

Thèse de Doctorat

Kathrin Friederike SCHNEIDER

*Mémoire présenté en vue de l'obtention du
grade de Docteur de l'Universität Osnabrück et de l'Université de
Nantes sous le label de L'Université Nantes Angers Le Mans*

École doctorale : SCE – Sociétés, cultures, échanges

Discipline : Langues et littératures germaniques et scandinaves

Spécialité : Littérature allemande

Unité de recherche : CRINI

Soutenue le 28 octobre 2013

Arno Schmidt et les sciences.

Fascination, critique, symbiose.

Tome 1

JURY

Ursula HENNIGFELD, Professeur, Universität Osnabrück

Herbert HOLL, Maître de conférences H.D.R., Université de Nantes

Jürgen RITTE, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Christoph KÖNIG, Professeur, Universität Osnabrück

Werner WÖGERBAUER, Professeur, Université de Nantes

Table des matières

I. Introduction

1. Présentation	xi
2. La recherche sur Schmidt	
2.1. État de la recherche allemande	xvii
2.2. Arno Schmidt en France	xxiii
3. Notre étude	xxvii

II. Léviathan

A. L'exposé sur le démon Léviathan

0. Introduction au récit <i>Léviathan</i>	1
1. La double origine du démon	
1.1. Sources historico-culturelles : mal et injustice	5
1.2. Les sources scientifiques : création et destruction	12
2. La stratégie de persuasion	23
2.1. Le discours scientifique	23
2.2. Interprétation et rationalisation	31

B. L'époque hellénistique

1. La science antique	47
1.1. Le début de la mathématisation	47
1.2. Le conflit de Philostrate	57
1.2.1. La recherche de l'infini	57
1.2.2. L'origine du conflit dans <i>Juvenilia</i>	65
1.2.3. La réconciliation dans <i>Enthymésis</i>	72
2. L'écrivain=géographe	
2.1. La création poétique comme exploration	81
2.1.1. Le merveilleux du paysage	81
2.1.2. Déchiffrage de la nature, création poétique	87
2.2. Le calcul poétique ?	97
2.2.1. Les « purs » et les « appliqués »	97
2.2.2. Les <i>Calculs</i>	103

C. La géographie : science de la terre, science du texte

1. Le défi de la description du monde	111
1.1. Stratégies d'ancrage : datation et énumération	111
1.2. La maîtrise par le mot	118
2. L'organisation textuelle concentrée	
2.1. La narration « trouée »	131
2.2. <i>Juvenilia</i> : origine, variation et démarcation	139
3. Le cosmos de l'écriture	
3.1. Création et définition par démarcation	
3.1.1. Les références aux prédécesseurs	153

3.1.2. La « scientificité » entre triomphe et dérision	158
3.2. L'organisation de l'écriture	
3.2.1. La non-édition	163
3.2.2. Le mot écrit	167
III. La République des Savants	
0. Introduction	177
A. L'île des savants : continuités et désenchantements	
1. L'Élysée insulaire et sa satire	181
1.1. Origines et significations du motif de l'île	181
1.2. La satire des sciences et des arts	190
1.2.1. La réserve bibliophile et le scénario saugrenu	190
1.2.2. Le désenchantement des sciences	200
2. La science et la politique	209
2.1. Le contexte politique des années 1950	209
2.2. La responsabilité : politiques, écrivains, scientifiques	216
2.2.1. Arno Schmidt, écrivain politique ?	216
2.2.2. La critique des scientifiques	222
2.3. Amour et désamour de la science : Jules Verne	238
B. Le récit de voyages et d'aventures	
1. Le déchiffrement comme aventure	255
1.1. Le modèle scientifique chez Jules Verne	255
1.1.1. La détermination	256
1.1.2. Le repérage	261
1.2. Le chemin de Winer	
1.2.1. Déchiffrement de Winer et le jeu du code	266
1.2.2. L'initiation ?	275
2. Reconstructions et démarcations : la filiation littéraire	289
2.1. Le mesurage à Jules Verne	289
2.2. Le poète fabulateur	
2.2.1. Le bavardage	301
2.2.2. L'aspect terrestre de la poésie	308
2.3. La création « artisanale »	
2.3.1. Reprises et transformations	319
2.3.2. Ordre naturel et filiation littéraire	325
IV. L'École des Athées	
0. Introduction	339
A. La fin de la civilisation ?	343
1. La réserve insulaire et bibliophile	343
1.1. La menace nucléaire	344
1.2. La régression de la culture	350
2. La mise en scène du sauvetage du monde	361
2.1. Langue chiffrée, texte et monde	361

2.2. L'école de Cosmo	371
2.2.1. Les voyages aux îles	371
2.2.2. L'apprentissage de Spenser-Island	
2.2.2.1. <i>L'École des Robinsons</i> de Jules Verne	383
2.2.2.2. Le poète athée	388
B. Images et illusions	395
1. L'apothicaire Dämpfelleu	395
1.1. Les sources littéraires du personnage	
1.1.1. Le modèle dans <i>L'Épouvantail</i>	397
1.1.2. Les références au personnage de Faust	402
1.2. La création magique vs la création artisanale	409
2. Jeux d'illusions	419
2.1. La persuasion des délégations politiques	420
2.1.1. La réserve folklorique	421
2.1.2. Le récit Spenser-Island	424
2.2. La relation Nipperchen-Cosmo	432
C. Le déchiffrement des signes	
1. Les athées de Spenser-Island	441
1.1. Repérage intellectuel vs conversion	441
1.2. La « vision » de l'athée	
1.2.1. Athée ?	452
1.2.2. La notion d'observation et de visibilité	460
2. L'écriture nouvelle	471
2.1. La philologie d'une langue naturelle	471
2.1.1. La réflexion linguistique	471
2.1.2. Le fantasme d'une conformité	481
2.2. L'écriture : texte et image	487
2.2.1. Visualisations dans la langue	487
2.2.2. La langue absolue ?	497
V. Conclusion	509
VI. Bibliographie	525
VII. Annexes	
1. Tableaux	
1.1. Notice biographique de l'auteur	541
1.2. Chronologie des publications premières (France/Allemagne)	542
2. Cartes géographiques dessinées	545
3. Résumé allemand du travail (cotutelle)	547

Abréviations

AS Arno Schmidt

JV Jules Verne

RdS *La République des Savants*

EdA *L'École des Athées* (inédit en français)

ZT *Zettels Traum* (*Rêve de Zettel*, inédit en français)

EdR *L'École des Robinsons*

VS *Die Vogelscheuche* (*L'Épouvantail*)

NC Le couple Nipperchen et Cosmo dans l'EdA

SA Le couple Suse et Apothicaire dans l'EdA

BA Bargfelder Ausgabe (édition des œuvres complètes)

ZK Zettelkasten (revue consacrée à l'œuvre de Schmidt)

BBO Bargfelder Bote (revue consacrée à l'œuvre de Schmidt)

REMERCIEMENTS

Ce travail doit beaucoup aux nombreuses personnes qui m'ont encouragée, soutenue et confortée tout au long de ces années de recherches infinies, de voyages aventureux, de contraires symbiotiques et d'organisations harmonieuses.

Tout d'abord, je tiens à remercier mes professeurs de l'université de Nantes, particulièrement mon directeur de recherches, M. *Werner Wögerbauer*, qui a accompagné ces recherches pendant plusieurs années. Je le remercie notamment pour sa confiance et son calme, ses lectures patientes et ses commentaires précieux. Je remercie également mon directeur de recherches allemand, M. *Christoph König*, d'avoir accepté et encouragé ce travail et d'avoir permis l'élaboration de cette thèse en cotutelle.

En outre, je souhaite remercier ma *famille*, particulièrement *mes parents* qui m'ont toujours soutenue au cours de mes années d'études et notamment pendant la dernière étape de la thèse. *Xavier*, mi amor, pour sa patience et sa présence malgré la distance géographique. *Miriam & Suse* pour leurs encouragements, leur appui et leur réconfort même dans les périodes difficiles. *Amandine & Marie* pour la correction, les commentaires et l'intérêt porté vers mes recherches. *Les collègues du département d'allemand à Nantes* pour les discussions passionnantes et l'atmosphère à la fois chaleureuse et studieuse. *Les étudiantes et amies de Sydney* pour leurs réflexions sur les langues française et allemande, le « no worries » et un bout de normalité au cours de cette histoire extraordinaire.

Ce travail n'aurait pas vu le jour sans l'accueil et le soutien de différentes institutions et bibliothèques, des caves et bastions culturels et bibliophiles : *Bibliothèque universitaire de Nantes, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Universitätsbibliothek Tübingen, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Bibliothèque de l'Alliance Française Quito, Fisher Library University of Sydney* et la *Arno Schmidt Stiftung* à Bargfeld. Merci !

I. Introduction

1. Présentation

Notre étude se propose d'analyser la relation entre science et littérature dans l'œuvre d'Arno Schmidt, l'un des auteurs allemands les plus importants du XX^e siècle. Controversé jusque dans les années 1980, il fait aujourd'hui partie intégrante du canon universitaire tout en restant en marge de la scène littéraire allemande, ce qui fonde son originalité et l'importance de son œuvre, indépendante des grands courants littéraires de son époque.

Né en 1914 à Hambourg, Arno Schmidt a passé ses années de jeunesse en Silésie où il a travaillé comme comptable (graphischer Lagerbuchhalter) aux Greiff-Werke, une fabrication textile à Greiffenberg. Incorporé dans l'armée allemande en 1940, Schmidt se retrouve d'abord à Haguenau en Alsace puis en Norvège. En février 1945, il prend un congé pour aider sa femme Alice à fuir Greiffenberg. Au cours de cette fuite, le couple perd une grande partie de leur bibliothèque, un événement traumatisant pour le jeune homme aux ambitions de poète. Deux mois plus tard (16 avril 1945), Schmidt est arrêté par les Anglais et fait prisonnier à Vechta. Il entre dans un camp de prisonniers près de Bruxelles (Lager Villvoorde).¹ Il est relâché le 29 décembre 1945 et s'installe avec sa femme à Cordingen dans le nord de l'Allemagne. Tous deux travaillent comme interprètes dans une école anglaise de policiers auxiliaires. Schmidt avait déjà rédigé quelques poèmes et narrations courtes pendant les années 1930 et pendant la guerre. Connus sous le titre de *Juvenilia*, ces travaux ont été publiés seulement à titre posthume en 1986. Interrompue par la guerre, la rédaction poétique de Schmidt reprend en 1946 : il écrit *Enthymésis* en février, *Léviathan* en octobre, puis *Gadir* de mars à juin 1948. Quand l'école de policiers auxiliaires ferme à la fin de 1946, Schmidt décide de vivre de sa plume. L'achèvement d'*Enthymésis* et de *Léviathan* marque son nouveau départ d'écrivain, alors qu'il n'a pas encore trouvé de possibilité de publication. Celle-ci se présente grâce à des contacts qu'il

¹ Dates de la présentation chronologique dans Arno Schmidt. Ed. par Heinz Ludwig Arnold. Text + Kritik, Heft 20/20a, 4^e édition. Munich : edition text + kritik, 1986. pp. 197-201. Également, Wolfgang Albrecht, Arno Schmidt, Stuttgart, Weimar : Metzler, 1998.

Introduction

arrive à établir avec la maison d'édition Rowohlt, qui publie le recueil *Léviathan* en 1949.² Ayant décidé de vivre de sa plume, Schmidt enchaîne les publications chez Rowohlt (alors qu'il est mécontent de l'encadrement de cette maison d'édition) ainsi que dans des journaux et revues et à la radio. Jusqu'à la fin des années 1950 il a créé une œuvre considérable et diverse, de plusieurs romans et narrations, d'articles et d'essais littéraires ainsi que d'un nombre important de traductions de l'anglais. Au cours des années 1960, il traduit les œuvres complètes d'Edgar Allan Poe en coopération avec Hans Wollschläger. En parallèle, Schmidt rédige *Rêve de Zettel*, son ouvrage majeur, qui est en grande partie le fruit de ce travail de traduction. Écrivant le texte en trois colonnes et en format A3, Schmidt développe ici une toute nouvelle forme d'écriture qui défie les modèles de lecture en chiffrant le propos. Après trois nouveaux ouvrages qui font partie de son œuvre tardive (le dernier restant à l'état de fragment), Schmidt s'éteint finalement en 1979 après trente ans de publication active et vingt ans de vie recluse dans un petit village du nord de l'Allemagne.

Rapprocher l'écrivain Arno Schmidt (1914-1979) des sciences de la nature, notamment des mathématiques, n'est pas une nouveauté dans la recherche sur les œuvres de Schmidt. La science, particulièrement la science de la nature, est devenue un sujet courant dans la critique littéraire, qu'il s'agisse d'Arno Schmidt ou d'autres écrivains, par exemple Gottfried Benn, Hermann Broch, Robert Musil ou Max Bense.³

Le cas de Schmidt est néanmoins différent de ces exemples, témoignant d'une situation paradoxale entre science et mythe, entre explication et confusion. Ces contradictions montrent que sa conception des sciences est plus compliquée que ses propres affirmations ne l'indiquent. Nombre d'analyses et de critiques ont

2 Les œuvres de Schmidt sont citées suivant l'édition de Bargfeld, abrégées BA suivi par le numéro attribué dans cette édition. Notamment Arno Schmidt, *Leviathan*. In : BA I/1 (Werkgruppe 1, Romane Erzählungen, Gedichte Juvenilia). Zurich, Bargfeld : une édition de la fondation Arno-Schmidt au sein de la maison d'édition Haffmans, 1987. pp. 7-75. Pour la traduction française, je cite toujours selon Arno Schmidt, *Léviathan*, Traduit de l'allemand par Dominique Dubuy, Pierre Pachet, Jean-Claude Hémery et Claude Riehl. Christian Bourgois Editeur, 1991. Dans la suite du travail, je limite la référence à l'indication de la page afin d'alléger le texte.

3 Cf. Elisabeth Emter, *Literatur und Quantentheorie*. Berlin : de Gruyter, 1995.

Introduction

confirmé une pertinence des sciences naturelles pour l'œuvre d'Arno Schmidt,⁴ tandis qu'autant de travaux affirment le contraire. Ces derniers en effet soulignent la présence et l'importance du mythe et de l'imagination dans l'œuvre de Schmidt tout en constatant une isolation du monde et des événements contemporains (« Weltabkehr ») ainsi que des tentatives de dissolution (« Auflösungsbestrebungen ») – des notions qui sont traditionnellement à l'opposé du modèle scientifique.⁵ Cette situation paradoxale se reflète dans deux positions opposées dans la recherche dont les uns considèrent les sciences comme ayant une influence notable, voire considèrent Schmidt comme un écrivain aux caractéristiques « scientifiques », tandis que les autres tentent de minimiser les représentations et les rapprochements des sciences que l'on trouve dans l'œuvre de Schmidt.

Schmidt crée une « image emblématique » (R. Zymner) de l'écrivain scientifique qu'il évoque non seulement dans ses écrits, mais aussi à travers les méthodes de production littéraire telles que l'emploi des boîtes à fichiers, la consultation d'archives et de documents anciens ainsi qu'une manière énumérative et encyclopédique qui se retrouve dans ses textes.

Conformément à cette image de Schmidt, le lien aux sciences est devenu un *topos* récurrent et l'on retrouve aujourd'hui dans la plupart des textes sur cet auteur au moins l'une des citations les plus connues sur la table de logarithmes ou les termes qu'il a créés comme les « noms=chiffres=données » (Namen=Zahlen=Daten) ou le « scientifique du mot » (« Wortwissenschaftler »⁶). De même, ses auto-explications liant sa production créative à une forme écrite des sciences jouissent d'une grande popularité : « la force ontologique des noms, des nombres, des dates,

4 Par exemple, Rüdiger Zymner, « Rein » und « angewandt ». Wissenschaft als Orientierungsmodell von Literatur. In : Arno Schmidt. Leben im Werk. Ed. par Guido Graf. Würzburg, 1998. pp. 28-40. Robert Weninger, Allegorien der Naturwissenschaft oder: Intentionalität versus Intertextualität als Problem der Arno Schmidt-Forschung. In : Arno Schmidt am Pazifik. Ed. par Timm Menke, München 1992. pp. 25-48.

5 Par exemple, Torsten Schmandt, Das Phantastische in Arno Schmidts Frühwerk. In : *Zettelkasten* 15. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts. Jahrbuch der Gesellschaft der Arno Schmidt Leser. Ed. par Friedhelm Rathjen. Wiesenbach : Bangert & Metzler, 1996. pp. 35-53. Sabine Kyora, Träume zwischen Schriftbild und Bilderschrift bei Arno Schmidt. In : *Träumungen, Traumerzählungen in Film und Literatur*. Ed. par Bernhard Dieterle. 2^e édition. St. Augustin, 2002. pp. 283-297. Stefan Voigt, In der Auflösung begriffen. Erkenntnismodelle in Arno Schmidts Spätwerk. Bielefeld : Aisthesis, 1999.

6 Berechnungen, BA III/3, p. 106.

Introduction

des frontières, des tableaux, des cartes »⁷ ou l'affirmation qu'il ne trouvait rien de « plus excitant pour son imagination que les chiffres, données, registres de noms, statistiques, registres de lieux, cartes. »⁸ Toutes ces citations rapprochent le poète du scientifique, mais illustrent également le procédé de l'auto-explication de Schmidt qui thématise ce rapprochement d'une manière poussée.

Dans un premier temps, il faut souligner que l'auteur Schmidt lui-même initie ainsi ce rapprochement des sciences en introduisant des termes et des comparaisons scientifiques dans ses écrits. Ses narrations présentent souvent des termes spécifiques ou des problèmes de sciences comme « rayons réciproques »⁹ ou le « problème de Fermat » abordés dans *Miroirs Noirs*. Le protagoniste de ce roman indique avoir résolu le problème de Fermat, ce qui relève pourtant d'une mise en scène ludique de l'auteur. Dans la narration *Léviathan*, le protagoniste développe une théorie d'un démon scientifique, Léviathan, qui règne sur le monde. Il s'agit d'un exposé pseudo-scientifique qui a suscité plusieurs querelles et incompréhensions dans la recherche quant au rôle des sciences dans cette conception démonologique.

Parmi les écrits non-fictionnels, la série poétologique des *Calculs* ressort comme l'écrit qui se rapproche le plus des sciences, employant pompeusement des concepts et images mathématiques ainsi qu'une terminologie scientifique. Rédigés au cours des années 1950, les textes intitulés *Calculs* proposent de calculer une forme et une représentation littéraires « correctes » à partir d'un procédé mathématique et géographique. Dans plusieurs autres textes, notamment des articles comme *Les poètes et les mathématiques*, Schmidt incite les poètes et les scientifiques (ou techniques) à se réunir.

Arno Schmidt n'a jamais caché sa grande fascination pour les sciences naturelles, voire même fait constamment référence à la compréhension, l'analyse et le calcul mathématiques. Schmidt a eu un engouement affiché pour le chiffre, le calcul et

7 Le cœur de pierre, p. 72. « die seinsetzende Kraft von Namen, Zahlen, Daten, Grenzen, Tabellen, Karten » Steinernes Herz, BA I/2, p. 46.

8 « nichts schärfer Erregendes für [s]eine Phantasie, als Zahlen, Daten, Namensverzeichnisse, Statistiken, Ortsregister, Karten. », Arno Schmidt, Kosmas oder Vom Berg des Nordens, BA I/1 p. 482.

9 Arno Schmidt, Miroirs noirs. Trad. de l'allemand par Claude Riehl. Christian Bourgois Éditeur, 1994. p. 32. « reziproke Radian », Schwarze Spiegel, BA I/2, p. 213.

Introduction

l'organisation structurée et argumentée, en particulier pour les sciences mathématiques et astronomiques. Commencé en 1937, le travail sur une table de logarithmes l'accompagne pendant des années. Schmidt insiste sur le l'idée que cette œuvre serait son ouvrage principal (« Lebenswerk »).¹⁰ Pendant plusieurs années, il tente en vain de trouver un éditeur pour ce tableau qui est d'ailleurs le premier manuscrit qu'il propose aux éditeurs après la Deuxième Guerre mondiale.¹¹ De même, Schmidt porte une grande fascination pour l'astronomie, au point qu'il s'invente des études astronomiques,¹² ce qui s'est révélé incorrect.¹³ La persévérance et l'insistance dans cette matière montre qu'il s'agit de bien plus que d'un simple engouement. Cette conception détermine non seulement la vision du monde d'Arno Schmidt mais définit en même temps la manière dont il s'approprie le monde.

La combinaison de la littérature et de la science dans l'œuvre de Schmidt est légendaire et se répercute dans la figure récurrente du savant-scientifique dans les récits et romans. Ce personnage-type présente en effet des caractéristiques à la fois littéraires et scientifiques. Ce savant-scientifique idéal procède avec une rigueur scientifique et fait preuve d'une analyse perspicace et autonome. Il comprend autant les phénomènes et les processus naturels que ceux de l'histoire intellectuelle et humaine. L'idéal d'une compréhension universelle traverse tous les protagonistes de Schmidt et cette combinaison entre une compréhension de la nature et de la pensée se poursuit dans ses écrits non-fictionnels.

Dans les écrits non-fictionnels, on retrouve beaucoup de ces auto-explications où Schmidt dessine un portrait du métier de poète et des textes poétiques qu'il

10 Cf. « Wu Hi ? » Arno Schmidt in Görlitz, Lauban, Greiffenberg. Ed. par Jan Philipp Reemtsma, Bernd Rauschenbach. Bargfeld/Zurich : Eine Edition der Arno Schmidt Stiftung im Haffmans Verlag, 1986. p. 150.

11 Cf. Wolfgang Martynkewicz, Arno Schmidt, 4^e édition. Reinbek : Rowohlt, 2002. p. 47.

12 Schmidt déclare avoir commencé des études de mathématique et d'astronomie à Breslau en 1930 qu'il aurait été obligé d'arrêter suite au mariage de sa sœur avec un juif. On peut lire cette affirmation sur une notice biographique qu'il a rédigée pour la maison d'édition Rowohlt en 1949. En outre, il souligne la référence à ces études dans un « Questionnaire personnel » et dans un questionnaire du « Military Government of Germany ». Cf. Rüdiger Zymner, « Rein » und « angewandt ». Wissenschaft als Orientierungsmodell von Literatur. In : Arno Schmidt. Leben im Werk. Ed. par Guido Graf. Wurtzbourg : Könighausen et Neumann, 1998. pp. 28-40. ici p. 28.

13 Cette information a été corrigée dans la biographie « Wu Hi? » Arno Schmidt in Görlitz, Lauban, Greiffenberg. Ed. par Jan Philipp Reemtsma et Bernd Rauschenbach, Zurich : Haffmans, 1986. pp. 171-183. Schmidt n'a effectivement pas fait d'études universitaires.

Introduction

rapproche du métier de scientifique. Ces explications sont cependant souvent exagérées, démesurées et tournées en dérision. Thématisant constamment la création poétique, ces textes relèvent d'un ton ironique qui complique la compréhension de cette définition poétologique. L'auteur présente-t-il des sujets et savoirs scientifiques dans ses textes en vue d'une démonstration ? Cache-t-il un scientifique derrière l'image d'écrivain ou l'écrivain dans l'image du scientifique ?

Pour la critique littéraire et la constitution du domaine de recherche, il est légitime de se demander comment les deux domaines peuvent être associés et mis en relation. Cette interrogation nous conduit à l'idée des deux cultures séparées, évoquée par Charles Snow en 1959. Dans son discours à l'université de Cambridge, le scientifique et écrivain anglais Snow constate une ignorance mutuelle des deux domaines qui établiraient par conséquent deux champs irréconciliables avec des méthodes, des visions et conceptions ainsi que des outils différents. Cette division provoque depuis la conférence de Snow des vagues de confirmations ou de contestations dont la dernière s'est déroulée dans les dernières années où l'on note une production élevée de communications au sujet de la science et la littérature.¹⁴ On souligne surtout l'étude d'Elisabeth Emter *Literatur und Quantentheorie* de 1995, qui illustre l'influence des sciences physiques sur les ouvrages de la littérature allemande du XX^e siècle.¹⁵ Elle montre dans son étude l'application individuelle des savoirs et concepts scientifiques dans les conceptions spécifiques des auteurs, ce qui relève d'une variation créative et d'une appropriation littéraire des connaissances scientifiques par le texte littéraire. On décèle le même constat pour la science chez Arno Schmidt dont les textes témoignent d'une conception scientifique fantaisiste qui se distingue d'une

14 Par exemple, *fülle der combinationen*. Ed. par Sigrid Weigel, Bernhard Dotzler. Munich : Fink, 2005. ; « Interesse für bedingtes Wissen. » *Wechselbeziehungen zwischen den Wissenskulturen*. Ed. par Caroline Welsh, Stefan Willer. Munich : Fink, 2008. ; *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*. Ed. par Michael Gamper, Wallstein Verlag, 2010. Pour la recherche francophone, *Littérature et théorie de la connaissance 1890-1935 / Literatur und Erkenntnistheorie 1890-1930*. Ed. par Christine Maillard. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2005. ; *Fiction & Connaissance. Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*. Ed. par Catherine Coquio, Régis Salado. L'Harmattan, 1998. ; ainsi que les revues *Alliage* (Nice) ou *Epistémocritique* (Montréal).

15 Elisabeth Emter, *Literatur und Quantentheorie*. Berlin : de Gruyter, 1995.

Introduction

représentation et d'une explication du monde physique.

Le thème de « la science » fait ressortir en effet un point sensible à propos des sciences humaines, en allemand des sciences de *l'esprit*, par opposition aux sciences de la *nature*. Ce thème implique une interrogation sur la « scientificité » du domaine et des études réalisées, un critère qui est en mesure, à travers sa simple énonciation, de détruire un travail en lui enlevant son statut « scientifique », synonyme d'une description et d'une évaluation objectives. Le dénominateur commun de toutes les sciences (naturelles ou humaines) réside certainement dans une argumentation fondée sur des preuves. Celles-ci sont pourtant plus difficiles à définir et indiquent une différence fondamentale de scientificité pour les sciences naturelles et les sciences humaines. Notre époque tend à valoriser les sciences naturelles, dites « dures », par rapport aux sciences « molles », car on les associe à une certitude et à des preuves stables, claires et universelles. Les sciences humaines, en revanche, sont généralement associées à une argumentation intuitive et individuelle. À l'intérieur des sciences humaines, c'est le domaine littéraire qui semble particulièrement défié par l'interrogation scientifique puisqu'il semble s'opposer presque naturellement aux sciences naturelles. Comment peut-on concilier le chiffre avec le mot, l'observation avec l'imagination, l'explication avec l'interprétation ? L'œuvre d'Arno Schmidt s'avère particulièrement révélatrice dans sa mise en scène et interrogation de cette opposition. Elle présente une image complexe et conflictuelle des sciences et de la littérature à travers ses récits ainsi qu'à travers ses écrits non-fictionnels.

2. La recherche sur Schmidt

2.1. État de la recherche allemande

Dans la recherche allemande sur les ouvrages de Schmidt, on remarque d'un côté la récurrence du sujet des sciences naturelles, mais de l'autre côté une absence sensible d'analyse complète et concluante sur le sujet « Arno Schmidt et les sciences ». En quelque sorte, la recherche reflète l'image paradoxale de ce sujet

Introduction

que Schmidt fournit à travers ses écrits.

Il n'existe que relativement peu de publications dont le sujet spécifique et exclusif est la science (naturelle) chez Schmidt, comme Horst Thomé *Wissenschaft und Spekulation in Arno Schmidts Leviathan* (1981), Martin Lowsky *Zählen und Erzählen. Arno Schmidt mathematicus.* (1991), *Mathematik und Poesie. Arno Schmidt in der Avantgarde* (1992) ou Vanderbeke/Schulze *Wer Augen hat zu sehen. Zum Status der Wissenschaft in Arno Schmidts Leviathan oder die beste der Welten* (1999).¹⁶ On remarque qu'il s'agit d'articles et non de monographies ; ils restent isolés et n'ont pas suscité de suite. Dans les analyses de Horst Thomé *Natur und Geschichte* (1981), Denise Plöschberger *SilbmKünste & Buchstabschurkereien* (2002) et Christian Stein, *Das Primat der Sprache* (2012), le rapport d'Arno Schmidt aux sciences occupe un chapitre à l'intérieur d'une perspective différente : sur la langue et l'écriture de *Rêve de Zettel* (Plöschberger), la division du sujet et l'organisation cartographique (Stein) ou la conception de la nature et de l'histoire (Thomé).¹⁷

Dans son article *Mathematik und Poesie* (1992), Martin Lowsky souligne le paradoxe des explications scientifiques qui oscillent entre rationalité et zèle, ainsi que les argumentations et démonstrations scientifiques incomplètes.¹⁸ Il conclut que la poésie et la mathématique ne fusionnent pas dans l'œuvre de Schmidt et ne contribuent pas à la conception poétique. Dans son article *Verlartvtere Arten der Mathematik* (1996), Günter Jürgensmeier relève de nombreuses associations dans

16 Horst Thomé, *Wissenschaft und Spekulation in Arno Schmidts « Leviathan »*. In : *Gebirgslandschaft mit Arno Schmidt*. Ed. par Jörg Drews. Munich : edition text + kritik, 1982. pp. 9-29. ; Martin Lowsky, *Zählen und Erzählen. Arno Schmidt mathematicus*. In : *ZK 10. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts. Jahrbuch der Gesellschaft der Arno-Schmidt-Leser*. Francfort s. M./Wiesbaden : Bangert & Metzler, 1991. pp. 233-254. ; Martin Lowsky, *Mathematik und Poesie. Arno Schmidt in der Avantgarde*. In : *Arno Schmidt am Pazifik. Deutsch-Amerikanische Blicke auf sein Werk*. Ed. par Timm Menke. Munich : text + kritik, 1992. pp. 122-134. ; Dirk Schultze, Dirk Vanderbeke, *Wer Augen hat zu sehen. Zum Status der Wissenschaft in Arno Schmidts Leviathan oder die beste der Welten*. In : *ZK 18. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts. Jahrbuch der Gesellschaft der Arno Schmidt Leser*. Ed. par Friedhelm Rathjen. Wiesbaden : Bangert & Metzler, 1999. pp. 67-81.

17 Horst Thomé, *Natur und Geschichte im Frühwerk Arno Schmidts*. Munich : text + kritik, 1981. (Sonderlieferung des Bargfelder Boten). Denise Plöschberger, *SilbmKünste & Buchstabschurkereien! : Zur Ästhetik der Maskierung und Verwandlung in Arno Schmidts 'Zettel's Traum'*. Heidelberg : Winter, 2002. Christian Stein, *Das Primat der Sprache, Leitmotivik und Topologie des Subjekts bei Arno Schmidt*. Heidelberg : Winter, 2012.

18 Martin Lowsky, *Mathematik und Poesie*, p. 128.

Introduction

L'École des Athées afin de démontrer une composition planifiée et consciente de l'œuvre poétique en se calquant sur des méthodes mathématiques comme la mise en série ou les permutations.¹⁹ En réfutant l'article de Lowsky, Jürgensmeier proclame l'importance des mathématiques dans le domaine de la construction poétique. Nombre de critiques prolongent cette discussion concernant l'influence ou non des mathématiques et des sciences naturelles sur la création de formes « conformes » chez Schmidt. Par exemple, Stefan Gradmann voit les emprunts géographiques et mathématiques comme révélateurs de la compréhension de l'organisation de la page et du texte chez Schmidt.²⁰ D'autres critiques essaient de montrer au contraire qu'il ne s'agit que d'un jeu mathématique dans les ouvrages de Schmidt.²¹ Ces opinions contradictoires montrent cependant une prise de position claire des exégètes qui s'intègrent soit dans le camp des défenseurs de Schmidt *mathematicus*, soit dans le camp de ceux qui comprennent les mathématiques chez Schmidt comme un loisir, une passion de dilettante et d'autodidacte sans signification plus profonde.

Au lieu de nous rattacher à l'un des deux camps, nous nous intéresserons particulièrement aux études qui mettent en relief le paradoxe des sciences dans l'œuvre de Schmidt et qui y décernent un conflit irrésolu.

Dans son étude *Wissenschaft und Spekulation in Arno Schmidts Leviathan*, Horst Thomé constate une image personnalisée des sciences dans le recueil *Léviathan*, marquée par une version individuelle des sciences chez Schmidt. Il note une idéalisation des sciences, notamment à travers le terme des « sciences pures » qu'il évalue comme une « science privée » des protagonistes, détachée des exigences scientifiques et « littérisée ». Selon Thomé, cette forme de scientificité, que seul le protagoniste apodictique lui-même légitime, sert à stabiliser les personnages

19 Günter Jürgensmeier, *Verlartene Arten der Mathematik*. « Die, jedem Former größerer Gebilde unerlässlich'n Arithmetica, bzw. Architectonica » in Arno Schmidts « Die Schule der Atheisten » und « Abend mit Goldrand ». In : *Bargfelder Bote* (BBO) n° 204-206. Materialien zum Werk Arno Schmidts. Munich : edition text + kritik, 1996. pp. 21-45.

20 Stefan Gradmann, *Penser, situer, écrire : texte et configuration spatiale chez Arno Schmidt*. In : *Penser, classer, écrire de Pascal à Perec*. Ed. par Béatrice Didier et. al. Saint-Denis : PU Vincennes, 1990. pp. 55-68.

21 Par exemple, Hans-F. Tölke, « Sie kaute immer noch an der »Brunstfeige«. » Über konforme Abbildungen. In : BBO n° 158-159. 1991. pp. 23-28. Hans-F. Tölke, « Wer kennt schon Ellen Zett?! » einmal: »Arno Schmidt mathematicus«. In : BBO n° 197-199. 1995. pp. 37-42. Également Lowsky, op. cit.

Introduction

principaux, illustrant et confirmant leur vision du monde. Thomé comprend le statut des sciences dans une vision psychologique des personnages principaux, comme une « Lebensbewältigung und Weltorientierung der Figuren » (p. 24) où l'argumentation « scientifique » s'amalgame à une démonstration philosophique de l'état dépravé du monde.

L'article *Allegorien der Naturwissenschaft oder : Intentionalität versus Intertextualität als Problem der Arno Schmidt-Forschung* (1992) de Robert Weninger retrace le principe scientifique de fusion et de division dans le roman *La République des Savants*.²² À travers la figure du centaure, mi-homme mi-cheval, il considère ce processus révélateur de la composition du roman et du procédé poétique en général chez Schmidt.

En 1998, Rüdiger Zymner décrit la problématique des sciences chez Schmidt et souligne la persistance du sujet « Arno Schmidt et les sciences » dont la question n'est pas résolue. Il propose de voir, au-delà des mises en scène et des exagérations, une exigence sérieuse de Schmidt de travailler de manière scientifique ou de produire de manière scientifique sa littérature (p. 28). Zymner compare les rapprochements des sciences faits par Schmidt lui-même à d'autres exemples d'unions productives comme chez Emile Zola ou au sein du groupe l'OULIPO. Il écarte néanmoins le parallèle entre Schmidt et les Oulipiens en référence aux « représentations conformes » que Schmidt dit vouloir chercher dans ses *Calculs*. Le programme imprécis, spéculatif et peu expérimental qu'on trouve chez Schmidt s'oppose au programme fixe de la construction poétique chez les poètes oulipiens. Zymner conclut que la science dans la conception poétologique de Schmidt, ce qu'il déclare être des expériences linguistiques et formelles, a une fonction de « camouflage », une assurance en cas « d'échec » de son écriture expérimentale et maniériste.²³ Cette conclusion ne peut cependant pas être satisfaisante puisqu'elle est fondée sur un compromis et explique l'existence

22 Robert Weninger, *Allegorien der Naturwissenschaft*, p. 37.

23 « Die Funktion seiner produktionsästhetischen Orientierung an Wissenschaft liegt, so meine ich, in der Camouflage des Experimentcharakters seiner Literatur – als eine Art Risikoversicherung für den Fall des Scheiterns seiner experimentellen, manieristischen Schreibweise, die er seit *Brand's Haide* immer entschiedener entwickelte, sowie als Art der Durchsetzungsrhetorik eben dieser Schreibweise. » Rüdiger Zymner, « Rein » und « angewandt », p. 39.

Introduction

des sciences dans l'œuvre de Schmidt à travers la perspective d'une prose expérimentale. Sa conclusion délimite notablement l'importance des sciences pour Schmidt, en leur attribuant le rôle d'une « assurance », c'est-à-dire qu'elles n'entrent pas réellement dans la conception poétologique de l'auteur.

Thomas Isermann, en revanche, essaie de transférer les réflexions et représentations scientifiques sur la poétologie de Schmidt. Au lieu de « sciences de la nature », il parle d'une « philosophie de la nature » chez Schmidt.²⁴ Il met en parallèle Arno Schmidt avec Johann Wolfgang von Goethe, décélant dans les ouvrages des deux écrivains une relation tendue entre les sciences et la littérature. L'interprète voit une revendication sérieuse de scientifique dans la personne historique de Schmidt parallèlement à celle de Goethe (pp. 91-92), mais conclut à une mise en scène de Schmidt en tant que scientifique dans ses textes, qui cache les réflexions de philosophie naturelle.²⁵

La « mise en scène » de Schmidt, les propos exagérés et ironiques posent un réel problème à l'interprétation de ses ouvrages, notamment dans l'interprétation des sciences dans l'œuvre. Les études qui se consacrent à l'analyse des sciences en lien avec un autre domaine comme la religion ou la poésie, se montrent plus productives puisqu'elles contournent la question de savoir si Schmidt est scientifique ou non et essaient de présenter les sciences à travers leur fonction dans le texte.

Dans leur article *Wer Augen hat zu sehen. Zum Status der Wissenschaft in Arno Schmidts Leviathan oder die beste der Welten*, Dirk Schulze et Dirk Vanderbeke rapprochent l'exposé du Léviathan de la tradition et de « l'argumentation » prophétique. Ils caractérisent la présentation du démon Léviathan comme autoritaire et non discursif : « La revendication de vérité est absolue,

24 Thomas Isermann, *Ästhetische Geometrie. Verteidigung der Naturkunde bei Arno Schmidt vor Kaff auch Mare Crisium*. In : ZK 14. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts. Jahrbuch der Gesellschaft der Arno Schmidt Leser. Francfort s. M./Wiesbaden : Bangert & Metzler, 1995. pp. 79-110. Ici p. 81.

25 « Leider muß man Schmidts Selbstinszenierung als Naturwissenschaftler erst durchschauen, um seine naturphilosophische Seite würdigen zu können » Thomas Isermann, *Ästhetische Geometrie*, p. 93 ; « Die Rolle des Naturforschers ist Fiktion ; hinter der Maske der Unangreifbarkeit ist sie als höchst problematische Gestalt des melancholisch Suchenden zu lesen » Ibid., p. 96. « Dieser Habitus ist Selbstinszenierung, die Fiktion vom Naturfoscher im Pathos der naturkundlichen Selbstaufopferung, wie sie das 19. Jahrhundert als Tugend einsamer Forscherpersönlichkeiten bewundert und zum Mythos erhoben hat. » Ibid., p. 96.

Introduction

l'argumentation apodictique et fermée. » (p. 75).²⁶ Stefan Willer constate également un savoir « ésotérique » qui se présente à travers les termes d'une science et d'un savoir « exacts ».²⁷

Denise Plöschberger, en revanche, décèle une entreprise romantique d'une union entre sciences et littérature dans son analyse de *Rêve de Zettel*. Argumentant à partir des écrits de jeunesse *Juvenilia*, Plöschberger montre la fascination de Schmidt pour la « poésie transcendante », qui se répercute sous différentes formes dans l'œuvre entière de Schmidt.²⁸ Plöschberger voit une dernière réalisation de cette exigence et de cette fascination pour une union entre sciences et poésie dans *Rêve de Zettel*, en réunissant la concrétisation (*Vergegenständlichung*) et l'immédiateté (*Vergegenwärtigung*) des deux domaines dans l'art. *Rêve de Zettel* se propose comme un exemple d'un nouveau genre inouï, synthétisant les sciences et la littérature.

26 Trad. par KFS. « Der Wahrheitsanspruch ist absolut, die Argumentation apodiktisch und geschlossen. » Dans son argumentation sur l'existence du démon Léviathan, le protagoniste emploie le terme « siehe » (« voir » ou « confère à ») afin de se référer à des « preuves » de sa théorie. « Mit der Verwendung von « siehe » schafft der Protagonist eine Wahrheit, der das Moment der Überprüfbarkeit zugewiesen wird, und überdeckt so den Aspekt der individuellen Setzung, indem ein Bereich des « Wahren » aufgezeigt wird, an dem setzendes Subjekt und Angesprochene gleichen Anteil hätten. Ein solcher Wahrheitsanspruch scheint nun aber eher der prophetischen Tradition zu entstammen als der kritisch-aufgeklärten Wissenschaft der Neuzeit, und tatsächlich macht es den Eindruck, als reihe sich der Protagonist ein in die Riege der Propheten. » Dirk Schultze, Dirk Vanderbeke, *Wer Augen hat zu sehen*, p. 78.

27 Stefan Willer, « Die scheinbar erdenfernste aller Wissenschaften » Arno Schmidts astronomische Orientierungen. In : *Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert*. Ed. par M. Bergengruen, D. Giuriato, S. Zanetti. Francfort s. M. : Fischer Taschenbuchverlag, 2006. pp. 225-239. Ici p. 228.

28 « Der Spagat, den Schmidt in seinem Œuvre vollführt zwischen positivistisch genauem Naturalismus und diskursiven Einlassungen einerseits und Elementen des Phantastischen, Grotesken und Märchenhaften andererseits, zwischen profaner Nüchternheit und dem sie konterkarierenden phantastischen Moment ist Indiz für jene Faszination an der romantischen Vorstellung einer *progressiven Universalpoesie*, die sich dann eben ganz unterschiedlich, immer aber im Wechselspiel von deskriptiver Wissensschau und ihrer poetischen Anverwandlung zum Ausdruck bringt, und die sich wohl durch Schmidts gesamtes Werk verfolgen ließe. » Doris Plöschberger, *SilbmKünste & BuchstabmSchurkereien*, p. 51.

2.2. Arno Schmidt en France

En France, la réception de Schmidt se déroule en deux étapes, qui sont liées à ses traducteurs. Une toute première, quasi sans effet durable, pendant les années 1960 où Nadeau publie *Scènes de la vie d'un faune*, *La République des Savants* et le récit *Léviathan* traduit par Jean-Claude Hémery et Martine Vallette, d'abord dans la collection *Lettres Nouvelles* (revue) puis aux Éditions Julliard. Hémery joint un commentaire à la publication de *Faune* dans lequel il présente l'œuvre de Schmidt tout en caractérisant l'auteur comme un écrivain original en marge de la scène littéraire dont les ouvrages sont « intraduisibles ».²⁹ Ces publications, qui marquent l'introduction de Schmidt en France, trouvent un écho dans la communauté savante. En 1964, Jean Baudrillard traduit un article scientifique sur Arno Schmidt. « La prose expérimentale de Schmidt », rédigé par Karl-Heinz Schauder, paraît dans *Lettres Nouvelles*.³⁰ Malgré l'enthousiasme que soulève la littérature de Schmidt, on ne voit s'établir aucune réception continue ou grandissante.

À la fin des années 1970, Claude Riehl découvre l'œuvre de Schmidt et commence à traduire *Soir bordé d'or*.³¹ Le « tapuscrit »³² paraît chez Nadeau en 1991, en même temps que le recueil *Léviathan* chez Christian Bourgois. Il s'ensuit *Brands Haide* en 1992, *Miroirs noirs* en 1994, *Roses & Poireau* en 1994 ainsi que des rééditions de *Scènes de la vie d'un faune* en 1997 et de *La République des Savants* en 2001.

Cette redécouverte de l'œuvre au cours des années 1990 s'avère être une véritable première prise de contact avec un public plus large. Elle a trouvé un écho considérable dans la presse et a ainsi déclenché un engouement momentané, par exemple à travers le dossier sur Arno Schmidt dans la revue *La Main de Singe* en

29 Cité d'après Stéphane Zékian, Arno Schmidt in Frankreich. In : Arno Schmidt global. Eine Bestandsaufnahme der internationalen Rezeption 1950-2010. Ed. par Friedhelm Rathjen. Munich : Ed. text+kritik, 2010. pp. 19-33. Ici p. 19.

30 L'original a paru dans *Neue Deutsche Hefte* n° 99, 1964, intitulé « Arno Schmidts experimentelle Prosa ».

31 Cf. Jörg Drews, Unser Mann in Strasbourg. In : BBO n° 290, 2006. pp. 16-17.

32 Il s'agit d'un terme spécifique pour qualifier les derniers ouvrages de Schmidt qu'il souhaitait publier dans un format tapuscrit afin de souligner le processus créatif de l'écriture et de faire place à une mystification supplémentaire.

Introduction

1992.³³ À partir de 2000, les éditions Tristram se consacrent à la publication des ouvrages manquants, tels que les narrations brèves et les romans phares *Le cœur de pierre* en 2002 et *On a marché sur la lande* en 2005. En outre, *Histoires et Vaches en demi-deuil* en 2000, *Tina ou de l'immortalité* en 2001, *Goethe et un de ses admirateurs* et *Cosmas ou la montagne du Nord* en 2006 ainsi qu'*Alexandre ou Qu'est-ce que la vérité* en 2008. Si les premiers textes ont été signés de la main de Jean-Claude Hémerly et Martine Vallette, le renouveau des années 1990 est porté cette fois par les traducteurs Dominique Dubuy, Pierre Pachet et Claude Riehl. Le nom de ce dernier est intimement lié à l'œuvre d'Arno Schmidt en France. C'est grâce à Riehl que la plupart des œuvres sont accessibles aujourd'hui et il a encouragé la lecture et la réception de cet auteur allemand.³⁴ Claude Riehl a initié nombre de manifestations et rédigé de nombreux articles, par exemple son essai *Arno à tombeau ouvert* qu'il joint à la publication de la narration de Schmidt *Tina ou de l'immortalité* en 2001.³⁵ À travers une structure chronologique et biographique, Riehl présente l'œuvre de Schmidt et la personne de l'auteur. Fournissant une vue d'ensemble des différentes œuvres ainsi que de la vie de Schmidt, Riehl souligne en même temps le mystère et la fascination de ce mystère qu'on retrouve dans les ouvrages, mais aussi dans les commentaires et les mises en scènes de l'auteur.

Depuis la mort de Claude Riehl en 2006, Nicole Taubes a fourni une retraduction de *Scènes de la vie d'un faune* (2011). La prédominance du roman *Scènes de la vie d'un faune* est révélateur de la lecture française de Schmidt. En France, l'image d'un Schmidt rebelle, pourfendeur des valeurs conservatrices, est mise en avant. Le contenu politique et les déclarations explosives et provocatrices envers les idéologies et les institutions sont mises en exergue.³⁶ On comprend alors que c'est *Scènes de la vie d'un faune* qui domine largement la réception française pendant

33 Arno Schmidt. Dossier coordonné par Claude Riehl. In : *La Main de Singe* n° 4. Éditions Comp'Act, 1992.

34 Cf. Jean-Didier Wagneur à propos du décès de Riehl, *Libération* 14 février 2006. À l'occasion de sa traduction *On a marché sur la Lande*, Riehl avait reçu en 2005 le prix Gérard de Nerval de la Société des gens de Lettres pour l'ensemble de son œuvre.

35 Claude Riehl, *Arno à tombeau ouvert*. In : *Tina ou de l'immortalité*. Trad. par Claude Riehl. Ed. Tristram, 2001. pp. 49-121.

36 De même le mémoire de recherche inédit d'Alexandre Boutet, *Littérature et totalitarisme à travers l'œuvre d'A.S.* ; Institut d'Études Politiques de Bordeaux, 1997.

Introduction

presque trente ans (1962-1991).³⁷ Schmidt est perçu comme un intellectuel critique, presque comme un résistant au régime nazi. Dans la même perspective, la deuxième œuvre traduite, *La République des Savants*, se lit comme une critique de la menace atomique des années 1950. Dans une œuvre éclairant la réception internationale des ouvrages d'Arno Schmidt, paru en 2010, Stéphane Zékian explique la non-réception d'Arno Schmidt en France par son œuvre inclassable qui présente une image de l'histoire allemande qui diffère des idées reçues et ancrées dans l'image française de l'Allemagne.³⁸

Le roman *Scènes de la vie d'un faune* fait également partie du corps de textes de la première thèse sur Arno Schmidt en France, soutenu en 2010. Il s'agit d'une étude comparatiste de ce roman avec un texte de Peter Weiss *L'ombre du corps du cocher* dans une analyse narratologique et esthétique-politique.³⁹ En novembre 2011, l'un des premiers colloques dédiés à l'œuvre d'Arno Schmidt a eu lieu à Arles, intitulé « Arno Schmidt, écrivain-photographe ». Organisé par le Collège International des Traducteurs Littéraires d'Arles, l'École Nationale Supérieure de la Photographie et la Fondation Arno Schmidt de Bargfeld, le colloque se consacre notamment à des questions de traduction et à l'écriture ainsi qu'à la composition d'images et au lien entre texte et photographie.

En plus de l'aspect politique de l'auteur, ce sont notamment la langue et l'écriture particulières de Schmidt qui se retrouvent au cœur de la réception et de la « critique » françaises. Le premier dossier sur Arno Schmidt dans *La Main de Singe* (1992) témoigne de cette spécificité, présentant nombre d'articles qui se consacrent à une caractérisation de cette langue inouïe et impertinente. Évoquant

37 Le roman *Scènes de la vie d'un faune* raconte la vie du fonctionnaire Düring de 1939 à 1944. Le lecteur est confronté à une mise en scène du quotidien nazi qui se perçoit dans les effets minuscules, presque invisibles. Düring reçoit la mission de reconstituer les archives de son arrondissement. Il découvre l'existence d'un certain Thierry (Thierry Jacques, né le 16 juillet 1771 à Bressuire dans le Poitou), déserteur français lors de l'occupation napoléonienne de 1810. Pour fuir cette guerre, le soldat français s'est réfugié dans une cabane perdue dans les landes du coin. En suivant cet exemple, le « faune » Düring se retire dans une cabane forestière pour « affronter » le III^e Reich depuis le monde intellectuel.

38 Stéphane Zékian, op.cit.

39 Georges Felten, *Explosions en rase campagne. Narration, description et leurs implications esthétique-politiques dans deux textes d'Arno Schmidt et de Peter Weiss*. Cotutelle Paris/Bâle, 2010. Paru en Allemagne : Georges Felten, *Explosionen auf weiter Flur. Narration, Deskription und ihre ästhetisch-politischen Implikationen in zwei Texten von Arno Schmidt und Peter Weiss*. Bielefeld : Aisthesis, 2012.

Introduction

Soir bordé d'or, Pierre Pachet parle d'un « réalisme matériel » de l'écriture de Schmidt, marquée par « une vitesse de perception et de pensée qui rythme [les scènes], les empêche de reposer dans un simple être-là méditatif ».⁴⁰ Alors que Pachet voit un réalisme dans les descriptions de Schmidt, d'autres critiques soulignent la désarticulation et les idiomes nouveaux qui dissocient la langue des choses qu'elle décrit.

Marquée par les traducteurs et une réflexion importante sur la langue, la critique française met en relief la construction langagière et l'entreprise intrépide de la littérature et de l'écriture schmidtienne. En raison de la traduction, la critique française est renvoyée davantage que la recherche allemande au niveau de la langue des textes de Schmidt. Par conséquent, elle thématise davantage la complexité de l'écriture, le chiffage et ses mystifications.

Sous l'influence des articles de journaux et de revues, Schmidt jouit en France d'un statut d'écrivain-poète original aux textes complexes, inventifs et novateurs dont le travail reste à explorer. La complexité de l'œuvre s'explique d'un côté par la grande érudition des textes, leur caractère composite et de l'autre côté par l'emploi d'un langage poétique et énigmatique qui s'ajoute aux propos ironiques souvent liés à un contexte historique de l'Allemagne. Riehl souligne la position singulière de Schmidt sur la scène littéraire allemande et l'originalité de son écriture exceptionnelle oscillant entre l'impertinence et la provocation d'un côté et la poésie et la réflexion philosophique d'un autre côté. Dans cette écriture originale, on lit une « précision affolante » qui expose « à des pluies de tropes et à des orages poétiques », mais en même temps démontre le risque que cette « passion du détail se transforme parfois en obsession », par exemple dans la biographie sur le poète romantique Fouqué.⁴¹ L'écriture de Schmidt, « une sorte d'alchimiste de la prose »,⁴² relève d'une forte mystification tout en forgeant de nouveaux mots et emmêlant les registres. Elle rend la lecture difficile et provocatrice, défiant les méthodes de lecture traditionnelles. Les ouvrages tardifs de Schmidt montrent ensuite une radicalisation de cette écriture qui reste inouïe

40 Pierre Pachet, *Réalisme de Schmidt ?* In : *La Main de Singe* n° 4, pp. 10-13. Ici p. 13.

41 Claude Riehl, *Arno à tombeau ouvert*. In : *Tina ou de l'immortalité*. Trad. par Claude Riehl. Ed. Tristram, 2001. pp. 49-121. Ici p. 95.

42 Ibid., p. 86.

Introduction

jusqu'à présent dans la littérature allemande :

... de la description d'un extrême raffinement de la nature et du paysage à celle follement ingénieuse et juste d'objets de la vie quotidienne ; tout cela entremêlé de passages à l'écriture trépidante et carnavalesque, usant d'une langue truffée de jeux de mots et d'une concentration affolante quand il s'agit de scènes sexuelles débridées. L'ensemble est servi et enrichi par un système de colonnes qui permet à certains moments de raconter simultanément plusieurs actions et de « fenêtres » qui non seulement commentent par des citations d'auteurs de tous les horizons ce qui se passe sur la page mais nous donnent aussi à lire ce que les personnages sont précisément en train de lire.⁴³

Cette caractérisation de l'écriture tardive de Schmidt s'oppose à la revendication d'être scientifique ou de fournir une littérature « scientifique ». C'est effectivement à travers cette langue que l'entreprise littéraire et la revendication scientifique se déploient. Elle conjugue à la fois une précision et une confusion qui marquent le charme et aussi le défi des textes de Schmidt.

3. Notre étude

Notre analyse « Arno Schmidt et les sciences » se propose à relever le défi des textes d'Arno Schmidt en interrogeant d'un côté leur écriture oscillant entre précision et obsession. De l'autre côté, nous interrogerons les notions de *rationalisation* et de *mystification* que l'on trouve à de multiples reprises à l'intérieur des récits et des romans, mais aussi dans les textes non-fictionnels et les commentaires et indications interprétatives dont Schmidt accompagne son œuvre. Alors que cette particularité représente l'un des points les plus fascinants de l'œuvre de Schmidt,⁴⁴ l'identification de l'auteur avec son œuvre est problématique dans l'évaluation des propos de l'auteur qui joue un jeu avec ses interprètes à travers des informations fausses et des reprises ironiques.

Notre étude se présente comme une continuation des réflexions et des analyses faites à la fois dans la recherche allemande et française. À partir du constat

⁴³ Ibid., p. 120.

⁴⁴ « Le lecteur fasciné par l'œuvre l'est immanquablement aussi par la personnalité de l'auteur. C'est que l'homme retiré s'est exhibé comme peu d'autres, dans un mélange d'exercice de vérité, de mise en scène et de mystification. En effet, nombre de renseignements biographiques données par lui se sont révélés ne pas résister à l'examen. La vie ici a débordé sur l'œuvre et inversement : on trouve la trace des événements majeurs de la vie de Schmidt dans son œuvre, mais il s'est aussi forgé une identité comme projection de celle-ci. La séduction qu'exerce Schmidt est aussi le fait de cette persévérance quasi monomaniaque avec laquelle il a mis en œuvre son projet. Tout paraît d'un bloc, l'œuvre aussi bien que l'homme. » Aglaia I. Hartig, *Monsieur est auteur ?* In : *La Main de Singe* n° 4, pp. 18-23. Ici p. 23.

Introduction

ambigu de la recherche allemande et des deux termes d'opposition *rationalisation* et *mystification*, nous présenterons le sujet des sciences à travers une analyse portée sur trois aspects : l'écriture « chiffrée », la figure du scientifique-savant et les auto-déclarations et auto-explications de Schmidt. En ce qui concerne la représentation du personnage scientifique et une écriture de plus en plus mystificatrice, il semble que les sciences (naturelles) aient une place de moins en moins importante au fur et à mesure de l'œuvre. Afin de présenter l'intégralité de la production créative de Schmidt et en confrontant les premiers ouvrages « scientifiques » aux ouvrages tardifs « mystificateurs », nous avons choisi trois œuvres de Schmidt appartenant à trois périodes différentes : *Léviathan*, *La République des Savants*, *L'École des Athées*.

Dans notre analyse des trois ouvrages, nous interrogerons la manière dont le sujet de la science, de ses méthodes, concepts et savoirs ainsi que de son vocabulaire, entre dans les récits et dans la conception poétique de Schmidt. Notre perspective se concentre alors sur la création littéraire et la fonction que Schmidt attribue aux sciences dans ses textes. Pour cette raison, nous nous abstenons d'un contrôle des formules et des calculs mathématiques qui n'ont pas pour fonction de donner une explication mathématique correcte mais se comprennent dans le contexte des récits et de la définition poétologique de Schmidt. La fascination d'Arno Schmidt pour les mathématiques est évidente et les emprunts qu'il en fait comprennent à la fois des parties correctes et des postulats fausses.⁴⁵ La « tentation » de dévier vers une étude de vérification se présente à l'étude de Schmidt puisque ce dernier évoque une possible vérification, prétendant une « vérité des faits ». Cette « vérification » peut être considérée à tort comme une méthode scientifique en soi. Alors que les emprunts indiquent une possible vérification du contenu et réclament une scientificité du texte, les brouillages et mystifications contrecarrent cette approche. Pour cette raison, la recherche schmidtienne ne peut pas se limiter à relever les emprunts et à constater une reprise correcte ou fautive dans les textes

45 Pour une analyse et présentation de la table de logarithmes voir Wolf-Dieter Krüger, Arno Schmidt und die Logarithmen, oder : Autor als Alternative ? In : ZK 24. Wiesenbach : Bangert & Metzler, 2005. pp. 153-210. Voir également les analyses des mathématiciens Martin Lowsky (cité auparavant) et Knut Radbruch, Mathematik als Provokation. In : Mathematische Strukturen in der Literatur. Ed. par Knut Radbruch. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997. pp. 188-198.

Introduction

de Schmidt.⁴⁶ Nous proposons d'interroger les parties qui contrecarrent cette méthode de vérification afin de fournir une image complète de l'approche de Schmidt.

Nous analyserons ainsi la situation paradoxale d'Arno Schmidt qui d'un côté se présente comme un « écrivain scientifique » dans ses écrits non-fictionnels et met en scène un protagoniste scientifique ou un prototype du scientifique-savant dans ses récits. D'un autre côté, ces représentations et auto-déclarations sont accompagnées d'une reprises presque instantanées à travers des éléments fantastiques et mythologiques ainsi qu'une démesure et une exagération des propos scientifiques. Il s'agit ainsi de contextualiser ces caractéristiques paradoxales afin de mettre en relief une cohérence de la vision de Schmidt.

Afin d'atteindre une image complète de la conception poétique de Schmidt et son évolution, il était nécessaire de procéder de manière chronologique et non thématique. Le plan chronologique de notre travail nous sert également à donner une présentation structurée de l'œuvre, mettant en évidence les continuités et les déplacements d'accents et d'intérêts. En même temps, le travail se propose de présenter l'écrivain et son œuvre à un public plus large en France et d'initier une recherche universitaire jusqu'alors peu développée.

Dans la première partie, nous nous consacrerons au recueil *Léviathan*, la première publication de Schmidt en 1949. Il s'agit d'une des œuvres les plus analysées, notamment au sujet de la science, en raison de l'exposé (pseudo-)scientifique sur le démon Léviathan ainsi que des deux protagonistes scientifiques des deux autres récits. Dans notre analyse, nous éclairerons d'abord l'importance de la géographie pour l'œuvre de Schmidt ainsi que les raisons poétologiques d'un conflit avec la religion chrétienne. Ensuite, nous nous consacrerons à la particularité du texte et de l'écriture de Schmidt qui se rapprochent d'un texte scientifique.

Dans la deuxième partie, nous étudierons *La République des Savants* dans la perspective d'une reconstruction littéraire. Cet ouvrage nous permet d'aborder les sciences dans l'œuvre de Schmidt d'une manière différente en proposant une comparaison avec Jules Verne et une réflexion sur les genres littéraires. *La*

⁴⁶ Martin Lowsky a montré par exemple que les explications concernant le problème de Fermat dans *Miroirs noirs* sont mathématiquement fausses. M. L., *Mathematik und Poesie*. op.cit.

Introduction

République des Savants, publiée en 1957, marque une époque de transition entre la première partie de l'œuvre et l'œuvre tardive où l'on note une radicalisation de l'écriture et de la position de Schmidt. Représentativement pour l'œuvre tardive, *L'École des Athées* constitue le dernier ouvrage de notre corpus. À travers son écriture hautement chiffrée et son intrigue enchâssée, l'EdA illustre encore une fois les défis que Schmidt s'est posé dans ses textes. Alors que les sciences et les scientifiques semblent absents, cet ouvrage montre en réalité une conception « scientifique » dans la conception littéraire de Schmidt et ce que « la science » représente dans l'œuvre. Elle fournit ainsi une application qui éclaire sur les ouvrages antérieurs.

II. Léviathan

A. L'exposé sur le démon Léviathan

0. Introduction au récit *Léviathan*

Le recueil comporte trois narrations courtes : *Gadir ou Connais-toi toi-même*, *Léviathan ou Le meilleur des mondes*, et *Enthymésis ou C.J.V.H.* Encadré par les narrations *Gadir* et *Enthymésis*, le récit *Léviathan* qui fournit également le titre au recueil, occupe une place prépondérante. Tandis qu'*Enthymésis* et *Gadir* se situent à l'époque de l'Antiquité, la narration *Léviathan* se déroule en 1945. Dans un premier temps, les deux récits antiquisants et le récit éponyme semblent très différents, non seulement par cette distance temporelle, mais aussi par leur histoire.

En ce qui concerne le sujet de la science, la distinction entre les deux récits se situant à l'Antiquité et le récit *Léviathan* est très nette dans le portrait du personnage principal. *Enthymésis* et *Gadir* relatent le sort de scientifiques antiques, Philostrate et Phytéas, qui sont créés à partir de personnages historiques. Ces deux scientifiques sont décrits comme géomètres et mathématiciens : Phytéas fait des calculs et des mesures de distances cosmiques, et Philostrate mesure une distance dans le désert africain afin de contribuer au calcul de la circonférence de la Terre.

Alors que *Gadir* et *Enthymésis* reviennent à l'origine de la science dans l'Antiquité grecque, le récit *Léviathan* ne présente pas un scientifique du XX^e siècle. Contrairement à ses homologues dans les narrations de l'Antiquité, le protagoniste du récit éponyme n'est pas un scientifique et ne procède ni à des mesures, des calculs ou des expériences. Le récit se situe cependant dans une époque historique précise et significative dans l'histoire allemande : février 1945 peu avant la chute de l'Allemagne nazie.

La première publication *Léviathan* relève d'une écriture impertinente et inouïe oscillant entre un ton grincheux et la lucidité, qui se fait vite remarquer dans la scène littéraire. Avec quatre autres écrivains, Schmidt reçoit le prix de l'Académie des sciences et de la littérature de Mayence en 1950, remis par Alfred Döblin, un grand modèle pour Schmidt. Le recueil marque le début de la carrière de Schmidt et l'auteur le met en scène comme tel : le début doit marquer le ton de l'œuvre

Première Partie

entière et s'impose comme une sorte de devise.¹ La publication en 1949 doit ainsi être lue comme une affirmation qui positionne l'écrivain débutant dans la scène littéraire en Allemagne. Marquant la fin de la guerre et du « Troisième Reich », la date de 1945 ne représente, certes, pas une réelle césure ou un renouveau², mais elle constitue immanquablement le point de référence à partir duquel le jeune écrivain se définit lui-même ainsi que sa littérature.

Dans la narration *Léviathan*, un soldat allemand essaie de fuir une ville allemande sous les bombardements du 14 au 16 février 1945. Une courte lettre au début du texte datée du 20 mai 1945, nous indique le cadre du récit : un soldat américain envoie à sa femme un « MSS I » (un manuscrit) qu'il aurait reçu d'un soldat russe. Le texte de la narration veut être ce manuscrit et relate la tentative d'évasion du personnage principal. Ce dernier se retrouve dans un petit groupe de réfugiés qui met en route un train, censé de les transporter hors de la zone de bataille. Le groupe se compose d'un pasteur avec sa famille, d'un facteur, d'un amour de jeunesse du soldat (Anne) et de la mère de celle-ci, de soldats, de jeunes de la Jeunesse hitlérienne et de quelques gens non spécifiés.

Alors qu'ils réussissent à mettre en route un train malgré le froid extrême et la neige, l'évasion et la survie des personnages sont retardées constamment et le train est obligé d'interrompre sa course à multiples reprises. Les besoins d'approvisionnement en charbon, les attaques militaires et les difficultés météorologiques d'un hiver très dur mettent en péril la réussite de l'entreprise.

Au cours de cette fuite en train, le protagoniste développe un exposé sur un démon du nom de Léviathan qui gouverne notre monde. Cet exposé explique la méchanceté et la misère de notre monde par l'existence d'un démon. Le protagoniste explique cette démonologie qui obéit à une mécanique stable et prévisible et peut être décrite par les lois scientifiques. Occupant environ un quart

1 Lars Clausen, *Axiomatisches in Arno Schmidts Weltmodell*. In : « Vielleicht sind noch andere Wege- ». Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld, 1992. (=Hefte zur Forschung ; 1). pp. 53-63.

2 Des recherches ont montré que les théories du « Kahlschlag » ou de « l'heure zéro » étaient fausses et réductrices dans leur description de la production littéraire. Loin de chercher du renouveau, les écrivains après 1945 ont plutôt cherché des points de références littéraires se situant avant la période nazie, revenant ainsi dans le temps. Par exemple Jochen Vogt, 'Erinnerung ist unsere Aufgabe' Über Literatur, Moral und Politik 1945-1990. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1991.

Première Partie

du récit au total, l'exposé sur le Léviathan alterne avec les passages qui décrivent les attaques guerrières et les observations du protagoniste sur le nazisme et la guerre, ainsi que sur la religion chrétienne, représentée par le pasteur. En démarcation de ce dernier, le protagoniste développe son idée d'un démon scientifique qui – à la différence de la doctrine chrétienne – explique le mal dans ce monde. Selon cette explication, notre univers est régi par un démon méchant qui suit un fonctionnement mécanique. Toute action et tout événement sont ainsi négatifs, mais prévisibles et descriptibles par les lois de la physique. Le « démon » fonctionne selon une régularité scientifique et mécanique du mal : « Les mécanismes universels : Bouffer et forniquer. Grossir et s'asphyxier. »³ Alors que l'idée d'une science mécanique indique une conception de la science des XVIII^e et XIX^e siècles, la description d'une régularité et d'une structure que l'on peut contrôler, retracer et décrire, est fondamentale pour la conception scientifique du démon.

On s'aperçoit directement de la construction paradoxale d'un « démon scientifique », une cosmologie négative où un « principe démoniaque » obéit aux règles de la physique. La combinaison paradoxale de ces termes révèle déjà au niveau du vocabulaire une tentative de synthèse entre une image mythologique (démon) et un terme scientifique (principe). Appelée communément la « théorie du Léviathan » dans la recherche, l'exposé du protagoniste n'est ni une théorie ni une explication du monde de l'auteur. Le protagoniste la présente cependant comme une explication valable des événements du monde, et pour cette raison, nous continuons l'appeler « théorie » alors qu'elle ne correspond pas aux définitions et aux exigences d'une théorie scientifique.

L'exposé pseudo-scientifique a suscité des controverses et des réactions extrêmes ainsi que des discussions passionnées dans la recherche et parmi les lecteurs. La pseudo-scientificité de la théorie frappe dès les premières lectures, par exemple Hermann Hesse constate la coexistence d'une pseudo-exactitude et d'une spéculation sans retenue.⁴ Les affirmations et argumentations ne correspondent ni

3 « ...die Weltmechanismen : Fressen und Geilheit. Wuchern und Ersticken. » (BA I/1, p. 48) que J.C. Hémerly traduit par « mécanismes universels : bouffer et baiser ; la propagation de l'espèce et l'asphyxie. » *Léviathan*, p. 70.

4 Hermann Hesse, Arno Schmidts « *Leviathan* ». Ein Brief an Freunde. In : *Der Solipsist in der*

à une réalité ni à une méthode scientifique.

Il est futile aujourd'hui de parler d'une réelle scientificité de la théorie du Léviathan, sa pseudo-scientificité étant discutée et démontrée dans de multiples études, les paradoxes de ses postulats mis en relief. Martin Lowsky qualifie la position présentée dans les narrations de « position désuète », marquée par une « arriération ».⁵ Horst Thomé constate une « inconsistance systématique de la réflexion scientifique » ainsi qu'une « naïveté épistémologique ».⁶ Néanmoins, le protagoniste se sert d'éléments d'un raisonnement scientifique et fait des emprunts aux sciences dont nous allons découvrir la motivation. Ces emprunts doivent cependant être vus dans la constellation avec des parties et emprunts non-scientifiques, voire mythologiques et ésotériques. Les aspects cosmologiques, voire ésotériques, de la « démonologie » représentent une explication mythologique de l'univers et éloignent par conséquent la théorie du Léviathan de la science. Le principe cosmologique, une explication de « tout » ne correspond pas aux standards de la scientificité même si l'idée n'est pas étrangère à la science : comme la « théorie du tout », ces tentatives se rapprochent d'un ésotérisme généralement récusé dans la science. Une formule capable de tout expliquer ressemble à un principe divin qui propose une cohérence et une union harmonieuse de l'ensemble des phénomènes ; elle attribue un sens que la science moderne récuse.

Le paradoxe de la création d'un monde destructrice qui s'auto-detruit trouve un appui dans les écrits cosmologiques du poète américain Edgar Allan Poe. Sur la première page du manuscrit *Léviathan* se trouve la note « inspirée par Poe, la

Heide. Materialien zum Werk Arno Schmidts. Ed. par Jörg Drews, Hans-Michael Bock. Munich, 1974. pp. 7-8.

5 « eine überholte Position », « Rückständigkeit ». Martin Lowsky, Zählen und Erzählen. Arno Schmidt mathematicus. In : *Zettelkasten* 10. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts. Jahrbuch der Gesellschaft der Arno-Schmidt-Leser. Francfort s. M./Wiesbaden : Bangert & Metzler, 1991. pp. 233-254. Martin Lowsky, Mathematik und Poesie. Arno Schmidt in der Avantgarde. In : Arno Schmidt am Pazifik. Deutsch-Amerikanische Blicke auf sein Werk. Ed. par Timm Menke. Munich : text + kritik, 1992. pp. 122-134.

6 Horst Thomé, Wissenschaft und Spekulation in Arno Schmidts « Leviathan ». In : Gebirgslandschaft mit Arno Schmidt. Ed. par Jörg Drews. Munich : edition text + kritik 1982. pp. 9-29. Ici p. 16. Ainsi que « wissenschaftstheoretische Naivität » Horst Thomé, Natur und Geschichte im Frühwerk Arno Schmidts. Munich : edition text + kritik, 1981. (Sonderlieferung des Bargfelder Boten). Ici p. 24.

théorie du Léviathan était conçue de juin à octobre 1946 ».⁷ Schmidt se réfère au texte *Eurêka*, un essai cosmologique et dernière œuvre de Poe. Dans ce texte, le poète développe l'idée que la création entière porte l'instinct auto-destructif, ce qui est une idée fondamentale dans la construction de Schmidt.⁸

Dans l'exposé du Léviathan, on remarque surtout une double origine de la construction léviathanesque, ce qui indique la nature ambivalente de cette construction théorique et explication du monde. D'un côté, elle se nourrit de sources historico-culturelles et de l'autre côté, elle révèle un nombre important d'emprunts des sciences, notamment de la physique, de l'astronomie et des mathématiques.

Dans l'analyse de cette double origine, nous interrogerons cette combinaison paradoxale, sa motivation et son élaboration, ainsi que les implications esthétiques de ce choix pour la création des textes et des personnages. Dans la suite, nous analyserons l'origine et la composition de la « théorie du Léviathan » afin de définir l'emploi spécifique que Schmidt fait ici de la science, de ses discours et de sa terminologie, ainsi que de ses méthodes pour décrire et expliquer.

1. La double origine du démon

1.1. Sources historico-culturelles : mal et injustice

L'idée d'un démon Léviathan qui règne sur notre univers se retrouve également dans d'autres œuvres de Schmidt. Le démoniaque peut être vu comme caractéristique du « cosmos schmidtien » où le monde est originaire du mal.⁹ Cette vision négative d'un monde destructif a été interprétée comme « misanthropisme » dans les textes de Schmidt.

Le choix du titre de la narration ainsi que le titre du recueil accorde une

7 Trad. par KFS. « Leviathan-Theorie wurde auf Anregung Poe's hin von Juni-Oktober 46 erarbeitet. » Arno Schmidt, *Leviathan oder Die beste der Welten*. Faksimile du manuscrit avec deux transcriptions. Ed. par Susanne Fischer. Zurich : Haffmans, 1994. p. 8.

8 Dans *La Pochette surprise (Arno Schmidts Wundertüte)*, un ensemble de lettres fictives (ici celle au traducteur d'E.A. Poe *Herrn Carl W. Neumann*), Schmidt désigne cet ouvrage comme « das philosophische Groß-Weltbild der kommenden Jahrhunderte ». BA III/3, p. 17.

9 On a accordé au démon Léviathan un caractère axiomatique dans l'œuvre entière de Schmidt, cf. Lars Clausen, *Axiomatisches in Arno Schmidts Weltmodell*, op. cit.

Première Partie

importance particulière à ce concept démoniaque. Se plaçant dans le recueil éponyme, le récit *Léviathan* prend une position exposée étant la première publication de l'auteur. Néanmoins, la vision démoniaque du monde n'est plus jamais citée avec autant de verve que dans la première publication qui, elle, fut rédigée dans le vécu immédiat de la Deuxième Guerre mondiale et l'Allemagne nazie. Le « démon » comme image de la constitution de l'univers mauvais se retrouve cité par exemple dans les narrations *Miroirs Noirs* (BA I/1, p. 203, 224) et *Scènes de la vie d'un faune* ainsi que dans l'œuvre majeure de Schmidt *Rêve de Zettel*.

Datant de 1951 et 1953, les deux romans *Miroirs Noirs* et *Scènes de la vie d'un faune* représentent dans la vision sur le Léviathan encore le monde mauvais, mais n'utilisent pas une structure (pseudo-)argumentative telle que dans la narration *Léviathan*. Le démon est devenu une figure et une image qui n'est ni explicitée ni intégrée dans un exposé de persuasion. Dans *Rêve de Zettel*, publié en 1970, cette évolution vers une image artistique se poursuit et Schmidt utilise l'idée du Léviathan afin de créer un méta-discours sur le sujet :

... concernant ta vieille opinion léviathanesque, Dän, que ce monde-ci s'est formé moins grâce à un principe créateur qu'à un principe destructeur ... ZT 805mo¹⁰

La citation montre que le terme de Léviathan et la « théorie », autrefois si chère, n'ont pas disparu entièrement à l'époque tardive de *Rêve de Zettel*. Ils se retrouvent cependant sur un niveau analytique. Tandis que la théorie est certes « périmée » à l'époque de *Rêve de Zettel*, et Schmidt ne se permet pas un anachronisme de cette manière, la citation ne révèle pas une reprise, une annulation de la théorie. La traduction de « frühest=leviathanischn Ansicht » en « vieil avis » souligne le temps écoulé depuis, sans mettre en exergue la désuétude de la « théorie » tel que la traduction par « antérieur » l'aurait fait. La citation nous révèle également, à travers le choix des mots, une vision fondamentale de Schmidt, valable pour toutes ses périodes créatives : le monde et la Terre ne sont pas « créés » (erschaffen), mais se sont « formés » (entstanden). Et cette formation ne se réalise pas par un Dieu ou une personnification quelconque, mais par un principe.

10 Trad. par KFS. « ... zu Deiner frühest=leviathanischn Ansicht, Dän, 'daß diese Welt weniger Durch ein schaffendes, als vielmehr durch ein zerstörendes Prinzip entstanden sein könne' ... » ZT 805mo. Arno Schmidt, *Zettels Traum*. 6^e édition. Francfort s. M. : Fischer, 2004.

Schmidt choisit ce terme pour éloigner sa conception d'une idée de « création », toujours liée à la figure positive d'un « créateur ». En revanche, il rapproche sa construction d'une évolution automatique et arbitraire d'une création scientifique. Le « principe destructeur » est néanmoins paradoxal puisqu'il fait exister le monde. L'acte de « créer », en général considéré de manière positive, trouve ici une réévaluation négative chez Schmidt.

L'exposé sur Léviathan place le recueil et la théorie dans un contexte plus vaste de l'histoire littéraire et intellectuelle où la figure du Léviathan est un motif récurrent. Ce contexte se perçoit dès le titre « Léviathan » qui aborde le lecteur avisé. Il s'agit d'un terme utilisé dans la littérature et la musique, mais aussi dans la marine et dans la théorie politique. Sauf pour cette dernière, l'utilisation du terme relève du caractère monstrueux de Léviathan.¹¹ Il est aujourd'hui très répandu dans la culture populaire, et dans le domaine littéraire, il figure comme titre aux récits de Julien Green (1929) et de Joseph Roth (1938), à la pièce de théâtre *Leviathan* de Dea Loher (1993) ainsi que dans plusieurs romans de science-fiction et de culture populaire, comme par exemple le roman de Paul Auster (1992) ou celui de Robert Anton Wilson et Robert Shea (1975). Dans ses mémoires *Dans l'ombre de Léviathan* (Im Schatten des Leviathan. Lebenserinnerungen 1908-1984), publié posthume en 2004, Gustav René Hocke désigne l'expérience nazie comme l'éternel mauvais du Léviathan.

L'idée d'une créature immense et ambivalente entre chaos et ordre, bon et mauvais a fasciné aussi l'astronome Lord Rosse qui a baptisé son télescope « Leviathan of Parsonstown » au XIX^e siècle. À son époque, ce télescope était l'exemple le plus grand et le plus puissant, se constituant d'un miroir de 183cm de diamètre.¹² On s'aperçoit que le Léviathan est ambigu en inspirant à la fois terreur et admiration

11 Ainsi se comprend par exemple le nom Léviathan des bateaux et sous-marins guerriers d'Angleterre et d'Israël.

12 Ce « Léviathan » a permis d'avoir une meilleure vue sur les nébuleuses que Lord Rosse a pu dessiner de manière étonnamment précise. À cette époque, les nébuleuses n'étaient pas encore identifiées comme galaxies et un grand débat d'astronomie s'était enflammé autour de la nature de ces corps célestes : faisaient-elles partie de la voie lactée ou étaient-elles indépendantes de notre galaxie ? Si elles sont des galaxies indépendantes, cela signifie que l'univers est même plus grand qu'imaginé jusque-là. Cf. Simon Singh, *Der Ursprung des Kosmos und die Erfindung der modernen Naturwissenschaft*. Traduit de l'anglais par Klaus Fritz. Munich, Vienne : Carl Hanser Verlag, 2005. Ici pp. 192-194.

Première Partie

par sa magnitude et son immensité. Il est ainsi une image même du divin, du pouvoir surhumain.

Fidèle à ce sens sublime, le Léviathan trouve son origine dans la Bible où il représente un monstre marin, une force du chaos qui amène le désordre et le mal. Le « Léviathan » fait apparition dans le livre de l'Apocalypse :

Alors il y eut une bataille dans le ciel: *Michel* et ses Anges combattirent le Dragon. Et le Dragon riposta, avec ses Anges, mais ils eurent le dessous et furent chassés du ciel. On le jeta donc, l'énorme Dragon, l'antique Serpent, le Diable ou le Satan, comme on l'appelle, le séducteur du monde entier, on le jeta sur la terre et ses Anges furent jetés avec lui.¹³

Et on le retrouve également dans le livre de Job : « Que la maudissent ceux qui maudissent les jours et sont prêts à réveiller Léviathan! »¹⁴ Souvent cité dans les traités de théodicée, le livre de Job est une accusation contre Dieu. Cette connexion à Job, le rebelle contre Dieu, donne une première idée de l'application du mythe chez Schmidt.

Alors que la théorie du Léviathan chez Schmidt peut paraître très originale dans sa composition et dans la constellation à l'intérieur du récit, l'emploi du terme « Léviathan » dès le titre révèle une intégration explicite dans l'histoire intellectuelle. La reprise de ce symbole populaire de l'histoire culturelle occidentale prévient le lecteur avisé qui s'attend par conséquent à une complainte contre la Création à l'exemple de Job et à une image pessimiste de la morale des êtres humains.¹⁵ Le titre fournit ainsi un para-texte au lecteur et montre que le concept du Léviathan est fondamentalement ancré dans l'histoire intellectuelle possédant un réseau de références qui permet de déchiffrer les significations que l'auteur place dans ce récit.

Dans le récit de Schmidt, on retrouve l'idée du mal représenté par le Léviathan

13 Apocalypse 12, 7-9. Cité d'après La Bible de Jérusalem. Nouvelle édition revue et corrigée. Les éditions du cerf, 1998. Dans la traduction allemande de Luther, on lit : « Und es erhob sich ein Streit im Himmel: Michael und seine Engel stritten mit dem Drachen; und der Drache stritt und seine Engel [...] Und es ward ausgeworfen der große Drache, die alte Schlange, die da heißt der Teufel und Satanas, der die ganze Welt verführt, und ward geworfen auf die Erde, und seine Engel wurden auch dahin geworfen. » Cité d'après la traduction de Martin Luther : Stuttgarter Erklärungs-bibel : die Heilige Schrift ; mit Einführungen und Erklärungen. Version revue de 1984. Ed. par Evangelische Kirche in Deutschland, 1992.

14 Job 3, 8. Cité d'après La Bible de Jérusalem. Nouvelle édition revue et corrigée. Les éditions du cerf, 1998. « Es müssen sie verfluchen die Verflucher des Tages und die da bereit sind, zu erregen den Leviathan! » Cité d'après Stuttgarter Erklärungs-bibel, 1992.

15 Cf. l'analyse de Christoph Jürgensen, "Der Rahmen arbeitet" : paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. Ici p. 59.

Première Partie

biblique, même si le protagoniste s'y réfère comme « un démon ». Contrairement au terme de « monstre », la désignation de « démon » renforce le caractère satanique et opposé de Dieu. La théorie du Léviathan montre ainsi directement sa visée contre le Dieu chrétien, accordant au pouvoir négatif une indépendance, voire une dominance dans notre monde. Pour construire son univers démoniaque évoluant vers l'auto-destruction, le protagoniste inverse les principes du christianisme dans la théorie du Léviathan faisant référence à la philosophie d'Arthur Schopenhauer. Le protagoniste explique que ce démon réunirait « volonté et représentation » de l'individu humain en un être supérieur doté d'un pouvoir et d'une intelligence monstrueux :

Vous savez par Schopenhauer que le monde est volonté et représentation. Il s'en tient à cette découverte et ne va pas plus loin. Mais en fin de compte, ces deux éléments doivent être réunis en un être d'une puissance et d'une intelligence terrifiantes. p. 68¹⁶

L'interprétation du protagoniste se présente comme une continuation, un développement de la pensée schopenhauerienne réconciliée aux savoirs de la physique. Il ne s'agit pourtant pas d'une réelle continuation, car Schmidt applique la philosophie schopenhauerienne de manière très libre.¹⁷ En mêlant la science et l'histoire philosophique et intellectuelle, l'auteur simule un continuum qui construit une cohérence fictionnelle.

À l'intérieur de la narration, l'exposé sur le démon s'intègre à une confrontation du protagoniste avec le pasteur, l'un des membres du groupe des réfugiés. La situation dans le train indique un cercle d'auditeurs autour du protagoniste qui y ressort comme un narrateur. L'exposé du Léviathan ressemble à un récit que le soldat narre devant un groupe d'auditeurs au cours du voyage.

Le protagoniste développe sa théorie en s'adressant principalement à trois personnes : Anne, son amour de jeunesse, le facteur retraité et le pasteur. L'exposé sert à impressionner Anne, l'amour de jeunesse. Le protagoniste explique ne

16 « Sie wissen aus Ihrem Schopenhauer, daß die Welt Wille und Vorstellung ist ; er hält bei dieser Erkenntnis inne, tut den letzten Schritt nicht ; aber am Ende wird dies beides in einem Wesen furchtbarer Macht und Intelligenz vereinigt sein. » p. 47.

17 Cf. par exemple le premier chapitre « Variationen des Pessimismus in "Leviathan oder Die beste der Welten" ». In : Horst Thomé, *Natur und Geschichte im Frühwerk Arno Schmidts*. op.cit. pp. 20-46. Également Wolfgang Martynkewicz, « Fremdeste Welten würden sich auftun ». *Die Entscheidung für das Imaginäre beim frühen Arno Schmidt*. In : *Bargfelder Bote* (BBO) n° 149-159. Materialien zum Werk Arno Schmidts. Munich : edition text + kritik, 1990. pp. 3-14.

Première Partie

jamais avoir osé l'aborder. Alors qu'ils n'étaient plus en contact, la situation extrême semble leur donner une « deuxième chance ». Les conditions de la fuite menacent ce jeune couple dès le début. En plus de ce contexte romantique, l'exposé sur Léviathan s'intègre dans un contexte intellectuel. Le personnage du facteur joue ici le rôle de fournir les mots-clés, tels que la référence à Schopenhauer. Le pasteur en revanche, représentant de la religion chrétienne, est le réel antidote, le pôle opposé au protagoniste. Notre interprétation s'oppose ainsi à celle de Wolfgang Albrecht qui voit le protagoniste se refuser à une discussion avec le pasteur en déclarant : « Je ne discute jamais avec les Croyants. » (p. 53).¹⁸ Il est vrai qu'il n'y a pas de discussion réelle entre le protagoniste et le pasteur. Ils n'analysent pas les arguments de l'autre et ne reprennent pas les points relevés par l'autre dans leur propre argumentation. Fermé sur lui-même, l'exposé sur le démon fait bloc à l'intérieur de la narration, se présentant comme un récit enchâssé. Malgré son caractère clos à la fois au niveau textuel et au niveau narratif, la théorie du Léviathan se crée à partir du modèle de la religion chrétienne, se proposant comme un contreprojet à la doctrine religieuse.

Présentant un démon à l'origine de la Création, la conception du Léviathan permet une réévaluation de la constitution du monde. Il se peut que le protagoniste la conçoive effectivement spontanément en fonction des mots-clés que les « auditeurs » lui présentent. Tandis qu'il approuve les références du facteur, il répond toujours par la négative à celles du pasteur, en utilisant une inversion. Quand le protagoniste parle de l'être supérieur qui règne sur le monde et le pasteur le réfère au Dieu chrétien, le soldat en profite pour proposer son inversion :

Le pasteur leva la tête, avec un sourire d'extase : « Dieu », émit-il, approuvateur et rassuré.
« Vous n'y couperez pas –. » Je ne me donnai même pas la peine de tourner les yeux. Je dis : « Le Démon... » p. 68¹⁹

Le Léviathan de Schmidt est ainsi un démon créateur, rappelant le démiurge des théories gnostiques, qui a conçu un monde mauvais.²⁰ Contrairement au

18 « Ich disputiere nie mit Frommen », BA I/1, p. 39. Cf. Wolfgang Albrecht, Arno Schmidt, Stuttgart, Weimar : Metzler, 1998. p. 16.

19 « Der Pfarrer hob lächelnd und heilig-erfreut den Kopf: « Gott », sagte er nickend und beruhigt, « Sie kommen nicht um seine Tatsache herum-. » Ich wandte nicht einmal die Augen ; ich sprach : « Der Dämon. » BA I/1, p. 47.

20 Pour une interprétation des éléments gnostiques, voir notamment Dietmar Noering, Der « Schwanz-im-Maul » Arno Schmidt und die Gnosis. In : BBO n° 63, 1982. pp. 3-17. Jan Süsselbeck, Jan Jürgen Jenrich, Gnosis ? : Allerdings ! Zu Arno Schmidts « Heiligen Büchern »

Première Partie

christianisme, le monde du cosmos schmidtien est profondément mauvais tout comme son « créateur ». Le principe reste néanmoins le même : le caractère du créateur se poursuit dans la création. Le sens du bon Créateur et de la bonne création est renversé au profit du demiurge et de la création méchante. La transmission du mauvais dans la création constitue l'idée fondamentale de cette vision du monde. Telles que dans les théories gnostiques, le monde porte la graine démoniaque inexorable de son créateur. Dans un premier temps, le Léviathan chez Schmidt est une image pour le monde mauvais imaginé comme un créateur démoniaque dont la création continue inévitablement le mal.

L'idée d'une nature fondamentalement mauvaise se retrouve également chez le philosophe anglais Thomas Hobbes, auteur de *Léviathan, ou Traité de la matière, de la forme et du pouvoir d'une république ecclésiastique et civile*. Dans cet écrit de politique théorique, le Léviathan représente l'État :

This done, the Multitude so united in one Person, is called a COMMON-WEALTH, in latine CIVITAS. This is the Generation of that great LEVIATHAN, or rather (to speak more reverently) of that Mortall God, to which wee owe under the Immortall God, our peace and defence.²¹

Dans la conception du Léviathan chez Schmidt, on retrouve deux caractéristiques pareilles à la composition du Léviathan chez Hobbes : l'empirisme et l'anthropologie pessimiste partant d'un état guerrier de la nature.²² Celui-ci apparaît dans les formules « Homo homini lupus est »²³ et « bellum omnium in omnes », la guerre de tous contre tous.²⁴ De cet état naturel de guerre, Hobbes déduit la nécessité d'un État fort et disciplinaire. Contrairement à Schmidt, Hobbes imagine la nécessité d'un appareil organisateur en réponse à la nature de loup. Chez Hobbes, philosophe des Lumières, la raison est l'instrument qui permet la création d'un modèle étatique empêchant le chaos de la nature animalière.²⁵ Cet État se pense comme un dieu mortel qui permet la paix parmi les intérêts et les

in der *Schule der Atheisten*. In : « Alles=gewendet! » Zu Arno Schmidts « Die Schule der Atheisten ». Ed. par Horst Denkler/Carsten Würmann. Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2000. pp. 131-160.

21 Thomas Hobbes, *Leviathan*. Ed. par C.B. Macpherson. Hammondsworth : Penguin, 1985. p. 227.

22 Thomé, *Natur und Geschichte*, p. 30.

23 La formule se retrouve effectivement dans la comédie *Asinaria* de Plaute : « Lupus est homini, non homo, quom qualis sit, non novit. »

24 Cette formule se retrouve en réalité dans la préface de *De Cive*.

25 Wolfgang Kersting, *Thomas Hobbes zur Einführung*. Hamburg : Junius, 2002. pp. 107-109.

forces opposées.

Dans son récit, Schmidt réunit l'idée d'État avec l'image du démon biblique du chaos et du mal dans la théorie du Léviathan. L'expérience historique de la destruction et du mal du nazisme permettent à l'auteur de réunir le monstre mythologique avec la construction étatique en un démon qui représente le monde mauvais et négatif des êtres humains. Chez Schmidt, l'État et la politique sont ainsi inclus dans la conception globale d'une création mauvaise.

L'analyse des sources historico-culturelles montre une concentration sur le mal et l'injustice à l'opposé de la religion chrétienne et sa conception de la bonté qui se reflète en un monde bon et en un bon Dieu.

Dans l'exposé sur Léviathan, le contexte historico-culturel que nous venons de présenter est noué à une argumentation scientifique qui fait un parallèle intéressant entre l'histoire intellectuelle et les méthodes et savoirs scientifiques. On y décèle une combinaison entre une vision et explication mythologique et une application de concepts, d'images et de constats des sciences, notamment de la physique, de l'astronomie et des mathématiques.

1.2. Les sources scientifiques : création et destruction

Les emprunts scientifiques dans l'exposé sur le démon Léviathan sont divers et relèvent des domaines de l'astronomie, de la géométrie et de la physique moderne, à la fois la théorie de la relativité et la théorie du Big Bang. Dans un premier temps, nous analyserons la structure spatio-temporelle et la « pulsation » de l'univers léviathanesque. Dans un deuxième temps, nous nous consacrerons à la théorie scientifique de la création, la théorie du Big Bang, dont Schmidt nourrit sa théorie du Léviathan.

Au cours du premier passage sur le démon (BA I/1, p. 39), le protagoniste explique qu'en ce moment le cosmos est sur le point de s'effondrer mais qu'il « pulse » encore. Malgré cette pulsation, il finira inévitablement par s'évanouir. La

conception du Léviathan est ainsi marquée par un déterminisme et une finitude qui constituent sa caractéristique la plus importante et en même temps la plus « scientifique ».

La connexion de l'espace et du temps dans l'exposé sur Léviathan (les deux sont finis) dénote la conception d'un espace courbé tel qu'Albert Einstein l'a décrit. Dans la théorie de la relativité, l'espace est courbé par le temps, créant ainsi la quatrième dimension. Dans le récit *Léviathan*, l'exposé sur le démon présente effectivement l'espace de façon sphérique puisqu'il est courbé sur lui-même :

... en réalité, ce dernier est fermé sur lui-même et a quatre dimensions (pensez à l'exemple de la surface de sphère à deux dimensions) ; donc d'un diamètre fini, qui peut s'exprimer en chiffres. Illimité, mais pas infini. – » p. 56²⁶

L'espace dans *Léviathan* est limité en ce sens où il correspond à une sphère qui peut être déterminée exhaustivement, c'est-à-dire calculée en chiffres. La forme sphérique permet au protagoniste d'expliquer son concept d'un espace fini, mais illimité, à savoir que sur une surface sphérique, on ne trouve ni frontières ni fins. Toutefois l'étendue n'est pas infinie. Par conséquent, un espace exhaustivement déterminé et courbé sur lui-même inclut sa propre fin. L'idée d'un espace courbé, d'origine einsteinienne, est ainsi appliquée librement chez Schmidt qui en fournit l'image très concrète d'un espace en forme de sphère. À travers l'image d'un espace en sphère dans l'exposé du Léviathan, l'idée très abstraite d'un espace courbé par le temps, devient imaginable. Cet espace en sphère reste cependant une interprétation de l'espace courbé par Arno Schmidt. L'auteur se sert de cette idée et en crée toute une conception en la combinant avec d'autres aspects scientifiques. L'idée d'un espace fini de l'univers est l'une des caractéristiques les plus importantes et les plus inouïes dans la théorie du Léviathan. La finitude du Léviathan et ainsi la limite temporelle de l'espace se rapprochent d'un procédé scientifique : c'est grâce au fonctionnement mécanique et définitif du démon que l'on peut prévoir sa fin. L'exposé sur le Léviathan débute lors d'une observation du ciel nocturne (BA I/1, p. 39), moment durant lequel le facteur évoque l'infini cosmique, l'au-delà de la Terre : « Heureusement qu'il y a encore un Infini – – ... »

26 « ... in Wahrheit aber ist dieser [Raum] in sich zurück und in einen 4-dimensionalen hineingekrümmt (denken Sie an die Kugeloberfläche im 2-dimensionalen Beispiel) ; also mit endlichem, in Zahlen ausdrückbarem Durchmesser. Unbegrenzt aber nicht unendlich. - » BA I/1, pp. 40-41.

(p. 53).²⁷ Comme le témoigne la connotation positive de « heureusement », il conçoit l'infini cosmique comme un moyen de se consoler des horreurs actuelles. Le protagoniste, en revanche, le contredit en proclamant que l'espace est fini. On y lit une correction violente du facteur par le protagoniste qui semble désenchanter le premier en lui ôtant la dernière consolation. Néanmoins, la théorie du Léviathan se propose explicitement grâce à la finitude du démon comme un remplacement de consolation.

L'idée d'un espace qui pulse est en réalité scientifiquement fausse et n'est en rien liée à l'espace courbé d'Einstein. Elle relève d'une forte imagination de Schmidt qui associe plusieurs aspects de la physique et de l'astronomie.

L'idée de l'espace qui pulse et la description dans *Léviathan* rappelle la situation des céphéides, des étoiles qui « pulsent ». Un grand nombre d'étoiles se retrouve dans un équilibre stable entre la gravitation qui voudrait faire s'évanouir la masse de l'étoile et la pression vers l'extérieur en raison de la chaleur à l'intérieur de la sphère. Les céphéides, en revanche, ne possèdent pas d'équilibre constant et varient en éclat, en température et en taille. La pulsation s'explique par la dominance de la pesanteur qui fait d'abord rétrécir l'étoile. Par ce rétrécissement, la chaleur intérieure de l'étoile augmente à nouveau, provoquant alors une extension. Afin d'illustrer cet équilibre entre la gravitation et la pression intérieure dans les étoiles, les livres de vulgarisation scientifique utilisent l'exemple d'un ballon d'enfant que le souffle humain gonfle. Cet air représente la pression intérieure qui rencontre la résistance de la matière élastique tendant à se rétrécir à nouveau. On retrouve cette image chez Schmidt, transféré sur l'espace cosmique :

« Imaginez, dans un espace à deux dimensions, un ballon d'enfant gonflé ; de même, une certaine quantité de matière, entre autres notre espace fini, doté d'une énergie limitée, a été gonflé comme une vessie ... » p. 62-63.²⁸

Ce que Schmidt présente comme une illustration de l'espace cosmique se retrouve dans les ouvrages de vulgarisation et explique l'équilibre dans un corps sphérique entre la pression intérieure (le gonflement) et la gravitation (la matière élastique) qui se contrebalancent. La pression intérieure du corps sphérique équilibre la

27 « Wie gut, daß es noch eine Unendlichkeit gibt - - . » BA I/1, p. 39.

28 « Denken Sie im 2-Dimensionalen an einen aufgeblasenen Kinderballon : ähnlich wurde eine Quantität Materie und mit ihr unser endlicher Raum mit begrenzter Energie ausgebläht. » p. 44.

Première Partie

gravitation qui ferait autrement s'effondrer la sphère :

« ... die gewaltige Masse eines Sterns will aufgrund der Schwerkraft in sich zusammenfallen, was jedoch durch den Druck nach außen verhindert wird, den die große Hitze der Materie im Innern des Sterns bewirkt. Es ist ein wenig wie bei einem Ballon, der im Gleichgewicht ist, weil die äußere Gummihaut sich zusammenziehen will, während der Luftdruck im Innern nach außen drängt. Wenn man den Ballon über Nacht in den Kühlschrank legt und die Luft im Ballon sich abkühlt, nimmt der Luftdruck darin ab und der Ballon zieht sich zusammen, bis er ein neues Gleichgewicht findet. »²⁹

Schmidt transpose alors cette image très concrète, qui illustre la construction d'une sphère « vivante » entre la gravitation et la pression intérieure, sur son idée de l'espace cosmique. Il est frappant à quel point les deux passages se ressemblent dans la comparaison précise de l'objet avec un ballon d'enfant dont la matière en caoutchouc tend à se rétrécir. Cette ressemblance entre le passage de Schmidt et un récent livre de vulgarisation (datant de 2004) indique qu'il s'agit d'une image courante dans la littérature de vulgarisation scientifique.

Alors que les céphéïdes parviennent à un équilibre entre la contraction et la pression intérieure, l'univers dans l'exposé sur le Léviathan se contracte inévitablement :

« Mais la membrane de baudruche tend à se contracter : la gravitation est cette >tension superficielle< du cosmos, l'ordre de rassemblement de l'univers matériel, la preuve de son inéluctable contraction. » p. 63³⁰

D'une manière éclectique, le protagoniste mêle ces affirmations scientifiquement fausses à une conception sphérique de l'espace et la dominance de la gravitation. L'espace qui pulse est une création de Schmidt qui diffère beaucoup des idées habituelles et cette création n'est pas conforme aux modèles physiques existants. Cette construction lui permet de présenter une conception pseudo-physique qui explique le « mal » dans le monde. Chez Schmidt, l'espace qui pulse est en effet une image de l'univers auto-destructif : la pulsation fournit un raisonnement prétendument scientifique sur la nature négative de l'univers. L'auto-destruction du monde s'explique par la dominance de la gravitation qui vaincra sur l'actuelle pulsation de l'espace cosmique. La fin de l'univers s'explique ainsi dans l'exposé par une dominance de la gravitation, qui mène à l'effondrement de la matière. Cet

29 Simon Singh, *Big Bang*, p. 210.

30 « Aber die Gummihaut will sich zusammenziehen : die Gravitation ist diese 'Oberflächenspannung' des Weltalls, der Befehl zur Einholung des materiellen Universums, der Beweis für die unvermeidliche Kontraktion. » BA I/1, p. 44.

effondrement représente alors le caractère fini de notre monde et signifie en même temps que l'univers porte en lui-même la graine de la destruction, puisqu'il se démonte inévitablement par sa construction de base.

Cette proposition scientifique semble confirmer le mal et l'injustice du monde que les réflexions et observations philosophiques et culturelles ont mis en relief.

L'exposé sur le démon Léviathan se donne une allure de scientificité alors qu'il s'agit en effet d'une pseudo-science qui prétend une harmonie entre les observations et explications scientifiques et les témoignages et réflexions dans l'histoire intellectuelle.

La théorie du Big Bang

La théorie du Léviathan est une cosmologie, une réflexion sur la nature du monde et thématise ainsi l'origine de la création du monde. L'exposé se donne une allure de scientificité en se nourrissant de la théorie du Big Bang qui représente la première explication scientifique de la création de l'univers. Aujourd'hui le modèle standard pour décrire la création de notre univers il y a plus de 13 milliards d'années, la théorie du Big Bang explique que l'univers s'est créé suite à une explosion initiale (le Big Bang) qui a provoqué un mouvement de fuite dans la masse des corps. Depuis cette explosion initiale, les corps célestes s'éloignent. Ainsi, l'univers est en expansion, ce qui signifie qu'il était originellement plus dense et plus chaud. La création initiale, à savoir ce qui était avant l'explosion, reste pourtant inexpliquée : on la nomme « singularité ».

L'idée d'un univers en dilatation, plus dense et plus chaud dans le passé, fut proposée par Alexandre Friedmann en 1922 et indépendamment par l'abbé Georges Lemaître en 1927. Le modèle Friedmann-Lemaître intègre les idées d'origine théologique d'une création *ex nihilo* et l'apparition de la lumière (« *fiat lux* ») ainsi que l'idée d'un début de chronologie temporelle.³¹

Contredisant la théorie de la relativité d'Einstein, cette théorie fut d'abord refusée par presque l'intégralité des astrophysiciens. Le cosmos d'Einstein, devenu une

31 Hans-Joachim Blome, Harald Zaun, *Der Urknall. Anfang und Zukunft des Universums*. Munich : Beck, 2004. p. 24.

Première Partie

autorité non-questionnée, était statique, tandis que le modèle du Big Bang propose un univers dynamique avec l'idée de l'expansion. Les deux théories étaient mathématiquement fondées et en harmonie avec les lois physiques, mais il manquait à toutes deux des données expérimentales et observationnelles afin de pouvoir se justifier et ainsi falsifier l'autre. À cette époque, les cosmologues se trouvaient dans une situation désespérée, nécessitant des preuves concrètes.³²

C'est seulement à la fin des années 1920 que la nouvelle technologie des télescopes a permis une vérification. Avec le télescope puissant de l'observatoire Mount Wilson en Californie, l'astronome Edwin Hubble fut en mesure de fournir les preuves empiriques sur l'éloignement des galaxies. L'autorité de la physique Albert Einstein s'est d'abord montrée très hostile à l'idée d'un univers en mouvement. La légende veut que c'est en regardant à travers le télescope d'Hubble en 1930 qu'Einstein put se convaincre de l'expansion de l'univers et changea ensuite d'opinion.³³

Les observations de l'astronome Hubble vérifiaient la théorie du Big Bang, jusque-là une spéculation à partir de calculs mathématiques. Comme Vesto M. Slipher et Carl W. Wirtz auparavant,³⁴ Hubble a observé un déplacement systématique vers le rouge dans le spectre des galaxies, prouvant alors que les galaxies sont en train de s'éloigner de la Terre.³⁵ Il apparut rapidement que la vitesse d'éloignement des galaxies augmente proportionnellement à leur distance de la Terre, c'est-à-dire que les galaxies lointaines s'éloignent plus rapidement de notre planète que les galaxies qui en sont proches.

Dans sa théorie du Léviathan, Arno Schmidt s'inspire des sciences, en particulier de la théorie du Big Bang. Elle est effectivement la première explication

32 Cf. Simon Singh, *Big Bang*, p. 171.

33 Hans-Joachim Blome, Harald Zaun, *Der Urknall*, pp. 26-27.

34 Vesto Slipher en 1912 et Carl Wirtz en 1918 observaient un déplacement systématique vers le rouge des étoiles et nébuleuses mais leurs observations ne pouvaient être rattachées à aucune théorie et ne pouvaient donc être expliquées.

35 Cette observation est une preuve de l'expansion de l'univers dont la théorie n'a pourtant été confirmée qu'en 1965 après la découverte du fond diffus cosmologique par A. Penzias et R. Wilson. Il s'agit d'un rayonnement électromagnétique datant du début de l'univers, qui livre aujourd'hui des données et informations sur la phase initiale de notre univers il y a 13,75 milliard d'années. Brockhaus. *Enzyklopädie* en 30 volumes. 21^e édition, 2006. Article : Kosmologie. Également Dieter B. Herrmann, *Das Weltall. Aufbau, Geschichte, Rätsel*. Munich : C.H. Beck, 2006. (= Reihe Wissen). pp. 80-83.

Première Partie

scientifique de la création de l'univers, ce qui l'oppose diamétralement à l'explication biblique de la Création. Elle présente ainsi une rationalisation du mythe de la Création, autrefois dominé par les religions et les conceptions mythologiques et païennes des peuples indigènes. Néanmoins, la théorie du Big Bang véhicule certaines idées et représentations imagées, telles que la métaphore de l'univers gonflé qui coïncide avec l'image du souffle divin.³⁶ Dans *Léviathan*, Schmidt reproduit des termes et concepts de cette théorie cosmologique, comme par exemple cette observation historique de Hubble sur l'univers en expansion :

... la vitesse des corps célestes augmente avec leur éloignement par rapport à nous, jusqu'au seuil de la vitesse de la lumière. p. 56³⁷

L'exposé sur le démon Léviathan se crée alors sur la même idée d'un univers « gonflé » (« ausgeblasen »). Schmidt cite lui-même l'exemple du ballon d'enfant et l'idée de l'énergie limitée (p. 62) qu'il emprunte à la physique du Big Bang.

Le terme « Urknall » (Big Bang) ne se trouve cependant pas dans le recueil *Léviathan*, mais dans le programme poétologique *Calculs* datant de 1955 :

« À chaque mode de déplacement dans l'espace (déterminé et réglé inéluctablement par l'explosion originelle du Léviathan) correspond aussi un cercle de thèmes très nettement dessiné. » (p. 167).³⁸

Dans cette série d'écrits poétologiques, Schmidt veut développer des « représentations conformes » qui s'expliquent par une nécessité, par une règle universelle. Cette nécessité est déterminée par « l'explosion initiale du Léviathan » qui reprend l'idée du Big Bang. Le rapprochement du Léviathan de la théorie du Big Bang indique une tentative de rationalisation et un remplacement de la Création chrétienne, notamment par l'opposition du protagoniste au pasteur dans une position de compétition. Le pasteur représente la vision biblique et chrétienne d'un monde bon, marqué par une harmonie, une bonté et une providence bienveillante. Schmidt y oppose l'idée d'un monde léviathanesque : auto-destructif et marqué par une dureté et une méchanceté implacables.

La théorie du Léviathan n'est pourtant pas une représentation de la théorie du Big

36 Il semble également ironique que le mystère de la création trouve une rationalisation et une explication scientifique grâce à un prêtre catholique Georges Lemaître.

37 « ... die Geschwindigkeiten himmlischer Gebilde mit der Entfernung von uns wachsen, bis an die Grenze der Lichtgeschwindigkeit. » BA I/1, p. 40.

38 « Jeder Art der Bewegung im Raum (gesetzmäßig festgelegt und geregelt durch die Urexplosion des Leviathan) entspricht sogleich ein sehr scharf umrissener Themenkreis. » Arno Schmidt, Berechnungen I, BA III/3, p. 165.

Bang. Afin de pouvoir associer l'explication scientifique de la création au caractère négatif et auto-destructif du démon, Schmidt va au-delà de la théorie du Big Bang, transformant son exposé en une spéculation.

La « théorie » du Léviathan se compose de deux idées fondamentales qui s'enracinent dans un contexte scientifique dont Schmidt se sert tout en adaptant et en modifiant le matériau de la terminologie et des concepts. Premièrement, l'espace est une sphère, car il est courbé sur lui-même par le temps, et deuxièmement, la gravitation domine et provoque inévitablement une implosion.

Tandis que le premier aspect est une inspiration de l'espace courbé selon Einstein, la force de la gravitation et l'implosion de l'univers, le deuxième aspect, puise dans les théories astronomiques et cosmologiques comme celle du Big Bang.

À l'opposé d'un univers en expansion infinie (ce qui correspond à la théorie du Big Bang), Schmidt place un univers en expansion finie, c'est-à-dire que l'énergie est limitée dès le début: « ... une certaine quantité de matière, entre autres notre espace fini, doté d'une énergie limitée a été gonflé comme une vessie... » (pp. 62-63).³⁹ Ce n'est ainsi pas l'explosion initiale qui est au cœur de l'exposé, mais la fin de l'expansion et du mouvement. Dans le texte de Schmidt, l'élan initial du Big Bang est désigné comme un « mouvement de fuite » (« Fliehbewegung »), donc une expansion (« Ausdehnung » et « dehnende Kraft »), tandis que la deuxième force est décrite comme une « inéluctable contraction » (« unvermeidliche Kontraktion »). Cette contraction est une imagination libre de Schmidt qu'il relit pourtant à une explication scientifique : l'univers se contracte puisque la force de la gravitation est trop forte. La contraction (inévitale) de l'univers représente l'auto-destruction de notre monde, une « preuve » pour son caractère négatif, que Schmidt présente comme une évidence scientifique. Il la présente dans les termes de la science et la déclare inhérente à la matière : « L'ordre de rassemblement de l'univers matériel » (« Befehl zur Einholung des materiellen Universums »). L'organisation de la matière dans le cosmos détermine alors à la fois l'expansion et la contraction de la matière. Dans la théorie du Léviathan, la gravitation ressort comme la force la plus importante. Elle existe partout, dans tout corps, et exerce

39 « [Es] wurde eine Quantität Materie und mit ihr unser endlicher Raum mit begrenzter Energie ausgebläht. » BA I/1, p. 44.

Première Partie

une attirance qui force tout atome à la fusion :

De même[,] toute matière fragmentée est soumise à la gravitation, c'est-à-dire à une tendance au regroupement de tous les atomes. p. 62⁴⁰

À partir d'une réflexion sur l'organisation de la matière dans l'espace, le protagoniste du récit commence alors une spéculation sur la constitution de l'univers qu'il définit comme mauvais. Dans la version de l'univers que Schmidt présente, le mouvement de l'expansion s'inverse, autrement dit, l'univers s'effondre à cause de la gravitation trop forte. Il s'agit effectivement d'une idée qui existe réellement dans la physique. Cette idée d'un effondrement de l'univers est nommé « Big Crunch », ⁴¹ en relation au Big Bang et il décrit une contraction suite à une dominance de la matière. La force de la gravitation devient trop forte et les grandes masses commencent à aspirer les plus petites jusqu'à leur disparition totale. Schmidt utilise cette idée d'un univers fini et en contraction, représenté par le démon Léviathan. Le protagoniste dans le récit suppose que la gravitation inhérente à la matière exerce une force supérieure à l'expansion afin d'inverser le mouvement.

Schmidt s'est inspiré ici de l'essai cosmologique *Eurêka* d'E.A. Poe. Il lui emprunte l'idée d'un univers auto-destructif et de la destruction à travers une implosion due à la gravitation.⁴² Les premiers écrits de Schmidt, *Juvenilia*, témoignent déjà d'une influence remarquable des œuvres de Poe sur Schmidt.⁴³ Dans sa traduction du texte *Eurêka* dans les années 1960, Schmidt emploie nombre de termes et de concepts que l'on retrouve dans la conception de Léviathan, tels que l'univers limité et en forme de sphère (p. 969), la gravitation qui domine la matière (p. 983) et l'idée d'un rétrécissement de l'univers (p. 980).⁴⁴ Cette correspondance montre le lien étroit entre la conception du démon

40 « Ebenso ist aller zerteilten Materie Gravitation eigen ; d.h. Wille zur Vereinigung aller Atome. » BA I/1, p. 44.

41 Dans les années 1990, la physique a effectivement supposé un ralentissement de l'expansion qui s'invertirait éventuellement. Cette hypothèse a été pourtant rejetée : la vitesse de l'expansion est effectivement grandissante, poussée par l'« énergie noire ». Celle-ci serait alors plus forte que la force de la gravitation. Dieter B. Herrmann, *Das Weltall*, pp. 84-90.

42 Cf. Edgar Allan Poe, *Heureka*. Trad. par Arno Schmidt. In : *Werke II*. Olten/Freiburg : Walter Verlag, 1967. pp. 896-1060.

43 Cf. Thomas Körber, *Arno Schmidts Romantik-Rezeption*, Heidelberg : Winter, 1998. (= Beihefte zum *Euphorion* ; 31). pp. 252-256.

44 Edgar Allan Poe, *Heureka*, op. cit.

Première Partie

Léviathan et le texte cosmologique de Poe. Cette idée d'une implosion et d'un effondrement de l'univers a visiblement inspiré les écrivains Poe et Schmidt et elle constitue le fondement de la théorie du Léviathan.

Dans l'histoire des sciences, l'idée d'un effondrement de l'univers était réellement un problème persistant pour les physiciens cosmologues. La contraction de l'univers suite à la gravitation représente ainsi un savoir historique et une conséquence mathématique. À travers la composition du démon Léviathan, Schmidt met en scène la gravitation qui est de fait un domaine-clé de la physique. La compréhension de la gravitation s'avère essentielle en astronomie et en cosmologie puisqu'elle est la force qui définit le mouvement et les réactions des corps célestes conforme à la force d'attraction des masses.⁴⁵ Avec leurs travaux sur la gravitation, Isaac Newton et Albert Einstein ont révolutionné la conception de l'univers et ont permis une compréhension plus approfondie des phénomènes observés, autrefois inexplicables. La méconnaissance de la gravitation avait auparavant toujours posé problème, car les phénomènes dans l'espace ne pouvaient être décrits correctement. Les deux scientifiques ont créé, chacun à leur époque, une formule afin de déterminer la force d'attraction : la masse dans l'univers, par exemple d'une planète, attire son environnement et les masses autour d'elle. Les deux scientifiques Newton et Einstein arrivaient alors tous les deux à la conclusion que l'univers finirait par s'effondrer puisque les masses s'attirent.

Plus de deux cents ans avant Einstein, Newton se retrouvait face à un mystère total : il avait réussi à définir la gravitation universelle, mais il n'était pas compréhensible pourquoi l'univers entier ne s'effondrait pas suite à la force d'attraction. Tous ses calculs étaient corrects mais conduisaient toujours à un effondrement de l'univers entier. Newton devait citer l'intervention de la main de Dieu qui préservait l'univers de l'effondrement. Albert Einstein se retrouvait ensuite face au même problème. Sa formule sur la gravitation montrait logiquement et par calcul mathématique que tout corps dans l'univers est attiré par un autre.⁴⁶ Non seulement, cette idée était évidemment déplaisante, elle

45 Singh, Big Bang, p. 155.

46 « Die Anziehung mochte als steter, schleichender Prozess beginnen, doch allmählich würde dieser sich zu einer Lawine auswachsen, die in einem ungeheuren Zusammenstoß enden würde – das Universum war offenbar dazu bestimmt, sich selbst zu zerstören. » Singh, Big Bang, p.

contredisait également la conception contemporaine d'un univers statique. Afin de détourner l'effondrement inévitable en raison de cette attraction, Einstein découvrit une astuce mathématique, la *constante cosmologique*. Il s'agit d'une sorte « d'anti-gravité » qui retient les masses d'une attirance finale et représente une version mathématique de la « main de Dieu » que Newton citait en explication.

C'est d'ailleurs la théorie du Big Bang, plus précisément ses deux fondateurs Alexandre Friedmann et Georges Lemaître, qui ont permis de trouver une solution à ce conflit de l'effondrement. Avec son univers en expansion, la théorie du Big Bang récuse la conception de l'univers statique. Elle s'oppose ainsi également à la théorie de la relativité d'Einstein qui, lui, refusa cette nouvelle théorie cosmologique. La crainte et l'inquiétude de Newton et d'Einstein sur un effondrement de l'univers ont été écartées dans la physique moderne, premièrement par la rotation terrestre, et deuxièmement par le mouvement du Big Bang qui produit un effet de frein : l'élan initial est atténué par les forces d'attraction entre les masses. Alors que le problème d'un univers menacé d'effondrement est résolu dans la physique, Schmidt se réapproprie cette idée, et cette finitude de l'univers devient le point central de la conception du démon Léviathan.

Nous venons de voir la composition éclectique de l'exposé sur Léviathan qui se nourrit de divers concepts, idées et savoirs des sciences astronomiques, mathématiques et physiques. Schmidt intègre ces éléments dans une conception cosmologique d'un monde mauvais. La théorie du Léviathan se nourrit alors à la fois de sources historico-culturelles et de sources scientifiques qui se marient dans la composition de Léviathan. L'exposé sur le démon présente en effet ces deux domaines dans une harmonie fictive qui conduit à une conclusion commune. Les sources scientifiques ainsi que littéraires et philosophiques indiquent la négativité du monde et se confirment mutuellement.

2. La stratégie de persuasion

Dans ce deuxième chapitre, nous approfondirons les emprunts scientifiques que le protagoniste cite au cours de son exposé contre le pasteur et la doctrine chrétienne. Nous analyserons la constellation narratologique du pasteur et du protagoniste et comment Schmidt a conçu ces personnages et leur mode de discours. L'analyse de cette opposition nous permet de mieux saisir la construction et l'argumentation de la démonologie, et le rôle qu'y jouent « les sciences ».

2.1. Le discours scientifique

L'exposé scientifique sur le démon Léviathan montre une volonté de scientificité que Schmidt confie à son propos. L'auteur intègre des termes mathématiques, des principes et des lois constatés ainsi que des exemples pour renforcer le caractère scientifique et démonstratif de l'exposé. Afin de constituer le fondement de sa théorie, le protagoniste cite des principes ou des lois établis dans la science mathématique et physique en reconstruisant une argumentation scientifique.

Le protagoniste dans *Léviathan* affiche dans son exposé sur le démon Léviathan des connaissances physiques truffées de notions et de termes spécifiques, parfois incompréhensibles pour le non-initié. Les passages sur la théorie du Léviathan ressemblent à une conférence, voire à un passage encyclopédique exposé de manière monologique et apodictique. Le protagoniste met en avant sa culture scientifique et adopte une attitude à la fois arrogante-condescendante et compatissante-pédagogique. Cette position est caractéristique du discours dans les textes de Schmidt qui oscillent entre une expression de compassion, et une cruauté et brutalité. D'un côté, la compassion avec ceux qui n'ont pas franchi l'étape d'un éclaircissement rationnel et de l'autre côté, l'agressivité, voire la malveillance, envers ceux qu'il considère comme voulant conserver cet état de non-compréhension. Cette double visée se répercute dans l'exposé du protagoniste qui présente des parties de grande complexité mais aussi des parties provenant de livres de vulgarisation scientifique. Dans la description et la caractérisation du

Première Partie

Léviathan, Schmidt se sert d'un côté de termes exhaustivement compliqués afin de souligner sa scientificité, et de l'autre côté, il emploie des termes relevant d'une vision scientifique vulgarisée ou scolaire, tels que « triangle », « vitesse de lumière », « contraction », « somme des angles », etc.⁴⁷ Ainsi se combinent deux aspects dans le texte : l'extrême complexité et l'extrême simplicité. L'extrême simplicité est évoquée, par exemple, à travers des connaissances générales comme :

... une droite est le plus court chemin d'un point à un autre, passant par un point donné il n'existe qu'une parallèle à une droite, du principe des parallèles, on peut déduire que la somme des angles d'un triangle est égale à 180°. p. 55⁴⁸

En outre, on retrouve une volonté de complexité en empilant des concepts et des termes spécifiques. La citation de noms et de principes scientifiques que le protagoniste énumère sans explication plus ample, donne un aspect élitiste et hermétique au texte :

Dans l'espace fini, la matière est parcimonieusement répartie ; son homogénéité est révélée par l'analyse spectrale et les météores recueillis. De même[,] toute matière fragmentée est soumise à la gravitation ... p. 62⁴⁹

L'exposé sur le Léviathan se veut abstrait et difficile à comprendre. Ceci est généré ici premièrement par l'utilisation d'une terminologie spécifique, mais aussi par une réduction du propos à une phrase très dense qui assemble les termes sans explication. Le passage cité montre la combinaison de termes spécialisés comme « analyse spectrale » et « météores recueillis » (*Spektralanalyse* et *Meteoreinfang*) et de termes scientifiques mais très communs, comme « matière » et « gravitation » (*Materie* et *Gravitation*). L'énoncé se compose de deux phrases courtes qui résument un savoir scientifique et l'instaurent telle une vérité.

Alors que les termes ne sont pas compliqués en eux-mêmes, la construction des

47 Pour Horst Thomé ce constat est une critique soulignant que les spéculations de Schmidt ne s'enracinent pas dans les réelles conditions du continuum espace-temps mais dans des représentations vulgarisantes et simplificatrices. L'interprète suppose que l'auteur vise une vulgarisation du contenu scientifique, ce qui entraîne l'application de la vérification évaluant le propos dans le schéma vrai-faux. Horst Thomé, *Natur und Geschichte im Frühwerk Arno Schmidts*. Munich : edition text + kritik, 1981. (Sonderlieferung des Bargfelder Boten). p. 23.

48 « Eine Gerade ist die kürzeste Verbindung zweier Punkte, durch einen Punkt zu einer Geraden gibt es eine Parallele ; aus dem Parallelsatz ergibt sich die Winkelsumme im Dreieck zu 180 Grad. » BA I/1, p. 40.

49 « Im endlichen Raum ist sparsam Materie verteilt ; ihre Gleichartigkeit ist bewiesen durch Spektralanalyse und Meteoreinfang. Ebenso ist aller zerteilten Materie Gravitation eigen... » BA I/1, p.44.

phrases et la présentation de la réflexion théorique relève d'une complexité artificielle et exagérée. Le propos peut être difficile, voire incompréhensibles en raison d'une abstraction poussée :

La trigonométrie résoudrait tous les problèmes (théoriquement) ; mais vu l'exiguïté de l'espace qui nous est imparti, cette méthode n'est pas utilisable. L'application du principe de Doppler, par exemple (la mesure des vitesses radiales par les déplacements à l'intérieur du spectre) a montré que la vitesse des corps célestes augmente avec leur éloignement par rapport à nous, jusqu'au seuil de la vitesse de la lumière. pp. 55-56⁵⁰

Le lecteur a du mal à suivre l'exposé sur le Léviathan, très dense et exagérément scientifique, comme le témoigne l'apparente explication de l'effet Doppler qui se réduit à une parenthèse remplie de termes spécialisés. À moins d'être compétent dans le domaine mathématique et physique, tout lecteur devrait se heurter à « la mesure des vitesses radiales par les déplacements à l'intérieur du spectre » qui est difficile à comprendre spontanément dans le flux du texte. Le propos qui se présente comme une explication produit effectivement l'effet inverse : au lieu d'éclairer le lecteur et de rendre l'idée plus claire, elle augmente la confusion. La parenthèse qui « explique » l'effet Doppler complexifie le propos par l'accumulation de termes spécifiques et abstraits. L'emploi de termes et concepts mathématiques est ainsi marqué par une réduction, voire suppression d'une mise en contexte au détriment d'une explication. En revanche, les termes s'enchaînent sans lien et souvent dans une simple allusion. Le protagoniste empile les citations de noms et de termes sans développer, ce qui entraîne une simplification extrême de la composition de l'univers. Les citations s'agencent en une harmonie supposée alors qu'il s'agit en fait d'un mélange de différents concepts qui ne relèvent pas d'une cohérence scientifique.

Les insertions comme « le cercle-limite » de Beltrami ou « le principe de Doppler » provoquent une confusion et brouillent le raisonnement par l'emploi d'une terminologie explicitement scientifique. Celle-ci est séparée de son contenu initial et y figure comme élément rhétorique et esthétique. Les éléments

50 « Eine Dreiecksmessung entschiede alles (theoretisch) ; aber bei der Kleinheit des uns zugänglichen Raumes ist diese Methode nicht brauchbar. Aber z.B. die Anwendung des Dopplerschen Prinzips (der Messung von Radialgeschwindigkeiten durch Linienverschiebungen im Spektrum) ergab, dass die Geschwindigkeiten himmlischer Gebilde mit der Entfernung von uns wachsen, bis an die Grenze der Lichtgeschwindigkeit... » BA I/1, p. 40.

empruntés aux discours scientifiques ne remplissent plus leur fonction initiale d'explication, mais obéissent à la logique de la narration. Cette logique se déduit de la situation spécifique et fictionnelle dans laquelle l'exposé est narré.

On note dans le texte des stratégies de complexifications volontaires qui rendent l'exposé élitiste et hermétique ainsi que scientifiquement faux et incohérent.⁵¹

Il ne faut cependant pas se contenter d'une vérification de ces emprunts, car ceux-ci se comprennent dans la constellation narrative présentant une « stratégie de persuasion ». Celle-ci ne se développe pas à travers les catégories du vrai et du faux, mais sur un niveau linguistique qui se sert du discours d'autorité des sciences. Cette stratégie situe l'exposé sur le Léviathan entre les pôles d'une supercherie et d'une persuasion. L'exposé ne cible ainsi pas une représentation correcte de l'univers ou une stratégie de persuasion du lecteur, mais correspond à un geste de compétition. Au lieu d'expliquer les notions scientifiques, le protagoniste se vante constamment en compétition avec le pasteur. L'exposé mute ainsi d'une explication scientifique et d'un raisonnement scientifique à un passage prosaïque de vantardise et de bravade.

L'exposé est ainsi en réalité quelque chose de différent de ce qu'il prétend être. Cette transformation en vantardise et bravade s'explique par la constellation des personnages où le protagoniste veut s'imposer auprès du pasteur et met son explication du monde au-dessus de l'explication chrétienne. Pour le protagoniste, la « science » est un discours dont il se sert afin de vaincre le pasteur par la rhétorique. La « lutte » entre les deux se déroule ainsi sur un niveau linguistique. La scientificité réelle de l'argumentation et de la méthode est tournée en dérision par l'auteur qui formule une critique envers les sciences. Celles-ci s'approprient un discours d'autorité, qui semble exempt d'explication raisonnable et cohérente.

À travers l'exagération du caractère « hyperscientifique » et les explications qui contribuent en réalité à une confusion de l'argumentation, Schmidt marque ce

51 La discussion sur la scientificité de l'exposé et sur une soi-disante position de « bluffeur » de Schmidt comme érudit et scientifique propre, tourne particulièrement autour de l'utilisation de savoirs physiques et de leur présentation dans le texte. Le livre *Bluff auch mare ignorantiae* témoigne d'un paroxysme de cette discussion sur l'emploi du savoir chez Schmidt. Il postule une absence de savoir et de connaissance dans les textes de Schmidt que l'auteur compenserait par une supercherie savante. Cf. Martin Henkel, *Bluff auch mare ignorantiae, oder : Des king ! s neue Kleider. Eine Studie zu Wesen, Werk und Wirkung Arno Schmidts*. Kellner, 1992.

Première Partie

discours comme pseudo-scientifique et se rapprochant d'une idéologie. L'exposé sur Léviathan est ainsi proche de l'argumentation chrétienne qu'elle imite et critique par la négative : l'exposé pousse à l'absurde ce qu'il souhaite critiquer.

Les éléments linguistiques de la terminologie scientifique que Schmidt intègre dans l'exposé du protagoniste servent ainsi à reconstruire un certain discours en opposition à la religion chrétienne. À travers une accumulation de termes compliqués et des passages explicatifs de savoirs incohérents et éclectiques, l'exposé du Léviathan génère une confusion et un brouillard qui refusent d'argumenter et d'expliquer.

En examinant le développement de la théorie du Léviathan, on s'aperçoit d'un étroit parallèle entre la construction argumentative de l'exposé et celle du pasteur dont les propos et commentaires révèlent sa vision chrétienne du monde. Dans *Léviathan*, la compétition entre le protagoniste et le pasteur conduit à une compétition des interprétations du monde, mesurées et évaluées aux événements dont ils font l'expérience au cours du voyage.

La théorie du Léviathan est une lecture du monde à l'opposé de la lecture chrétienne qui conclut à un bon Dieu. Tel que l'a fait le philosophe Leibniz, l'analyse de la bonne constitution de la nature conduit sur la conclusion d'un bon Dieu. L'auteur met en scène le caractère destructif du Léviathan tout au long du récit à travers le motif de l'apocalyptique. Le train avec les réfugiés essaie de se frayer un chemin à travers un environnement de guerre et d'hiver, extrêmement hostile et destructif. D'un côté, l'hiver est très sévère et menace de geler les réfugiés ou le train et ainsi de rendre l'évasion impossible. De l'autre côté, les constants bombardements les mettent également en péril et témoignent de ce monde « mauvais » du Léviathan.⁵² Le récit s'achève avec l'arrêt du train sur un pont détruit et entouré d'un néant nébuleux. Tous les chemins coupés, le protagoniste et Anne sautent ensemble dans cet « enfer aquatique.

Les événements qui se produisent au fil du voyage sont employés par le protagoniste, mais aussi par le pasteur, afin de confirmer leurs « théories », leurs

⁵² « La ville entière est toujours sous le feu [...] sadique : un coup par ici, cinq coups par là, et on recommence. », (p. 46). « ... immer noch unter Beschuß; sadistisch: hier einen hin, dort mal fünf, wieder zurück. Der Schnee ist ganz schmutzig von Ruinenstaub. » BA I/1, p. 35.

Première Partie

explications respectives du monde. Par exemple, ils utilisent tous les deux la mort de l'enfant (tué par une bombe) afin de souligner la méchanceté / la bonté de la force supérieure (Dieu / Démon) :

Le pasteur consolait la femme en larmes; il dit: « Le Seigneur l'a donné, le Seigneur l'a repris - », et, que le diable m'emporte, si cette lope pharisienne n'ajouta pas : « Loué soit le! » (et, ce faisant, il nous regardait fièrement, nous les païens, les perdus. Âme de laquais éhonté! - L'enfant innocent -! p. 61⁵³

Le protagoniste et le pasteur se retrouvent dans une situation de concurrence de leurs interprétations : alors que le religieux console la mère sur la mort de son enfant en rappelant la toute-puissance de Dieu, le protagoniste le prend comme une preuve de l'existence du Léviathan. Le protagoniste inclut les atrocités vécues dans l'argumentation et la défense de sa conception d'un univers méchant. Les « preuves » immédiates semblent rendre sa proposition plus « véridique » que celle du pasteur. Dans cette constellation, l'existence d'un démon semble être une explication logique et convaincante de la situation et des événements. S'érigeant en concurrence au bon Dieu de la religion chrétienne, l'explication démoniaque est cependant aussi peu « explicative » que la religion. En se limitant à intervertir les signes du bon au profit du méchant, la théorie du Léviathan « explique » les événements en référence à un pouvoir supérieur incompréhensible et insaisissable, le Léviathan.

C'est le texte qui propose les événements du récit comme des « preuves » à la théorie du Léviathan, à savoir à la méchanceté du monde. La menace constante de la guerre et de l'hiver extrême ainsi que la présence de la mort et de la destruction semblent fournir les preuves nécessaires à la théorie sur l'univers démoniaque et auto-destructeur. Les emprunts scientifiques servent à reconstruire une explication scientifique qui accompagne les événements horribles dont le groupe de réfugiés témoigne au cours de son voyage cauchemardesque. La « théorie » du Léviathan est alors une construction intellectuelle qui permet d'expliquer, et pour cette raison donner du sens, aux événements dont les personnages témoignent. L'argumentation dans l'exposé sur Léviathan retrace dans un premier temps la

53 « Der Pfarrer tröstete die weinende Frau; er meinte: « Der Herr hat's gegeben; der Herr hat's genommen – » und, hol's der Teufel, der Feigling und Byzantiner setzte hinzu: « Der Name des Herrn sei gelobt! » (Und sah dabei stolz auf uns arme verlorene Heiden, die schamlose Lakaienseele! – Das schuldlose Kind – ... » BA I/1, p. 43.

Première Partie

méthode scientifique d'une élaboration théorique.⁵⁴ Les événements décrits dans le récit servent de démonstration à la théorie, formant ainsi les deux volets complémentaires de la théorie et de sa démonstration. La trame de l'histoire apparaît ainsi double : premièrement, elle fournit le scénario afin que le protagoniste développe sa théorie (à partir des preuves du monde mauvais), et deuxièmement, la même trame (la fin de l'histoire) veut confirmer l'existence du démon. Le texte tient ainsi lui-même une position-clé en rassemblant plusieurs fonctions : développer le récit, créer un monde fictionnel, et fournir des preuves à la théorie.

Au-delà d'une question de scientificité et de validité scientifique, cette façon d'argumenter et de « prouver » révèle un aspect problématique quand l'auteur rassemble toute sorte d'événements en tant que preuves. La construction du récit juxtapose des passages sur le démon, sur le nazisme, sur le paysage apocalyptique, sur les bombardements, sur Dieu et sur Hitler afin de prouver et d'étayer la théorie du démon. Étant une lecture du monde, la théorie du Léviathan attribue un sens aux événements récents de la guerre et du nazisme. Ceux-ci s'intègrent dans une théorie globale du mal et sont ainsi expliqués comme étant des événements naturels et non des événements d'origine humaine. Étant un phénomène de « nature », la guerre et le nazisme sont déclarés inévitables et dépassant le pouvoir humain. Ainsi, l'auteur enlève toute responsabilité à l'individu, le présentant comme soumis à un cours autonome d'événements déterminés.

Cette présentation du nazisme comme une « force naturelle » est récurrente à cette époque de l'après-guerre et montre une incapacité des Allemands à admettre leur part de culpabilité. Au contraire, ils essaient de s'innocenter eux-mêmes en

54 « Jede echte wissenschaftliche Theorie muß etwas über die Welt voraussagen, dessen Eintreffen beobachtet oder gemessen werden kann. Wenn die Ergebnisse eines Experiments oder einer Beobachtung der theoretischen Voraussage entsprechen, ist dies ein guter Grund, die Theorie zu übernehmen und in den umfassenden wissenschaftlichen Bezugsrahmen einzufügen. Wenn hingegen die theoretische Voraussage unzulänglich ist und mit einem Experiment oder einer Beobachtung in Konflikt gerät, dann muß die Theorie verworfen oder zumindest angepaßt werden, ohne Rücksicht darauf, wie gut sie in puncto Schönheit oder Einfachheit abschneidet. Dies ist die schwierigste Anforderung und eine unerbittliche dazu, aber jede wissenschaftliche Theorie muß testbar und mit der Wirklichkeit vereinbar sein. » Simon Singh, *Big Bang. Der Ursprung des Kosmos und die Erfindung der modernen Naturwissenschaft*. Traduit de l'anglais par Klaus Fritz. Munich, Vienne : Carl Hanser Verlag, 2005. p. 19.

Première Partie

référence à une force de la nature, plus forte que l'homme.

Dans le récit *Léviathan*, cette tentative de s'innocenter n'est cependant pas au cœur de la narration. Celle-ci présente deux interprétations opposées du monde, l'une déclarant le monde bon, et l'autre le déclarant mauvais. Le destin terrible des réfugiés, qui sont attaqués constamment, contraste violemment avec les paroles du pasteur dont la doctrine enseigne la bonté du Créateur et de sa Création. La cruauté des hommes les uns envers les autres ainsi que l'expérience récente du « führer » et de l'Allemagne nazie semblent fournir les preuves d'un monde mauvais et auto-destructif. Le nazisme s'intègre ainsi « logiquement » dans l'explication du monde démoniaque.

L'explication par un être ou un principe supérieurs, comme ici par référence au démon Léviathan, est cependant par excellence non-scientifique. Plus encore, cette « explication » n'est ni intellectuelle ni analytique. Schmidt ne contribue ainsi pas à une saisie intellectuelle ou une analyse du nazisme. Celui-ci est présent dans son œuvre et Schmidt prétend le critiquer. Mais en réalité, l'auteur se fait évasif et montre son propre aveuglement sur ce sujet sensible et une incapacité de l'analyser. Cette observation relativise les propos critiques qui traversent ses textes. Alors que Schmidt attaque sans cesse le nazisme, l'Allemagne nazie, les Allemands, toute forme d'idéologie et les pulsions primitives humaines, ses propos se fondent sur une critique de l'homme en général, et non pas du nazisme.

Ce constat déplaît, certes, à la fois aux lecteurs admirateurs des œuvres de Schmidt et aux générations postérieures qui peuvent rester stupéfaites devant la négation déconcertante des Allemands à cette époque. L'intérêt de la théorie du Léviathan n'est cependant pas affecté par ce constat, puisque la théorie représente la tentative d'une auto-définition de la littérature de Schmidt. La valeur de la démonologie pseudo-scientifique réside dans une illustration et une présentation critique de certains éléments et constructions à la fois de la religion et de la science.

La compréhension de la théorie du Léviathan n'est possible qu'à travers la constellation narratologique du protagoniste en opposition au pasteur. Cette opposition au pasteur et à la doctrine chrétienne se montre non seulement dans le

démon comme Dieu, mais aussi dans une argumentation qui suit en réalité les mêmes règles et le même procédé que la religion et la doctrine chrétiennes. L'emploi de la science dans l'exposé sur Léviathan se comprend comme une contrepartie à la religion et la doctrine chrétiennes. La théorie du Léviathan est ainsi une manière de lecture du monde, un contreprojet à l'interprétation du monde chrétienne. Le protagoniste lit les signes visibles du monde et leur attribue un sens. Il les intègre dans un contexte plus grand en élaborant la théorie du Léviathan, l'idée du monde diabolique. La théorie du Léviathan est ainsi une proposition de lecture et d'interprétation du monde à l'opposé de la religion chrétienne.

2.2. Interprétation et rationalisation

Malgré les exagérations ironiques de « l'hyperscientifique » et de l'exposé qui devient incompréhensible, le mode argumentatif de la lecture du monde représente une perspective fondamentale de Schmidt que ce dernier considère comme scientifique. Dans son argumentation, il propose une compréhension du monde à travers les expériences perceptibles de l'individu. Cette façon de théoriser ne correspond pas à une méthode scientifique, car les expériences perceptives ne peuvent ni fonder ni justifier une « théorie ».⁵⁵ L'observation attentive du monde devient chez Schmidt le fondement de toute connaissance et explication du monde. Dans sa construction, Schmidt emploie les idées-clés comme la rationalité, la visibilité et la déduction dans une conception individuelle d'une argumentation et d'un fondement « scientifique ». Sans néanmoins citer ces termes, Schmidt les illustre à travers ses protagonistes et leur conception de la science. Selon le protagoniste, une analyse « rationnelle » des faits visibles et empiriques conduit inévitablement sur une preuve négative de Dieu, c'est-à-dire que la misère constatée dans le monde sert d'argument contre son créateur :

... seul un journal humoristique peut prétendre d'un monde dont la triste réalité est que

⁵⁵ Cf. Alan F. Chalmers, *Qu'est-ce que la science ?* Popper, Kuhn, Lakatos, Feyerabend. Trad. de l'anglais par Michel Biezunski. Paris : La Découverte, 1987. p. 59.

Première Partie

ses êtres vivants ne subsistent qu'en se dévorant entre eux, qu'il est le chef-d'œuvre d'une toute-puissance souverainement sage et souverainement bonne! p. 36⁵⁶

Dans *Léviathan*, et ce sera repris dans l'essai *Les poètes et leurs compagnons* de 1955, le parasite *Sphaerularia Bombi* Dufour est cité comme un exemple illustrant et prouvant la création mauvaise. Son existence semble prouver le caractère fondamentalement négatif du monde :

Autel ?? : J'ouvre le Grand Brehm ; j'y lis sur la *Sphaerularia Bombi* Dufour : atteint la maturité sexuelle, le petit ver fin cause principalement une maladie vaginale ; l'organe retourné commence à proliférer jusqu'à être vingt fois plus grand que l'animal original : ainsi, la créature vit dans les bourdons ...⁵⁷

L'idée d'une « bonne » création forme visiblement un contraste avec la réalité observée. Une incohérence dont tout humain raisonné devrait être en mesure de s'apercevoir. Les passages polémiques contre la religion ou la croyance chrétienne qui se déguisent en forme de critique, et qui parcourent l'œuvre entière, tentent en réalité de susciter de la pitié envers les êtres humains en souffrance sur Terre.⁵⁸ Schmidt cite des livres scientifiques en tant que preuves, car, telle son idée, ceux-ci décrivent le monde sans embellissements ni dissimulation des faits. Chez Schmidt, le négatif et le mal que l'individu peut observer dans le monde, sont ainsi philosophiquement connotés : ils indiquent l'existence d'un mauvais Créateur. À travers *Léviathan*, la science se présente comme un argument et une autorité dans la perspective de la théodicée : la misère et la souffrance qui existent sur Terre prouvent que le bon Dieu chrétien ne peut pas exister.

La situation persuasive qui ressort du récit est renforcée par la référence à Leibniz dans le titre. *Léviathan ou Le meilleur des mondes possibles* renoue avec des textes comme *Candide ou De l'optimisme* et *Belphegor oder Die wahrscheinlichste Geschichte unter der Sonne* (1776) de l'époque des Lumières. Ce para-texte insinue que *Léviathan* serait une sorte de traité philosophique et

56 « ... die traurige Beschaffenheit einer Welt, deren lebende Wesen dadurch bestehen, daß sie einander auffressen, ist wohl nur im Witzblatt als das Meisterstück kombinierter Allmacht, =weisheit und =güte zu bezeichnen! » BA I/1, p. 458.

57 Trad. par KFS. « Altar ??: Ich schlage den Großen Brehm auf ; ich lese darin von der *Sphaerularia Bombi* Dufour : das haarfeine Würmchen erleidet, geschlechtsreif geworden, grundsätzlich Scheidenvorfall ; das umgestülpte Organ beginnt zu wuchern, bis es zwanzigtausendmal so groß ist, wie sein Ursprungstier : so lebt das Wesen in Hummeln – ... » Schmidt, *Les poètes et leurs compagnons*. In : BA III/3, pp. 285-291. Ici p. 285.

58 Cf. également l'analyse de Georg Guntermann, In unserer Bestien der Welten ... Zeit- und Religionskritik im Werk Arno Schmidts. In : Arno Schmidt, *Leben – Werk – Wirkung*, Ed. par M. Schardt, H. Vollmer. Reinbek : Rowohlt 1990. pp. 216-235. Ici p. 218.

Première Partie

didactique. Fidèle à cette annonce, la narration développe une argumentation qui semble démontrer que notre monde n'est surtout pas « le meilleur des mondes possibles ». Racontant un voyage infernal à travers un paysage apocalyptique jusqu'à la mort des réfugiés, *Léviathan* contredit violemment l'idée de Leibniz sur le « meilleur des mondes possibles » :

« Pour porter un jugement sur la nature du Démon en question, il nous faut regarder autour de nous et en nous-mêmes. Nous-mêmes faisons partie de son être : quelle espèce de Satan faut-il donc qu'il soit ? Et il n'y a que Monsieur de Leibniz qui soit capable de trouver le monde beau et bien conçu ... » p. 69-70⁵⁹

Le titre place le texte dans un contexte fictif de *l'Aufklärung*. Ce contexte fictif créé par le titre qui correspond à la « démonstration » suivante dans le texte, révèle sa problématique si on le transpose à la situation historique de l'après-guerre. À travers son univers diabolique, Schmidt fournit une variation du *topos* de la plainte contre la Création à l'ombre de la Deuxième Guerre mondiale. Rédigée peu après son retour d'un camp de prisonniers (1946 pour *Léviathan* et *Enthymésis*), la narration *Léviathan* est imprégnée de violence et de rébellion, laquelle prend sa source dans ce conflit entre un bon Dieu et la misère du monde, la théodicée.

Dans ce procédé d'une « preuve visible » de la méchanceté du monde, l'auteur réactive une forme d'interprétation ancienne qui rapproche les domaines de la philosophie, des sciences de la nature et la théologie : la tradition de l'argumentation physico-théologique.⁶⁰ Typique du Moyen-Age et employée jusqu'au XVIII^e siècle, cette méthode déduit de la constitution harmonieuse et parfaite du monde l'existence d'un Dieu de bonté. Nombre de philosophes des Lumières se sont moqués de ce procédé dans les textes littéraires, dont le plus connu est *Candide ou De l'optimisme* de Voltaire. Kant avait utilisé la même méthode dans *La critique de la raison pure*, non pour y adhérer, mais pour la réfuter. Il souhaitait montrer l'absurdité consistant à déduire du monde physique des conclusions théologiques. Schmidt recourt aux « preuves » kantiennes contre

59 « Um das Wesen des besagten Dämons zu beurteilen, müssen wir uns außer uns und in uns umsehen. Wir sind ja selbst ein Teil von ihm: was muß also Er erst für ein Satan sein. Und die Welt gar so schön und wohleingerichtet finden, kann wohl nur der Herr von Leibniz ... » BA I/1, p. 48.

60 Voir aussi Thomé, *Natur und Geschichte*, p. 27.

Première Partie

l'existence d'un Dieu bon, tout en utilisant la méthode parodiée par Kant :

Kant s'est contenté de dénoncer le caractère dérisoire de quelques preuves de l'existence d'un <bon Dieu>: de nos jours, nous pouvons en donner effectivement quelques-uns contre cette même existence: l'arrache-traverse en est un bon exemple ... p. 51⁶¹

En laissant entendre qu'il s'appuie sur la réflexion de Kant, voire la développe, le protagoniste s'inscrit dans la même ligne de pensée que le philosophe allemand alors qu'il régresse réellement dans son argumentation. La référence à Kant dans la citation ci-dessus montre qu'il ne s'agit pas d'une argumentation et d'une critique sérieuses de la religion chrétienne, car l'argumentation du protagoniste se comprend dans un emploi spécifique à l'intérieur du récit. En retombant dans l'argumentation physique que Kant avait déjà rendu ridicule, le protagoniste copie un procédé désuet, l'utilise comme s'il était valable et en plus cite Kant comme autorité. La phrase est contradictoire en disant d'abord que Kant a prouvé la méthode fausse et ensuite cette même phrase réaffirme cette méthode en citant un exemple. La citation de l'arrache-traverse ne vise pas à prouver fausse la méthode même (comme l'argumentation de Kant), mais vise à prouver fausse la religion chrétienne. Malgré cette visée différente, le protagoniste présente son exemple comme une continuation de la pensée kantienne. Cette citation qui ne manque pas de bouffonnerie, illustre la manière d'argumenter du protagoniste. Se référer à Kant qui a décrédibilisé la méthode tout en renforçant cette méthode est une gifle pour tout savant et érudit puisque l'argumentation du protagoniste met en abyme le procédé de l'intellectuel qui consiste à se référer à une tradition et montrer son érudition.

L'argumentation physico-théologique historique est inversée en une argumentation « physico-démonologique » dans les écrits de Schmidt. La souffrance dans le monde permet de conclure à l'existence d'un « Dieu mauvais ». Dans un monde régi par des mécanismes très rudimentaires et cruels en eux-mêmes tels que

61 Nous avons rendu la traduction française plus littérale afin de souligner notre interprétation de l'original. La traduction française publiée propose : « Kant s'est contenté de dénoncer le caractère dérisoire de quelques preuves de l'existence d'un <bon Dieu> : de nos jours, nous pourrions en donner quelques-uns contre cette même existence : l'« arrache-traverse » est du nombre ... » Arno Schmidt, *Léviathan*. Trad. par Dominique Dubuy, Pierre Pachet, Jean-Claude Hémery et Claude Riehl. Christian Bourgois Editeur, 1991. p. 51 ; « Kant hat nur die Beweise für die Existenz eines « lieben » Gottes als faule Witze entlarvt; wir können heute schon direkt welche dagegen geben: der Schwellenreißer ist ein guter ... » BA I/1, p. 38.

Première Partie

« Bouffer et forniquer. Grossir et s'asphyxier. » (BA I/1, p. 48)⁶², l'inexistence d'un Dieu de bonté semble se déduire logiquement d'une analyse correcte et minutieuse des phénomènes perceptibles. Une analyse pertinente des phénomènes visibles fournirait alors inévitablement la bonne conclusion pour admettre la négativité du monde. La visibilité du mal est ainsi la clé au raisonnement dans certains textes de Schmidt où elle est employée dans une argumentation qui oppose la science à la religion.

La narration *Cosmas ou la montagne du Nord*, datant de 1955, montre un exemple de cette fonction importante de la science chez Arno Schmidt.⁶³ Dans ce récit, Schmidt s'attaque particulièrement et systématiquement à la religion chrétienne. Il mène une « étude argumentative » sur la relation entre le christianisme, les sciences et le savoir en voulant prouver l'absence de fondement rationnel de la religion chrétienne. Son argumentation s'appuie précisément sur l'opposition d'une perspective scientifique et d'une perspective chrétienne. La critique et la polémique du récit s'intègrent dans la vision globalement négative des chrétiens et du christianisme qui parcourt l'œuvre de Schmidt. Néanmoins, il faut noter qu'il s'agit ici d'une critique de la manière d'interpréter et d'expliquer des chrétiens. C'est aussi une tentative de fournir des arguments à son refus. Le texte s'attaque effectivement à l'interprétation du monde selon les prémisses de la Bible, c'est-à-dire à un transfert littéral de la Bible aux sciences de la Terre. Dans le récit *Cosmas*, Schmidt dépeint l'hypocrisie des chrétiens, leurs aspirations politiques à atteindre le pouvoir et la disparité entre la théorie chrétienne de l'amour du prochain et leur véritable pratique. Le reproche adressé à Cosmas et à « tout ce courant »⁶⁴ est de se référer pour toute chose à un seul livre (la Bible) et à un seul Dieu, c'est-à-dire de se soumettre à une autorité sans – selon Schmidt – réfléchir en individus autonomes et sans utiliser « leur raison ».

Dans le récit de Schmidt, un jeune Thrace nommé Lycophron vit une courte

62 « ...die Weltmechanismen : Fressen und Geilheit. Wuchern und Ersticken. » que J.C. Hémary traduit par « mécanismes universels : bouffer et baisser ; la propagation de l'espèce et l'asphyxie. » *Léviathan*, p. 70.

63 *Kosmas oder Vom Berge des Nordens*. BA I/1, pp. 439-503. Arno Schmidt, *Cosmas ou la montagne du Nord*. Trad. de l'allemand par Claude Riehl. Tristram, 2006.

64 Arno Schmidt, *Cosmas ou la montagne du Nord*, p. 21 ; « für die ganze Richtung », BA I/1, p. 449.

Première Partie

période dans la maison d'un ministre de Justinien I^{er} (483-565 av. J.C.) où il rencontre le personnage historique Cosmas. Pendant qu'il se rapproche de la fille du ministre, le jeune géographe Lycophon démonte entièrement la vision cosmasienne et le personnage « scientifique ». Le personnage historique de Cosmas Indicopleustès était un savant chrétien du VI^e siècle qui livra dans sa *Topographie chrétienne* une explication pseudo-scientifique de la Terre et de l'univers en se basant sur les explications de la Bible.⁶⁵ Cosmas se représente le monde conformément à la description faite dans l'Ancien Testament, s'appuyant notamment sur l'histoire de la Création et du tabernacle (Stiftshütte). Il décrit la Terre comme une surface plane reposant sur les eaux et enchâssée dans les cieux à l'image du tabernacle des Juifs. Son livre s'attaque en particulier à la proposition de Ptolémée décrivant la Terre comme une sphère.

Le rôle de la géographie et du mesurage terrestre qui parcourt la première partie de l'œuvre de Schmidt, s'explique ici dans une visée historique comme contrepartie à la croyance et à la foi chrétienne. Dans une forme de traité persuasif, Schmidt y dépeint l'antagonisme entre la croyance chrétienne et la mesure géographique. Historiquement, la géographie constitue l'une des premières sciences qui a prouvé l'inexactitude des affirmations de l'Église sur la forme de la Terre.⁶⁶ Elle devient ainsi le symbole de la lutte entre rationalité empirique et foi chrétienne. Cette dernière représente toujours chez Schmidt le côté irrationnel, exalté et aveuglé – l'exact opposé de ce qu'il définit comme « scientifique ». Les reproches et arguments plus ou moins provocateurs à l'égard du christianisme ne constituent pas seulement un leitmotiv de l'œuvre de Schmidt, mais aussi un point-clé pour la compréhension de sa vision du monde et sa conception poétique. Schmidt ne s'est jamais lassé d'attaquer des idées, des visions ou des constructions littéraires, politiques ou religieuses qu'il jugeait inadéquates et éloignées de la réalité empirique, l'une de ses cibles préférées étant la foi chrétienne. Son attaque constante de la religion chrétienne se nourrit de deux arguments que Schmidt cite

⁶⁵ Cosmas Indicopleustès a écrit une *Topographia Christiana* vers 550 après J.C. Cf. Wanda Wolska-Conus, *Recherches sur la « Topographie chrétienne » de Cosmas Indicopleustès, théologie et science au VI^e siècle*. PUF, 1962.

⁶⁶ À l'intérieur du récit, cette circonstance est présente à travers la concurrence entre géographie scientifique et géographie chrétienne, notamment rappelée page 459 de l'édition Bargfeld.

Première Partie

tout au long de son œuvre : premièrement, il reproche à la doctrine chrétienne de méconnaître les faits réels et empiriques, et deuxièmement, il l'accuse de nier, voire réprimer, l'individualité de l'homme.

L'argumentation du récit *Cosmas* se compose de trois points d'attaque dont les deux derniers sont récurrents dans l'œuvre de Schmidt : 1) la *Topographie chrétienne* est scientifiquement fausse (la Bible ne sert pas à expliquer le monde car elle serait Mythologie (pp. 449, 492), 2) le monde est mauvais, donc Dieu ne peut exister, 3) la pratique réelle des chrétiens diffère de leurs règles morales. À tous les niveaux, Schmidt dévoile une incohérence, un manque de cohésion entre une explication et l'action réelle ou le fait empirique qu'elle souhaite expliquer.

Dans ce récit, le processus consistant à déduire la forme et la qualité de la Terre des écrits de l'Ancien Testament au lieu de se servir des mathématiques et des moyens concrets de mesurage, est confondu d'absurdité. Le protagoniste, un jeunet d'une vingtaine d'années, « spécialiste » en mathématiques et en géodésie, n'a que mépris pour l'ouvrage de Cosmas, la *Topographie chrétienne*. Il se moque des conceptions cosmasiennes et lui conteste toute compétence mathématique. Présomptueux et condescendant, il reconnaît que ses mesures sont « à peu près justes » (p. 40, « die Maaße stimmen annähernd » BA I/1, p. 460).

En soulignant les erreurs mathématiques, le protagoniste de Schmidt relève l'incohérence et l'illogisme de la construction cosmasienne qui ne correspond pas au monde tel qu'il se présente à nous. La prépondérance des chiffres et la conviction encore intacte et absolue de leur pouvoir de contrôler le monde se manifestent dans les paroles du protagoniste. Au lieu de vouloir entendre la conception idéologique du monde de Cosmas entre Dieu juge, les élus et les damnés, Lycophron insiste sur la conception mathématique du monde :

... s'y intéresse qui veut ! Moi je veux entendre son système astronomique : la mathématique régit le monde, mon cher saint homme!) p. 58⁶⁷

Influencé par Eutokios, son professeur et mentor, le jeune protagoniste a adopté dès le début la position de ce dernier. Il n'essaie pas véritablement de comprendre la structure cosmasienne, mais la rejette globalement, convaincu que l'exposé de

67 « ... wen das schon interessiert [wie Himmel auf Erde sitzt]! Sein astronomisches System will ich hören: Mathematik regiert die Welt, mein lieber Seliger. » BA I/1, p. 471.

Première Partie

Cosmas est faux, puisque supplanté par une idéologie. L'inexactitude que Schmidt décèle dans la topographie chrétienne se fonde sur le manque de rationalité et de chiffres mathématiques que Schmidt déclare être l'unique base d'une représentation exacte. L'attitude du protagoniste, valable pour la majorité des protagonistes de Schmidt, est aussi rigide et irréconciliable que celle qu'il reproche aux chrétiens aveugles à la raison. Il ridiculise et conteste secrètement toute la conférence de Cosmas. Le jeune protagoniste n'a que 20 ans mais parle, comme tous les protagonistes de Schmidt, tel un homme de plus de 35 ans.⁶⁸ Pendant l'exposé, le protagoniste adopte une attitude arrogante vis-à-vis de Cosmas, qui est beaucoup plus âgé et plus expérimenté.

Avoir une vision correcte du monde et des représentations n'est donc pas une question d'expérience et d'accumulation de savoir et de sagesse. Selon la présentation de Schmidt, il s'agit d'avoir de bonnes bases de départ qui sont pour lui l'observation et l'analyse de la nature, de ce qui se présente sous les yeux de l'individu. La géographie joue le rôle d'une science empirique, constituant pour Schmidt le garant d'une vision raisonnée. L'argumentation se crée dans la connexion entre le visible et sa description scientifique, sa compréhension et sa maîtrise.

En revanche, la vision du monde de Cosmas est présentée dès le début de manière très exagérée. Le côté mythologique et naïf sert à discréditer cette conception aux yeux du lecteur, en même temps qu'il le divertit et ajoute au texte un côté humoristique typique de Schmidt :

Quoiqu'il eût été expulsé du jardin après sa chute, Adam fut encore autorisé à séjourner avec ses descendants sur le rivage : jusqu'à ce que le Déluge transportât l'Arche avec Noé sur notre terre. p. 40⁶⁹

Il reproche aux chrétiens de croire plus la Bible que leurs propres yeux (BA I/1, p. 494). Dans le récit de Schmidt, Cosmas rassemble des faits et des données visibles qu'il interprète conformément au texte de la Bible. *L'argumentation empirique* existe également dans la conférence de Cosmas, mais elle ne vient que dans un

68 Il parle par exemple d'Agraule comme d'un « verzogenes Früchtchen » (BA I/1, p. 452), commentaire plutôt d'une personne plus âgée, alors que lui, il n'a que trois ans de plus qu'elle.

69 « Nach dem Sündenfall musste Adam zwar aus dem Garten, durfte aber mitsamt seinen Nachkommen noch am Ufer wohnen bleiben: bis die Sündflut dann die Arche mit dem Noah in unsere Erde versetzte. » BA I/1, p. 460.

Première Partie

deuxième temps afin de vérifier les affirmations préconçues sur l'existence d'un Dieu. Ainsi, les épaves qui viennent s'échouer sur les plages sont une « preuve » de l'arche de Noé, et l'activité volcanique en Italie une preuve du feu souterrain, des enfers :

Sous tout cela, dans des hypogées de rocs et des arènes fumants, les Inferi : dieux anciens, païens et damnés, au milieu d'un feu intense et de tourbillons de fumées, en compagnies homogènes, gémissements et convulsions : « La présence des feux souterrains est amplement prouvée par celle des volcans italiens – sans doute des sortes de cheminées de ces antres. » p. 42⁷⁰

Ici, l'argumentation relie mal les faits empiriques à une interprétation absurde, car ancestrale et mythologique, dont elle devient la « preuve ». Schmidt dénonce la possibilité de pouvoir présenter les explications de manière à toujours correspondre au fait ou phénomène observé.⁷¹ Dans ce cas-là, les phénomènes empiriques ne constituent pas une explication du monde, mais sont utilisés pour confirmer une vision déjà constituée. Schmidt veut détecter ici le mécanisme de l'idéologie qui se fournit une argumentation afin d'apparaître logique.

Dans le récit *Cosmas*, la mauvaise interprétation des données mène à une construction explicative du monde erronée. C'est l'argumentation défailante qu'il reproche aux chrétiens (représentés par Cosmas), ce qui apparaît, selon Schmidt, dans le manque de précision et de scrupule de leur analyse. Après avoir recueilli les faits et données livrés par le monde empirique, ils procéderaient à une analyse superficielle débouchant sur une explication (divine) qui contrasterait avec les données. En opposant d'un côté l'observation et les faits empiriques et de l'autre côté la conclusion déduite, c'est-à-dire l'interprétation de ces faits, Schmidt souhaite souligner l'incohérence de l'explication et l'absence d'enchaînement logique.

On remarque ici une différence fondamentale entre la narration de *Cosmas* et celle de *Léviathan*. Dans *Léviathan*, la science démonologique recense elle-même des parties mythologiques importantes. En revanche, dans la narration *Cosmas*, les sciences et la religion s'opposent diamétralement et sans équivoque. Grâce à cette

70 « *Unter dem Allen*, in Felsenkammern und qualmigen Arenen die Inferi: alte Götter, Heiden und Verdammte, in trübem Feuer und Rauchwirbeln, geselliges Beisammensein, Stöhnen und Zuckungen: « Das unterirdische Feuer ist ja sattem bewiesen durch die italischen Vulkane – wohl eine Art Esse dieser Höllen. » BA I/1, p. 461.

71 Nous avons déjà vu ce reproche au premier chapitre où est cité Philostrate « on peut trouver une explication à tout », cf. *Léviathan*, p. 93 ; BA I/1, p. 13.

Première Partie

clarification à travers *Cosmas*, on remarque que Schmidt comprend les sciences dans leur rôle historique de rationaliser et de désenchanter le monde. Dans *Léviathan*, l'exposé dissimule ce rôle des sciences qui se retrouve pourtant dans nombreux autres textes de Schmidt. Néanmoins, l'auteur met l'accent sur la confusion du lecteur, une mystification du texte et un brouillage des pistes d'interprétation. L'exposé de *Léviathan* témoigne de cette tendance, ce qui explique les difficultés à l'interpréter et les études contradictoires dans la recherche. En recourant à d'autres textes de Schmidt, on peut mieux saisir le rôle et la fonction des sciences pour l'auteur. L'importance des sciences pour Schmidt se révèle dans leurs méthodes et procédés de rationalisation et de désenchantement. Celles-ci réduisent le mystère, les superstitions et la croyance surnaturelle dans le monde, en en trouvant des explications rationnelles.

Au cours de l'histoire humaine, les sciences ont souvent permis d'expliquer rationnellement des phénomènes perçus comme « merveilles ». Le sociologue Max Weber a décrit ce rôle de la science comme un processus de désenchantement, lié à un développement technologique de plus en plus élaboré qui permet la compréhension intellectuelle des phénomènes.⁷² Dans son essai *Le métier et la vocation du savant* (1919), Max Weber emploie des termes et des concepts que l'on voit également à l'œuvre dans les textes de Schmidt. Selon cette conception rationaliste, la compréhension est accessible à tout le monde et les phénomènes de la nature se décrivent par un calcul. Cette saisie mathématique permet une maîtrise progressive de tous les phénomènes, ce qui remplace le magique et le mystérieux par l'explication au moyen de méthodes rationnelles et technologiques. Dans *Léviathan* et aussi dans *Cosmas*, Schmidt fait appel à ce rôle historique de la science contre la religion, présentant une méthode d'interprétation

72 Max Weber, *Le métier et la vocation de savant*. In : *Le Savant et le politique*. Librairie Plon, 1958. (Le monde en 10/18.). pp. 53-98. Ici p. 70. « Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung bedeutet [...] daß man, wenn man *nur wollte*, es jederzeit erfahren *könnte*, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch *Berechnen beherrschen* könne. Dies aber bedeutet : die Entzauberung der Welt. Nicht mehr, wie der Wilde, für den es solche Mächte gab, muß man zu magischen Mitteln greifen, um die Geister zu beherrschen oder zu erbitten. Sondern technische Mittel und Berechnung leisten das. Dies vor allem bedeutet die Intellektualisierung als solche. » Max Weber, *Wissenschaft als Beruf* [1919]. In : *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. 2^e édition. Ed. par Johannes Winckelmann. Tübingen : J. C. B. Mohr, 1951. pp. 566-597. Ici p. 578.

Première Partie

qui s'enracine explicitement dans une observation précise des événements et phénomènes. Il s'agit alors d'une compréhension du cosmos qui se communique à l'interprète, en général à travers des signes visibles. Dans *Gadir*, Phytéas cite certains exemples de la faune qui illustrent l'absence de bonté dans ce monde.⁷³ Dans *Pharos oder von der Macht der Dichter*, le dernier texte avant *Léviathan*, le démon apparaît sous la forme du « satan marin ».⁷⁴ Il s'agit d'une raie qui rappelle le monstre marin de la Bible et constitue une variation antérieure du démon Léviathan. Narrant son conflit avec un homme plus âgé, un gardien de phare, le diariste se voit entraîné dans un combat avec l'animal et le gardien, lequel s'achève par la mort de ce dernier. La personnification du mal par un poisson⁷⁵ signifie la possibilité de s'apercevoir de la méchanceté du monde. Le protagoniste de *Pharos* s'écrie « Là, je le vis ! »⁷⁶, de même que le soldat dans *Léviathan* indique avoir vu l'arrache-traverse dans un film de propagande : « À Drontheim, aux actualités, j'en ai vu fonctionner un. » (p. 51).⁷⁷ La machine destructrice est l'une des manifestations visibles du mal dans le monde.

En utilisant les termes « voir » et « vision », Schmidt joue explicitement avec les notions présentes dans la religion chrétienne où le croyant est le voyant puisqu'il a reconnu la divinité, c'est-à-dire la « vérité ». Les autres, en revanche, restent « aveugles », métaphoriquement parlant. Schmidt utilise cette opposition voyant-aveugle pour la vision scientifique qui relie les faits empiriques à une explication « correcte ». Le problème se présente comme un conflit d'interprétation, car le protagoniste de Schmidt interprète visiblement les faits empiriques différemment des chrétiens. Dans les textes de Schmidt, l'idée de voir correctement signifie être capable de comprendre. Dans la première partie de l'œuvre, ceci est garanti et représenté par la science, la perspective scientifique. L'importance de la vision et

73 « Gamins, nous avons sorti de dessous les écueils devant le port de Lakydon un poisson noir qui n'était qu'une avide gueule nageante, hérissée de dents. Depuis je sais : le bien est antinaturel, antidivin (antihumain aussi, bien sûr ...[.]). » BA I/1, p. 15.

74 « Seesatan », BA I/4, p. 625.

75 Le poisson démoniaque se retrouve également en d'autres endroits de l'œuvre de Schmidt comme par exemple dans une lettre fictive à Werner Murawski (Pochette surprise, BAIII/3, p. 51), dans les écrits intitulés Belphegor oder Wie ich euch hasse (BA II/2, p. 197), Massenbach (BA II/1, p. 49), Cosmas ou la montagne du Nord (BA I/1 p. 475), Die Wasserstrasse (BA I/3 p. 448-450), et dans L'École des Athées (BA IV/2, p. 219).

76 « Da sah ich ihn ! » BA I/4, p. 625.

77 « In Drontheim, in der Wochenschau hab ich ihn gesehen » BA I/1, p. 38.

Première Partie

de la preuve empirique indique une prise de position contre la doctrine biblique où on lit dans l'évangile de Marc : « Que celui qui a des oreilles pour entendre entende. » (4,9). Chez Schmidt, on peut transformer cette déclaration en « Que celui qui a des yeux pour voir voie. ».⁷⁸ Reliée à l'empirisme, l'image de la vision représente les sciences et une méthode rationaliste, que l'auteur juge nécessaire pour la compréhension du monde. La vision et la méthode empirique sont ici un moyen de contrôle pour l'individu.

Dans la conception inouïe de Schmidt, les domaines scientifiques et intellectuels se joignent dans une harmonie supposée qui semble prouver la méchanceté du monde. Dans la force omnipotente et supérieure du Léviathan, un démon obéissant à des lois scientifiques, la description scientifique se joint à la description théologique, la première soutenant la deuxième. Les arguments scientifiques viennent donc en aide pour appuyer la théorie du Léviathan, la prouver meilleure et supérieure à la religion chrétienne.

Le parallèle entre les sources historico-intellectuelles et les sources scientifiques crée une cohérence fictive entre les réflexions et les connaissances du domaine scientifique et celles du domaine littéraire et philosophique. Le protagoniste présente le démon comme une évidence « prouvée », même dans les domaines les plus divers. Les références littéraires et intellectuelles se lient aux références scientifiques dans une démonstration contre la religion :

Tous ces gens n'ont-ils jamais pensé que leur Dieu y est peut-être pour quelque chose ? N'ont-ils jamais entendu parler de Kant et de Schopenhauer, de Gauss, de Riemann, de Darwin, de Goethe, et de Wieland ? Ou est-ce vraiment parce qu'ils n'y comprennent rien qu'ils ruminent béatement la même indigeste bouillie depuis des siècles ? p. 61⁷⁹

L'énumération de noms illustres, mais de provenances différentes, de la

78 D'où le titre de la contribution Vanderbeke/Schulz qui qualifient les indications du protagoniste « voir » ou « confère à » à une référence autoritaire et prophétique, réclamant de dire vrai sans devoir justifier le propos. Dirk Schultze, Dirk Vanderbeke, *Wer Augen hat zu sehen. Zum Status der Wissenschaft in Arno Schmidts Leviathan oder die beste der Welten*. In : *Zettelkasten* 18. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts. Jahrbuch der Gesellschaft der Arno Schmidt Leser. Ed. par Friedhelm Rathjen. Frankfurt s. M./Wiesbaden : Bangert & Metzler, 1999. pp. 67-81.

79 « Haben diese Leute denn nie daran gedacht, daß Gott der Schuldige sein könnte ? Haben sie denn nie von Kant und Schopenhauer gehört, und Gauß und Riemann, Darwin, Goethe, Wieland ? Oder fassen sie's einfach nicht, und mampfen kuhselig ihren Kohl weiter durch die Jahrhunderte ? » BA I/1, p. 43.

Première Partie

philosophie (Kant, Schopenhauer), des sciences (Gauss, Riemann, Darwin) et de la littérature (Goethe, Wieland), montre la méthode du protagoniste qui consiste à faire référence à des autorités en prétendant une harmonie entre leurs conceptions et leurs interprétations du monde. L'éclectisme énorme de cette théorie s'explique ainsi par cette cohérence fictive. L'auteur mélange des sources littéraires (Poe) aux sources théologiques (gnose, Bible) et philosophiques (Schopenhauer, Hobbes) sans pourtant fournir une application stricte d'une de ces conceptions. Au niveau de la persuasion et de la démonstration, l'auteur agence de la même manière éclectique, différentes idées et concepts scientifiques, tels que l'espace courbé (BA I/1, p. 40) ou l'univers en expansion (BA I/1, p. 44), avec des prétendues correspondances dans l'histoire intellectuelle. On peut relever ce procédé dans l'avant dernier passage sur Léviathan, aux pages 75-76 (BA I/1, p. 51). Le protagoniste énumère simplement des noms illustres de toute sorte de domaine sans les mettre en contexte ou relation les uns avec les autres. On y trouve des gnostiques, des cabalistes, des savants antiques ainsi que « Giordano Bruno, Spinoza, Goethe, Schelling, Poe Trismegiste (> Eureka <), les astronomes et les mathématiciens modernes » (ibid.). Ces références en tant que preuve d'autorité sont même évoquées par le protagoniste : « [le facteur] se sentait visiblement plus à son aise, de savoir tant d'autorités de son côté. C'est toujours rassurant. » (ibid.). On remarque alors la même méthode de compilation pour les références scientifiques et pour les références à l'histoire intellectuelle.

Dans la compétition avec le pasteur, le protagoniste se sert d'une terminologie scientifique et cite des concepts scientifiques qui doivent illustrer, expliquer et soutenir son propos. Le discours pseudo-scientifique vise à vaincre la doctrine chrétienne alors que le protagoniste procède en réalité de la même manière que la religion et son argumentation retrace celle de religion chrétienne sous des signes inversés. La « science » dans *Léviathan* est explicitement employée par le protagoniste afin de l'emporter sur l'ecclésiastique en rappelant un contexte et un rôle historique de la science. Elle fournit une terminologie et un contexte historique qui la met en position de « vérité » contre l'aveuglement et le calcul contre la croyance. Les parties complexes et hermétiques de « l'explication »

Première Partie

scientifique visent à décrédibiliser la croyance par simple « autorité ». Le protagoniste reconstruit un discours scientifique afin d'appeler à une autorité de la science. Celle-ci présente un modèle d'explication « supérieure » à l'explication chrétienne, indiquant une opposition stéréotypée entre la preuve empirique et la chimère. Tandis que la science se présente comme ouverte à la vérification, la religion, en revanche, est désignée sans aucun fondement argumentatif, sujet à l'illusion et au leurre. La distinction de la religion est nécessaire puisque la méthode de lecture que le protagoniste applique correspond à celle de la religion chrétienne, la preuve physico-théologique. Le protagoniste ainsi que le pasteur déduisent une existence, elle-même invisible, à travers des manifestations visibles – une interprétation par excellence. L'interprétation de Schmidt s'unit avec la science contre la religion, s'accordant une supériorité grâce à la science qui fonctionne comme garantie contre le leurre.

Le démon Léviathan présente cependant lui-même certaines caractéristiques de la religion chrétienne, comme l'être supérieur omnipotent. Le démon est une puissance supérieure dont la force vainc toute volonté humaine et aucun être humain ne peut y résister. L'homme est ainsi déclaré impuissant envers ce principe. Chez Schmidt, le Léviathan est un démon irréféré, impossible à domestiquer. Néanmoins, il existe un espoir : le démon et ainsi l'univers démoniaque finiront certainement par disparaître. Soumis aux lois de la science, le démon projette déjà sa propre fin. La finitude du démon crée un espace de consolation pour l'homme. Le facteur dans le groupe des réfugiés peut mourir consolé, écoutant les derniers mots du protagoniste :

« Sa puissance est gigantesque, mais limitée. Donc aussi sa durée de vie. » J'attendis. Ses yeux se fermèrent un instant avec peine, pleins de reconnaissance : il avait compris.⁸⁰
p. 80

La compréhension de la nature scientifique du démon constitue un savoir important qui permet à l'être humain la consolation et une paix momentanée : malgré l'horreur et la souffrance omniprésentes, la vision défendue dans l'exposé signifie que l'univers s'établit selon un ordre fixe. La théorie du Léviathan assure une harmonie mathématique même si celle-ci est mauvaise. À travers ses règles

80 « Seine Macht ist riesig, aber begrenzt. Daher auch seine Lebensdauer." Ich wartete; seine Augen schlossen sich einmal mühsam und dankbar: er hatte verstanden. » BA I/1, p. 53.

Première Partie

fixes et mécaniques, le démon scientifique possède ainsi une fonction de consolation qui traditionnellement est propre à la religion, c'est-à-dire que la théorie du Léviathan remplace cette fonction de la religion.

En revanche, le récit met en avant la science d'une manière exagérée, ce qui révèle une sorte d'« instrumentalisation » par le personnage principal. Le verbe avec lequel le protagoniste poursuit la stratégie de persuasion et les moyens qu'il emploie transforment la science du démon en un mythe. Il pratique la « science » comme une croyance, une religion en créant une image de la science qui est en mesure de tout expliquer. Alors que la science devient mythe dans la construction du Léviathan et est en effet une entreprise parallèle à la religion, le protagoniste arrive à dissimuler cette proximité en rappelant l'image populaire et le rôle traditionnel de la science à l'opposé de la religion.

Historiquement, la science a permis de corriger la vision du monde défendue par l'Église catholique, notamment dans le domaine de la géographie et de l'astronomie. Le conflit historique a opposé des scientifiques illustres, tels que Giordano Bruno (cité ci-dessus) qui a été brûlé pour hérésie. Ce nom revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de Schmidt et montre l'importance de ce conflit historique. Dans *Léviathan*, Schmidt a recours à cette valeur historique de la science à travers la reconstruction de preuves empiriques et d'une méthode mathématique. La théorie du Léviathan apparaît ainsi comme une correction de la vision chrétienne. Cette correction prétend se fonder sur une base solide des sciences, mais relève en effet du même sol que la religion. Faisant appel à un discours d'autorité des sciences, l'auteur joue avec les significations attribuées par l'histoire et par la société présentant un « garant » qui est en réalité vide. La manière dont le protagoniste emploie la science est trompeuse.

La science devient ainsi une fiction, une narration même que le protagoniste oppose à l'interprétation du pasteur. Celle-ci reçoit par conséquent également le statut d'un récit, les deux interprétations étant en concurrence. Il s'agit alors d'une science mythifiée et non d'un mythe scientifié dans *Léviathan*. La vantardise du protagoniste tourne en dérision les références à la science qui rapprochent en effet l'argumentation scientifique d'une explication mythologique. Schmidt ne suit pas

Première Partie

la logique de Max Weber (d'Arthur Koestler ou Wilhelm Nestle) qui décrivent un développement constant du non-connu et de l'irrationnel (mythe) au connu et le rationnel (logos). Chez Schmidt, on décèle une tentative de rationalisation alors que le mythe et l'inexpliqué reviennent toujours et constituent un point fixe de référence sous l'image de l'infini. Cette omniprésence du mythe, de la merveille et du mystérieux signifie une négation d'une conception linéaire du mythe au logos. Dans *Léviathan*, la science de l'exposé désenchante mais elle est en même temps enchantée. Elle devient mythe et narration. On y remarque une combinaison entre science et littérature qui se joignent dans le paradoxe d'un récit scientifique et d'un mythe rationnel. La littérature de Schmidt se définit ici en association aux sciences et en démarcation de la religion. Cette opposition historique entre science et religion est ainsi constitutive pour la définition poétique de Schmidt qui a besoin de distinguer et démarquer la littérature de la religion. Dans un premier temps, il réalise cela à travers une décrédibilisation de la religion tel qu'on la voit à travers les personnages de Cosmas ou du pasteur dans *Léviathan*. Dans un deuxième temps, il montre le fondement argumentatif et les preuves physiques et visibles de sa propre lecture du monde, une interprétation qui se veut rationaliste.

Nous avons vu l'image et les représentations complexes et conflictuelles des sciences dans les narrations de Schmidt. La théorie du Léviathan illustre les procédés de la rationalisation et de la mystification qui représentent les deux procédés contraires d'un désenchantement et d'un enchantement du monde. Dans sa création paradoxale d'un démon scientifique et d'un mythe rationnel, Schmidt peut simultanément rationaliser (désenchanter) le monde et l'enchanter à travers le mythe et la littérature.

B. L'époque hellénistique

1. La science antique

Dans cette deuxième partie, nous nous consacrerons aux deux récits qui se situent à l'époque antique et mettent en scène un protagoniste scientifique. Les récits *Enthymésis* et *Gadir* se créent à partir d'un contexte historique, présentant Phytéas, un géographe et explorateur du III^e siècle avant J.-C., et Philostrate, un élève fictif du premier géographe académique Ératosthène du II^e siècle avant J.-C. Après avoir analysé la pseudo-scientificité de l'exposé dans *Léviathan*, l'ancrage historique des deux récits antiquisants promet une vision différente et nouvelle sur le sujet de la science, notamment par rapport au mythe et de la mythologie.

1.1. Le début de la mathématisation

Dans *Gadir*, nom antique de la ville espagnole Cadix¹, Schmidt imagine les six derniers jours du scientifique Phytéas de Massilia (latin pour la ville française Marseille), dont la fin reste inconnue jusqu'à aujourd'hui. Phytéas, dont une statue se retrouve par exemple aujourd'hui près de la bourse de Marseille, est un personnage historique qui a vécu au temps d'Alexandre le Grand au III^e siècle avant J.-C. C'était un commerçant et géographe d'origine grecque qui naviguait les mers.

Dans son récit, Arno Schmidt évoque les principales conquêtes scientifiques de Phytéas : les voyages d'exploration aux frontières européennes du Nord, les études sur la rotondité de la Terre et les études astronomiques. En revanche, l'auteur exagère les conditions de vie hostiles qui transforment Phytéas en un savant méconnu du public, dont l'insuccès scientifique est largement exagéré.² Le commerçant aux moyens financiers modestes devient chez Schmidt un intellectuel

1 Cf. Dieter Kuhn, Erläuterungen zu Schmidts « Gadir ». In : BBO n° 149/150, 1990. pp. 16- 34, ici p. 19. Kuhn explique les emprunts qu'a faits Schmidt chez l'historien Konrad Mannert « Geographie der Griechen und Römer » publié à Nuremberg en 1792.

2 Cf. l'interprétation de Horst Thomé, Wissenschaft und Spekulation in Arno Schmidts « Leviathan », in : Gebirgslandschaft mit Arno Schmidt. Grazer Symposium 1980. Ed. par Jörg Drews. Munich : edition text + kritik, 1982. pp. 9-29.

Première Partie

plébéien, obligé de faire des travaux abêtissants de copiage de lettres et factures parce qu'il sait « bien écrire le phénicien ».³ Schmidt s'est alors inspiré de l'histoire d'un personnage historique dont il complète la biographie par la narration d'une captivité politique. Celle-ci ainsi que le décès de Phytéas dans une prison carthaginoise sont librement imaginés par Schmidt. Au cours de la rédaction de son journal intime, Phytéas planifie son évasion de la prison, qui ne se réalise pourtant que dans un rêve fiévreux qui se termine au décès du prisonnier.

Le récit *Enthymésis* raconte une expédition d'arpentage dans le désert africain à l'époque hellénistique. Le protagoniste Philostrate, un élève fictif d'Ératosthène, est le commandant du groupe et mène la caravane. Cette opération est destinée à livrer des « données exactes » pour la mesure du méridien terrestre, historiquement effectuée par Ératosthène en 205 avant J.-C. Ce dernier, célèbre géomètre et cartographe de l'Antiquité, était un savant reconnu qui dirigeait entre autre la Grande Bibliothèque d'Alexandrie et effectuait des travaux mathématiques, astronomiques et philosophiques. Son plus grand mérite reste le mesurage du méridien terrestre qu'il calculait avec une méthode purement géométrique. Dans *Enthymésis*, Schmidt imagine une exploration dans le désert africain qui doit contribuer au mesurage historique d'Ératosthène. Dans le récit, Philostrate et la caravane traversent le désert en mesurant une distance à travers leurs pas. Le mesurage à l'aide de pas humains était effectivement une méthode commune dans l'Égypte antique où les géographes antiques employaient des « bématistes » qui comptaient leurs pas (« béma ») afin de livrer des données au géographe.

Dans le récit de Schmidt, les arpenteurs perdent rapidement les repères et la certitude de leurs calculs. La relation entre les membres du groupe se dégrade au fur et à mesure qu'ils s'éloignent de la civilisation et entrent dans un paysage désert et menaçant. La pénurie d'eau fait en plus éclater une lutte d'autorité entre Philostrate et Aemilianus, qui mène à la séparation de Philostrate du reste du groupe. Ce dernier s'enfonce ensuite seul dans le désert, à la recherche d'un monde mythologique de « l'infini ». Le scénario d'une exploration du désert dans

3 Gadir, BA I/1, p. 58 ; p. 10 pour la version française.

Première Partie

Enthymésis, la captivité d'un scientifique dans *Gadir* ainsi que les termes « infini » et « rêve fiévreux », qui existent d'ailleurs dans les trois récits, indiquent une science penchée vers le mythologique et l'onirique. On arrive au même constat quant à la narration *Léviathan* à travers de l'exposé sur le démon Léviathan.

On s'aperçoit que les deux récits antiquisants sont très différents de *Léviathan* en ce qui concerne la représentation de la science, mais se correspondent dans la combinaison avec le mythe, la mythologie et la force transcendante de la poésie. Les trois narrations thématisent la limite d'une science empirique et vérifiable mais refusent également le domaine opposé de la croyance et de l'intuition. Dans *Léviathan*, Schmidt présente une valeur historique de la science et l'oppose à la religion et à la croyance. Dans les deux autres récits, la science s'inscrit également dans une visée historique, mais cette fois-ci ancrée dans l'Antiquité.

Les deux personnages historiques de l'Antiquité Phytéas et Ératosthène se caractérisent par un engouement relevé pour le domaine de la géographie, pour les voyages et l'exploration de l'inconnu. Tandis que Phytéas a voyagé dans des régions inconnues, Ératosthène a publié des écrits sur la géographie, notamment *Geographika*, son écrit le plus important et le plus influent dans l'Antiquité.⁴ Se composant de trois livres, il marque le début de la science géographique et instaure le terme « Géographie » comme nom de la science. L'intérêt principal de cet ouvrage consiste dans la cartographie, méthode qui révèle une nouvelle « image » de la Terre et qui ne se restreint pas à la description ; elle se veut une méthode qui mesure, organise et localise.⁵ Ce texte marque la naissance de la géographie mathématique,⁶ précédé par l'écrit plus court *Über die Messung der Erde* qui explique son calcul du méridien.

Aujourd'hui considéré comme le père de la géographie, c'est effectivement Ératosthène qui déclarait la géométrie, l'astronomie et la physique comme fondements de cette discipline. Il a ainsi contribué notablement à une mathématisation de la science géographique. Le pas révolutionnaire et nouveau

4 Klaus Geus, *Eratosthenes von Kyrene. Studien zur hellenistischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*. Munich : Beck, 2002. (= Münchener Beiträge zur Papyrusforschung und antiken Rechtsgeschichte ; 92). pp. 261-262.

5 Geus, *Eratosthenes von Kyrene*, p. 263.

6 Cf. René Taton, *La science antique et médiévale. Des origines à 1450*. Quadrige / Presses universitaires de France, 1994. [PUF 1957]. pp. 374-382.

réside dans l'émancipation de la géographie des sources littéraires, telles les descriptions géographiques que nous livrent les récits d'Homère.⁷ Ceux-ci figuraient comme descriptions géographiques généralement acceptées et étaient cités comme faisant autorité pendant plusieurs siècles.⁸ Historiquement, Ératosthène ressort donc comme la personne qui a séparé la science du récit littéraire et de l'explication mythologique. Conforme à la culture de l'Antiquité, Ératosthène se réfère explicitement à Homère tout en s'intégrant à une ligne de tradition passant par Anaximandre, Hécatee jusqu'à son époque contemporaine.⁹ Malgré cette conscience historique et la préservation de la tradition, Ératosthène rompt avec la tradition qui se réfère à Homère en tant qu'autorité absolue.

Si la géographie d'Ératosthène s'intègre à un cadre académique et institutionnel, celle de Phytéas est tout le contraire. Ce dernier était surtout un aventurier et un explorateur qui naviguait aux confins de la Terre. Le protagoniste de *Gadir*, Phytéas, est un navigateur et géographe avant la lettre du III^e siècle avant J.-C. Ses écrits, tels que *Sur les Océans*, ne sont connus qu'à travers les récits d'autres savants antiques, par exemple Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*), Strabon et Ératosthène. Ce dernier, célèbre géographe antique, fait apparition dans l'autre récit de Schmidt, *Enthymésis*. Ce savant se caractérisait par un esprit encyclopédique, souvent un signe des scientifiques antiques, et illustre une position-clé entre la science et la littérature. Ératosthène est entré dans l'histoire des sciences grâce à son calcul du méridien et figure dans tous les livres sur l'histoire des sciences. Il est également présent dans la littérature sans cependant être une image courante et encore moins un point de référence philologique. Dans *Auto-da-fé* (*Die Blendung*, 1935) d'Elias Canetti, le bibliophile Peter Kien admire

7 « Ein schwerer Bruch mit der Tradition war, daß Eratosthenes nicht Homer, die sakrosankte Autorität der Griechen, an die Spitze der früheren geographischen Forscher stellte. Eratosthenes wies vielmehr nach, daß dessen topographische Angaben wertlos sind. » Klaus Geus, *Eratosthenes von Kyrene*, pp. 264-265.

8 Les récits d'Homère faisaient autorité non seulement dans le domaine de la description et de l'explication des phénomènes observés, mais aussi en matière d'historiographie, de stratégie de guerre, d'agriculture et d'administration ainsi que de vie quotidienne.

9 « Die Vorgeschichte der Wissenschaft begann er mit Homer, die Geschichte derselben führte er von Anaximander und Hekataüs von Milet bis auf seine Zeit. » *Die geographischen Fragmente des Eratosthenes*. Nouvellement assemblés, organisés et commentés par Ernst Hugo Berger. Leipzig : Maison d'édition de B.G. Teubner, 1880. Ici, p. VII.

Première Partie

le personnage d'Ératosthène qu'il considère comme un lecteur dévoué, car celui-ci se donne la mort lorsqu'il s'aperçoit d'un début de cécité, jugeant la vie sans lecture impossible.¹⁰

Le choix de l'époque hellénistique et aussi des figures historiques d'Ératosthène et de Phytéas est significatif pour les deux narrations. La vision historique sur la science dans ces deux narrations de l'Antiquité continue la réflexion commencée dans la première partie sur la différence fondamentale entre la définition moderne de la science et l'image de la science chez Schmidt. La présentation des personnages historiques Ératosthène et Phytéas dans ces deux narrations et les activités scientifiques décrites élucident la raison de ce choix.

Les deux personnages historiques, Phytéas et Ératosthène, se situent tous les deux sur le seuil entre l'exploration géographique et mathématique et une science narrative qui se rapproche du mythe. Alors que les écrits originaux de Phytéas sont perdus, se transformant même de plus en plus en mythe, les écrits d'Ératosthène sur l'astronomie ainsi que sur la littérature et la philologie sont transmis à la postérité en majorité, même si l'on ne possède que des fragments et de textes dispersés.¹¹ Au cours des siècles, ils ont pu être assemblés et commentés par des savants, ce qui permet d'avoir un portrait relativement complet.¹² Le cas de Phytéas, en revanche, est différent. Connu uniquement à travers d'autres savants, Phytéas reste un personnage énigmatique dont les références à travers les visions variées de ses successeurs ne permet pas de dresser un portrait fiable. Partant de cette situation énigmatique, Schmidt dresse un portrait de Phytéas qui imagine le navigateur vieilli qui passe ses derniers jours en captivité politique, bien des années après la fin des explorations :

Depuis cinquante-deux ans qu'ils me coffrent ici, parce que j'avais réussi à m'introduire en douce comme matelot sur leurs bateaux, et à naviguer deux fois vers le Nord : Thulé, Basilia, Abalus, Mentonomon. – Ces fripouilles du commerce, la sphéricité de la terre

10 Elias Canetti, *Die Blendung*. In : *Werke in 10 Bänden*. Vol. 1. Munich, Vienne : Carl Hanser Verlag, 1992. pp. 20-21.

11 Aucune de ses œuvres n'a été conservée en intégralité, mais la recherche recense environ 350 fragments certains et environ 50 qui sont probablement aussi de la main d'Ératosthène. Cf. Klaus Geus, *Eratosthenes von Kyrene*, p. 1.

12 Notamment par Ernst Hugo Berger. *Die geographischen Fragmente des Eratosthenes*, op. cit. Un rassemblement systématique des travaux d'Ératosthène se retrouve également dans Klaus Geus, *Eratosthenes von Kyrene*, op. cit.

Première Partie

leur est bien sûr indifférente, cela ne change rien à leurs ventes... p. 11¹³

Dans une rétrospective, le prisonnier Phytéas se rappelle ses voyages et explorations qui traduisent son élan de connaissance. Il évoque ici Thulé, Basilia, Abalus et Mentonomon, contrées inconnues du Nord qui animaient les esprits de cette époque par leur mystérieux.

Pour dresser le portrait des deux personnages historiques, Schmidt reprend les détails historiques des livres de Konrad Mannert *Geographie der Griechen und Römer*.¹⁴ Schmidt s'attache ainsi à la vision précise que Mannert donne de Phytéas au point d'en copier des erreurs. Ce n'est qu'ici que Schmidt a pu lire l'information des deux voyages de Phytéas vers le nord à bord de bateaux phéniciens.¹⁵

Le navigateur Phytéas est motivé à découvrir le mystérieux et se met à explorer des terres inconnues. Le côté explorateur de Phytéas résonne avec le caractère aventurier de Philostrate, le protagoniste d'*Enthymésis*. Porté par un désir de connaissance, Philostrate arpente le désert africain et le texte nous fournit son rapport. Tandis que Philostrate se déplace réellement dans le désert, le prisonnier Phytéas est enfermé dans une prison où il se consacre aux calculs théoriques. L'évasion de l'octogénaire ne se réalise que dans un rêve fiévreux qui est une transition vers la mort. Le récit de Schmidt *Gadir* se concentre sur le mathématicien et scientifique Phytéas, et non sur l'explorateur. Chez Schmidt, il montre la méthode de la science antique dont les observations astronomiques et cosmologiques fournissent une spéculation sur les dimensions dans l'espace. Phytéas illustre, par exemple, le procédé de déduction, qui consiste à conclure la distance entre la Terre et la lune à partir de la longueur d'une éclipse et des proportions différentes des planètes :

13 « Seit zweiundfünfzig Jahren halten sie mich hier eingesperrt, weil es mir damals gelungen war, mich als Matrose auf ihre Schiffe zu schmuggeln und zweimal nach Norden zu fahren; Thule, Basilia, Abalus, Mentonomon. - Diesen kommerziellen Schuften ist die Kugelgestalt der Erde natürlich gleichgültig, da das auf ihren Warenabsatz ja keinerlei Einfluß hat – ... » BA I/1, p. 58.

14 Il s'agit d'une œuvre parue en 1792. Konrad Mannert était un historien savant qui a utilisé des méthodes de travail très précises. Konrad Mannert, *Geographie der Griechen und Römer*. Dritter Theil. Germania, Rhaetia, Noricum, Pannonia. Nuremberg : Ernst Christoph Grattenauer, 1792.

15 On peut lire la citation suivante chez Mannert : « Er seegelte auf seiner zweyten Fahrt von Gades aus, folglich in einem phoenicischen Fahrzeug, nach dem Norden... » p. 339. Cité d'après Dieter Kuhn, *Leviathan (I)*. In : BBO n° 16. Munich : edition text + kritik, 1976, pp. 3-23. Ici p. 4.

Première Partie

Les plus longues éclipses de lune durent trois heures et demie ; comme chaque jour la lune recule d'environ douze degrés, cela fait pour les trois heures et demie susdites quelque chose comme un degré et demi, mais ça signifie que l'ombre de la terre à cet endroit a un diamètre de trois largeurs de pleine lune. Du fait que notre distance au soleil est incommensurablement plus grande, nous pouvons admettre que l'ombre de la terre là-bas est à peu près égale (un peu moins en réalité!) au diamètre de la terre, ça signifie dès lors que le diamètre de la lune mesure environ deux myriades de stades. Comme nous la voyons sous un demi-degré de grandeur apparente, par conséquent son éloignement est d'environ deux cent cinquante myriades de stades, etc., etc. (p. 13)¹⁶

La méthode que Phytéas applique ici revient essentiellement à mettre en relation différentes longueurs qui déterminent la position d'un point dans l'espace à travers sa distance aux autres. L'argumentation scientifique se fonde ici sur des faits observés qui permettent de procéder par déduction. En considérant les éléments de l'espace dans leur disposition et dans leur relation entre eux, il peut entrevoir la complexité de la structuration de l'espace. Il s'agit du procédé tel qu'on le trouve dans la méthode des premiers scientifiques de l'Antiquité, tels que Pythagore, Ératosthène ou Aristarque.¹⁷ Ce dernier calculait la distance au soleil (vers 280 avant J.-C.) en formant un triangle rectangulaire à partir du soleil, de la Terre et de la lune quand cette dernière se retrouve en demi-lune. La démarche d'Aristarque est fondamentale pour les premiers scientifiques de l'Antiquité, et Ératosthène a probablement suivi cette méthode dans sa propre définition de la distance entre la Terre et le soleil ainsi qu'entre la Terre et la lune.¹⁸ La combinaison entre observation, déduction et calcul forme la première construction scientifique fondée sur une logique scientifique. On remarque à cette époque le début d'une observation accrue des planètes qui a ensuite permis une compréhension plus profonde du cosmos. Outre l'observation des planètes, la méthode de mettre en relation différents points et de travailler avec des proportions révèle une

16 « Die längsten Mondfinsternisse dauern so dreieinhalb Stunden; da nun der Mond täglich um etwa zwölf Grad zurückbleibt, macht das für besagte dreieinhalb Stunden etwa eineinhalb Grad, das heißt aber, daß der Erdschatten an dieser Stelle drei Vollmondbreiten Durchmesser hat. Da wir bei der unverhältnismäßig großen Sonnenentfernung nun den Erdschatten als dort ungefähr gleich (etwas kleiner in der Tat!) dem Erddurchmesser annehmen können, heißt das weiterhin, dass der Monddurchmesser etwa ein Drittel des Erddurchmessers mißt, also rund zwei Myriaden Stadien, usw., usw. » BA I/1, p. 59.

17 « Kurz gesagt, die Griechen hatten gezeigt, auf welche Weise die Kenntnis des Sonnendurchmessers sich aus der Kenntnis der Entfernung zur Sonne ableiten läßt, wie diese wiederum von der Kenntnis des Monddurchmessers, der sich schließlich aus dem Erdumfang berechnen läßt ... » Simon Singh, *Der Ursprung des Kosmos und die Erfindung der modernen Naturwissenschaft*. Traduit de l'anglais par Klaus Fritz. Munich, Vienne : Carl Hanser Verlag, 2005. p. 30.

18 Geus, *Eratosthenes von Kyrene*, p. 240.

Première Partie

conception harmonieuse du cosmos : tout est interconnecté et se mesure en référence à l'autre. Ceci se distingue de la science moderne (avant la mécanique quantique) qui analyse des faits isolés.

Le mesurage de la circonférence terrestre par Ératosthène s'inscrit également dans le contexte d'une science antique. Ce calcul prend cependant le contre-pied de la science présentée par Phytéas : en s'appuyant sur une méthode exclusivement géométrique, le mesurage marque le début de la géographie mathématique et constitue une étape importante dans l'histoire des sciences, celle de la mathématisation.

Ératosthène avait observé qu'à midi le soleil ne produisait pas d'ombre dans un puit à Syène (aujourd'hui Assouan). C'était le 21 juin, le solstice d'été, jour où le soleil arrive quasi en vertical. Le même jour à la même heure à Alexandrie, à 5000 stades de Syène, la plus haute construction, en revanche, projette une ombre. Ératosthène détermine l'angle de l'ombre ($7,2^\circ$) qui correspond également à l'angle du triangle partant du centre de la Terre vers Syène et Alexandrie. Ératosthène part alors de deux hypothèses : les rayons du soleil arrivent en parallèle sur la superficie de la Terre et la Terre est une sphère. Partant de cette thèse, il calcule que $7,2^\circ$ est un cinquantième de 360° de la Terre sphérique.¹⁹ Par conséquent, les 5000 stades entre Alexandrie et Syène correspondent également à un cinquantième de la circonférence : $50 \times 5000 = 250\,000$ stades, ce qui équivaut à environ 40 000 km. Malgré des conditions bien plus difficiles qu'aujourd'hui et le manque d'exactitude, le résultat d'Ératosthène est très proche du chiffre réel alors qu'il existe en fait plusieurs erreurs mathématiques, comme l'hypothèse de rayons soleils parallèles.²⁰ Le calcul d'Ératosthène ne correspond pas non plus aux exigences d'un calcul scientifique moderne par l'arrondissement libre de ses résultats. De plus, la conversion de l'unité de stades en kilomètres pose problème puisqu'on

19 La description la plus exacte du mesurage historique et des calculs est transmise par l'astronome Cléomède, vulgarisateur du I^{er} siècle après J.-C. L'écrit original est cependant perdu. Cf. René Taton, *La science antique et médiévale*, p. 375.

20 Ératosthène partait faussement de l'idée que Syène se trouvait exactement sur le tropique du Cancer et que les deux villes se trouvaient sur le même méridien. Le soleil se trouve si loin de la Terre que les rayons peuvent être considérés parallèles. Ces suppositions fausses ne se répercutent ainsi pas négativement sur le résultat. Cf. Geus, *Eratosthenes von Kyrene*, pp. 232-234.

ne connaît pas aujourd'hui la longueur exacte d'une stade.²¹ Moins que les erreurs mathématiques de cette époque jeune de la science, il importe plus de relever le fait qu'Ératosthène avait découvert la manière dont calculer la circonférence de la Terre à partir d'une méthode purement mathématique et ainsi scientifique.²²

Aristote avait également voulu déterminer la circonférence de la Terre, mais le chiffre bien trop haut de 400 000 stades semble résulter d'une estimation. C'est peu après Aristote qu'on commence avec une application des mathématiques dans le domaine de la géographie,²³ mais c'est uniquement avec Ératosthène que le calcul du méridien réussit.²⁴ Non seulement son arpentage se fonde sur une déduction mathématique, mais il résulte aussi d'une capacité d'observation minutieuse et inventive. Si jamais Ératosthène n'avait pas observé une différence d'ombres à ce jour précis dans deux villes distinctes, il n'aurait pas pu développer tout un déroulement de calculs aboutissant à la circonférence. L'observation patiente et précise se montre à la base de toute affirmation sur l'objet de la nature. Fondant son procédé sur l'observation, la déduction et la description mathématique, Ératosthène a donc introduit les mathématiques dans l'explication de la nature. Son calcul marque historiquement le premier pas réussi vers une explication mathématique à l'encontre d'une explication religieuse et mythologique.²⁵ Pour la première fois, une explication entière se fonde uniquement sur les méthodes mathématiques sans recourir à une divinité comme explication d'un phénomène observé. Aux II^e et III^e siècles avant J.-C., on remarque un renforcement de l'explication mathématique. La « science » est encore jeune, mais elle vient de se constituer et d'être systématisée à travers des chiffres. Les premières tentatives sont effectuées par Pythagore de Samos (580 – 495 avant J.-C.) qui soutenait une mathématisation de l'explication naturelle. Ce

21 Cf. Ibid., pp. 235-236.

22 « Wichtig ist, daß Eratosthenes herausgefunden hatte, wie die Größe der Erde wissenschaftlich zu berechnen war. » Simon Singh, Big Bang, p. 23.

23 Aristote avait certes contribué au progrès des science notamment par l'importance de l'observation, mais il refusait une description mathématique du cosmos. On n'avait pas encore commencé d'utiliser pour la géographie les mathématiques et les méthodes de calcul que l'on employait dans l'astronomie.

24 Cf. Geus, Eratosthenes von Kyrene, p. 226.

25 L'histoire de la science antique, notamment la mathématisation de l'explication naturelle se relit dans les ouvrages de vulgarisation scientifique et de présentation historique sur la science. Par exemple, Simon Singh, Big Bang, p. 30.

courant « rationaliste » se consolide avec le succès d'Ératosthène. Alors qu'auparavant l'argumentation ne reposait pas exclusivement sur le calcul, la mathématisation sert à « battre » le mythe. Désormais, les philosophes et savants universels essaient d'expliquer un phénomène ou le monde naturel non pas par la référence à une divinité, mais à travers une théorie fondée sur le calcul.²⁶ La mathématisation de l'explication naturelle est une étape-clé de l'histoire des sciences qui représente en effet les fondements de la science dans son évolution jusqu'à aujourd'hui. Une première étape de la mathématisation apparaît à l'époque antique et une deuxième se poursuit à l'époque de la Renaissance avec les scientifiques Copernic, Kepler et ensuite Galilée, qui ont instauré avec succès la conception héliocentrique de l'univers. La mathématisation correspond au procédé du désenchantement : la science explique et rationalise les phénomènes et les procédés dans la nature en éliminant de plus en plus le mystérieux. Suite à son opposition aux croyances mythologiques et religieuses, la mathématisation est souvent représentée comme une libération et une émancipation de ces explications.²⁷ Au lieu de chercher une interprétation en fonction d'une doctrine préconçue, les sciences mettent en avant une observation minutieuse de l'objet, l'étude des phénomènes concomitants et la recherche des lois.²⁸ La science est considérée comme une méthode de clarification, voire d'objectivation, au détriment de toute autre explication qui n'obéit pas aux règles et au langage scientifiques.

Nous venons de voir l'importance de l'époque hellénistique pour les deux récits antiquisants qui thématisent la frontière sensible entre la science et le mythe tout en soulignant une similarité et une interdépendance de ces deux domaines.

26 Simon Singh, *Big Bang*, p. 16.

27 Par exemple dans *Big Bang* de Simon Singh, op. cit.

28 Taton, *Les sciences antiques et médiévales*, p. 317. Datant de 1957, ce livre semble se situer à une époque où la science voulait se définir par la négative : c'est-à-dire en se démarquant de toute explication qui ne se fonde pas sur le fait observé, l'empirisme. On remarque à plusieurs endroits un refus de tout « mysticisme » : « la science n'est jamais à l'abri de la systématisation tendancieuse et de l'illuminisme ... » p. 318.

1.2. Le conflit de Philostrate

Dans ce chapitre, nous nous consacrerons plus spécifiquement au récit *Enthymésis* et son protagoniste Philostrate. Alors que l'analyse de *Léviathan* indique une harmonie entre science et mythe par opposition à la religion, les deux récits antiquisants présentent la relation entre science et mythe sous des aspects conflictuels. Dans *Enthymésis*, le lecteur retrouve une illustration symbolique de ce conflit à travers le personnage principal Philostrate. Ce conflit est constitutif pour la conception poétologique de Schmidt et illustre sa réflexion sur les sciences.

1.2.1. La recherche de l'infini

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que le texte *Enthymésis* raconte la séparation historique entre l'explication scientifique et l'explication mythologique qui s'est réalisée à l'époque d'Ératosthène. L'auteur ranime ce sujet de l'histoire des sciences cependant à travers la vision de Philostrate qui s'oppose à celle d'Ératosthène. Malgré la situation historique qui recèle une mathématisation de l'explication de la nature, les deux récits antiquisants ne se présentent pas dans cette perspective : ils refusent un récit des exploits et des acquis scientifiques et ne thématisent ainsi pas cette étape importante dans l'histoire des sciences. Dans *Enthymésis*, toute la situation de l'arpentage, de la réflexion d'Ératosthène, du calcul et de sa réalisation est omise. La narration ne raconte effectivement pas l'arpentage historique, son importance pour l'histoire des sciences et le succès d'Ératosthène.

En revanche, elle imagine un chemin fictif de Philostrate dans « l'infini » du désert qui constitue le centre d'intérêt. La destination (Syène) n'est pas mentionnée dans le texte écrit par Philostrate, qui suit sa propre conviction d'une terre infinie. Par conséquent, son arpentage ne semble pas avoir de point de destination. Intégré dans le mesurage du méridien, le récit semble retracer la mesure entre Alexandrie

et Syène, une distance dont Ératosthène avait besoin pour le calcul en relation à l'angle de l'ombre.²⁹ Alors que les critiques débattent au sujet du point de départ et de la route dans *Enthymésis*,³⁰ le texte indique uniquement que la caravane chez Schmidt se dirige vers le sud en mesurant la distance à un point non-explicité. Dieter Kuhn met même en doute le fait qu'il s'agisse de la mesure historique Alexandrie – Syène,³¹ ce qui semble pourtant un choix probable. Effectivement, le texte n'indique rien sur le cadre de l'expédition si ce n'est qu'elle est au nom d'Ératosthène. La valeur historique de la mesure du méridien et la discussion sur la sphéricité de la Terre rendent pourtant probable l'idée d'une exploration d'arpentage en contribution au méridien. Dans la même perspective d'une discussion sur les « faits » historiques dans ce récit s'intègre l'article de Wolf-Dieter Krüger *Enthymesis oder die Vermessung der Erde* (2011).³² À l'intérieur d'une œuvre collective sur Arno Schmidt et l'Antiquité, l'auteur retrace l'exploration antique du récit *Enthymésis*, concluant que le lecteur n'apprend pas de « faits » sur l'époque antique. Le récit ne représente pas une contribution littéraire à la compréhension d'une époque historique. On y décèle une certaine exigence de la part des lecteurs qui s'attendent à la vulgarisation de savoirs historiques. Dans ce cas-là, l'exactitude des faits historiques présentés s'oppose à la fiction et à la liberté de l'auteur de transformer ces « faits » dans son texte poétique. Un peu déçu, l'interprète de l'article cité conclut que la signification littéraire du récit en tant qu'œuvre d'art reste valable malgré l'absence d'une présentation encyclopédique et informative sur l'époque antique.

Cette conclusion, en référence à l'importance littéraire, est cependant insatisfaisante et illustre l'idée qu'une discussion des « faits » (sont-ils vrais ou faux?) ne contribue pas à la compréhension des textes, surtout pas en ce qui

29 Cette conclusion a été mise en doute par Rudi Schweikert, « Suchen wir Zarzura ! ». Überlegungen zu Arno Schmidts 'Wüsten-LGs'. In : Wiederholte Spiegelungen. Elf Aufsätze zum Werk Arno Schmidts. Ed. par Robert Weninger. Munich : edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, 2003. p. 84-98.

30 Cf. Dieter Kuhn, Heute lesen wir Enthymesis. In : BBO n° 296. Munich : edition text + kritik, 2006.

31 Ibid. p. 5.

32 Wolf-Dieter Krüger, Enthymesis oder die Vermessung der Erde. In : Arno Schmidt und die Antike. Untersuchungen, Annäherungen, Essays. Ed. par Klaus Geus. Neisse Verlag, 2011. pp. 63-142.

Première Partie

concerne la question du statut des sciences chez Schmidt.

Plus important que les coordonnées exactes des arpenteurs et que l'exactitude des repères géographiques et des savoirs historiques, le mesurage réellement mis en scène et l'activité des arpenteurs pendant ce mesurage sont intéressants et révèlent une interrogation de la relation entre science et mythe, entre explication mathématique et explication mythologique, qui va au-delà d'une vulgarisation scientifique de la science antique. Il ne s'agit pas d'une opposition entre faits et fiction, mais d'une illustration et d'une mise en récit qui tourne en dérision l'idée des faits et de la saisie scientifique.

Dans le récit *Enthymésis*, les trois arpenteurs de la caravane mesurent une distance géographique à l'aide d'outils que l'époque contemporaine leur offre. Schmidt reconstruit un contexte historique du mesurage antique et le présente dans une forme narrative. Le lecteur peut s'imaginer la science antique à travers le récit de Philostrate. Schmidt décrit chacun des trois bématistes avec un appareil différent pour compter leurs pas : Deinocrate les compte à l'aide d'une chaîne de perles, Aemilianus entre des points sur un tableau en cire et Philostrate tient un système de roues dentées. Tout en reconnaissant l'imperfection de son système, Philostrate juge le sien le meilleur des trois. Minutieusement, Philostrate consigne les pas qu'ils ont faits chaque jour, incluant une marge +/- afin de rendre compte de la déviation possible. La recherche d'exactitude et de précision va de soi pour Philostrate qui remarque bientôt une déviation :

(1590,55 +/- 4,06; impossible, on a dû se tromper; la marge devrait être nettement plus élevée! J'y prends plus plaisir! [...] [j']ai [imposé] qu'on intègre une rectification supplémentaire de 1,12 stade dans les calculs. p. 102³³)

Philostrate souffre visiblement de l'imprécision mathématique, mais poursuit néanmoins l'objectif d'atteindre un résultat correct. Alors qu'au début du récit, l'expédition est encore bien organisée et les chiffres qu'ils notent ne montrent pas beaucoup de différence, la situation se dégrade rapidement et les arpenteurs perdent tout repère. Plus ils avancent plus la certitude des chiffres est altérée et le

33 « (1590,55 +/- 4,06; es kann ja nicht stimmen; der Fehler muß schon viel größer sein! Ich hab keine Lust mehr!) [...] ich setzte deswegen bei der kurzen Fehlerbesprechung durch, daß wir 1,12 Stadien als Schwankung in die Endzahl aufnehmen. » BA I/1, p. 18.

Première Partie

mythologique en forme d'incertitude, d'imprécision et d'un au-delà du chiffre et du descriptible fait irruption dans le récit. Le mesurage dans *Enthymésis* est mis en scène comme un effort physique, un travail pénible et exigeant. Cet arpentage est une incarnation de la tentative d'appliquer le système des chiffres et du calcul au paysage concret qui s'étale devant l'être humain. Le physique est inévitable et tout avancement passe par lui. Les hommes sont marqués par un extrême épuisement, qui traduit l'usure corporelle entraînée par la mesure. Chaque pas est arraché au corps humain, en redéfinissant constamment le rapport de force entre le mesureur et le mesuré. On remarque l'importance du physique ici. Plus ce côté devient insoutenable, plus Philostrate s'approche de « la fin du monde ». En même temps, les chiffres développent une vie propre et deviennent omniprésents. Philostrate ne peut plus s'empêcher de compter, même quand il se déplace simplement sans prendre de mesure. Le monde terrestre et le monde des chiffres semblent ainsi former un couple de pôles extrêmes : l'un peut être atteint au détriment de l'autre. Le récit associe les chiffres, l'être humain et l'infini dans une quête qui oscille entre le calcul et la folie.

Dans le récit de Schmidt, cette mesure d'une distance cache en fait une mesure tout à fait différente qui est l'objectif réel du protagoniste. L'objectif officiel dans le désert est une contribution au calcul du méridien, alors qu'en réalité, Philostrate poursuit l'arpentage de « l'infini », qui est son entreprise personnelle. Dans un élan audacieux, Philostrate essaie d'atteindre l'infini qu'il imagine comme un terrain de repos et de liberté, qu'il juge absent dans la vie en société humaine. Cette entreprise est motivée par un désir de démonstration : il veut atteindre la fin du monde, cet « infini » qui doit prouver que la Terre est un disque et non une sphère. À l'intérieur de l'expédition scientifique d'*Enthymésis*, se retrouve alors une motivation non-scientifique : l'objectif véritable de Philostrate est d'atteindre cet infini et non le mesurage de la circonférence. Le mesurage de la circonférence, l'entreprise officielle initiée par Ératosthène, est ainsi supplanté par une recherche et un mesurage de « l'infini » au-delà de l'empirique. Le conflit de Philostrate se crée à travers la concurrence du chiffre et de l'insaisissable, la science et la

mythologie. Ce conflit retrace une rivalité des sciences et de la mythologie dans le domaine de l'explication de la nature. Dans le récit de Schmidt, cette rivalité est possible puisque le paysage du désert abrite un monde romantique, différent de « la réalité », aux traits fantastiques et mythologiques.

Le récit *Enthymésis* raconte un moment de crise de son protagoniste Philostrate. Ce dernier se retrouve déchiré entre Ératosthène, son professeur et mentor, et Béchar, le nomade qu'il rencontre dans le désert. Ces deux figures paternelles représentent deux pôles opposés : d'un côté les mathématiques, le mesurable et le saisissable à travers le grand scientifique Ératosthène, tandis que Béchar représente de l'autre côté les narrations et les légendes, l'inexpliqué et le merveilleux. À travers le conflit de Philostrate qui oscille entre les figures d'Ératosthène et de Béchar, le récit thématise l'incompatibilité du mythe et des sciences dont le premier accepte, voire puise de « l'infini », tandis que les sciences (à part les mathématiques) opèrent avec la notion de « fini ». Béchar représente ici la recherche de l'infini et Ératosthène symbolise la mesure scientifique, la mesure d'un fini.

Le conflit de Philostrate se déploie à l'intérieur d'une dispute savante sur la sphéricité de la Terre qui divise l'élève et son professeur. Alors en exploration d'arpentage pour ce dernier, Philostrate ne manque pas une occasion d'exprimer sa rébellion contre Ératosthène qu'il soupçonne de l'avoir éloigné exprès d'Alexandrie suite à leurs avis divergents. Le professeur Ératosthène soutient l'idée de la rotondité qu'il prouvera historiquement à travers sa mesure de la circonférence terrestre.³⁴ Philostrate, en revanche, insiste sur une conception de la Terre plate, qu'il imagine comme un disque qui s'étend jusqu'à l'infini. Schmidt se sert de ce débat historique, un topos de l'histoire des sciences, afin de présenter sa réflexion sur la science et le mythe.

Les deux argumentations d'Ératosthène et de Philostrate diffèrent profondément. Le personnage d'Ératosthène représente ici la science telle qu'on la connaît

³⁴ L'idée d'une Terre sphérique existe effectivement depuis Parménide et est répandue parmi les philosophes grecs sans pourtant avoir une preuve mathématique. C'est Fernand Magellan qui réussit la circumnavigation de la Terre au XVI^e siècle.

également dans l'ère moderne : fondée sur les mathématiques, vérifiée par l'expérience et présentant une argumentation empirique. À l'inverse d'Ératosthène, scientifique qui observe et calcule, Philostrate déclare l'idée d'une sphère terrestre « inhumaine », puisqu'elle ne préserve pas un espace de fuite : « où s'enfuir si la terre est une sphère ? » (p. 97).³⁵ La conviction de Philostrate se fonde ainsi sur une volonté ferme relevant d'une idée fixe, d'une conception utopique, et non d'une mesure ou d'une argumentation scientifique : « je veux qu'elle soit disque, et donc infinie » (p. 98).

Pour lui, la Terre doit « obligatoirement » être un disque pour deux raisons : 1) l'espace doit être infini parce que l'esprit l'est aussi,³⁶ et 2) l'espace doit fournir un refuge pour l'homme qui fuit l'humanité et une vie pleine de souffrances.³⁷ Le premier point illustre une réflexion intellectuelle selon laquelle l'espace et l'esprit humain sont liés et l'un trouve son explication dans l'autre. Ils révèlent ainsi une cohérence intérieure qui témoigne d'une harmonie et d'un sens dans le monde. Cette conception harmonieuse se retrouve d'un côté dans les réflexions de Phytéas et de l'autre côté dans l'argumentation du soldat dans *Léviathan*.

Le deuxième point illustre le désir de consolation, tel qu'on l'a déjà vu dans *Léviathan*. Il s'agit d'une construction et explication intellectuelle qui permettent de récompenser les peines de la vie humaine. La conviction de Philostrate prend ainsi clairement des traits religieux, proposant une consolation et une échappatoire : « l'idée d'une sphère dont on aurait fini d'explorer la surface est terrifiante » (p. 97). Par conséquent, elle prend une dimension énorme : toute sa personne dépend de cette idée qu'il poursuit avec verve et enthousiasme. Il est ainsi cohérent qu'il abandonne l'exploration pour s'enfoncer dans le désert. Le

35 « Das Wichtigste aber verschwiegen ich : wo soll man denn hinfliehen, wenn die Erde eine Kugel ist ? » BA I/1, p. 15.

36 « L'esprit se caractérise par sa volonté d'infini ; or le disque étant plus infini que la sphère, la terre sera donc nécessairement un disque. » p. 97. « Das Kennzeichen des Geistes ist, daß er die Unendlichkeit will ; nun sei die Scheibe unendlicher als die Kugel, also müsse die Erde eine Scheibe sein. » BA I/1, p. 15.

37 L'auteur semble s'être inspiré ici également des théories gnostiques. Cf. l'article sur l'influence gnostique chez Schmidt Dietmar Noering, Der « Schwanz-im-Maul ». Arno Schmidt und die Gnosis. In : BBO n° 63. Munich : edition text + kritik, 1982. pp. 3-18. Également Jan Jürgen Jenrich, Jan Süselbeck: Gnosis ? : Allerdings ! Zu Arno Schmidts « Heiligen Büchern » in der *Schule der Atheisten*. In Horst Denkler/Carsten Würmann (Hgg.) : « Alles=gewendet! » Zu Arno Schmidts « Die Schule der Atheisten », Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2000, pp. 131-160.

Première Partie

succès de l'exploration aurait signifié une contribution au succès du mesurage terrestre.

Le moment décisif se présente page 106 (BA I/1, p. 20) quand les provisions s'épuisent et Aemilianus exige un retour à Alexandrie. Philostrate promet au vent, au groupe et même à l'infini : « on continue ». Malgré toutes les difficultés, il s'entête et décide de continuer. La décision de Philostrate pour l'infini est ensuite renforcée par Béchar dont l'apparition au milieu du désert rocheux est fondamentale pour le développement de Philostrate. À partir de ce moment, il s'éloigne entièrement du groupe, de la science d'Ératosthène et de la mission d'arpentage.

Malgré son absence physique, Ératosthène est présent tout au long du récit comme un point de référence pour Philostrate. Béchar le nomade, en revanche, ne fait qu'une apparition courte, mais le personnage principal s'empreint fortement de cette rencontre. Béchar est le troisième personnage de cette constellation triangulaire. Il arrive dans un petit groupe de quatre voyageurs et leur apparition soudaine retarde la confrontation finale entre Philostrate et Aemilianus. L'apparence des quatre indigènes témoigne d'une dignité et d'un savoir ancien et sage : ils s'avancent « d'un pas altier et digne » et « leurs yeux flamboyaient dans leurs faces tannées et ridées [...] drapés de noir et de vermeil » (p. 107).³⁸ Possédant lui-même des signes d'un monde mythologique, Béchar tient la fonction de guide vers cet autre monde :

... l'ample manteau de Béchar commença à froufrouter comme des ailes noires – deux charbons ardents me dévisagèrent. Alors il lança son bras en l'air, poussa un cri retentissant et se porta comme une flèche à la tête de la troupe qui s'envola dans un nuage de poussière. p. 119³⁹

Béchar possède lui-même des caractéristiques mythologiques, ressemblant physiquement à un « djschinn » (p. 108). Ceux-ci sont des êtres qui habitent dans cette « région des montagnes » (ibid.) qui constitue la destination désirée de Philostrate. Béchar raconte alors avoir vu des traces de ces djschinns qui ressemblent à un pied gauche humain et un pied droit d'oiseau. Ensuite,

38 « schön und würdevoll » ; « blitzende Augen in den tiefbraun gefurchten Gesichtern ; goldrote und schwarze Gewänder » BA I/1, p. 20.

39 « ... weit begann Beschars Mantel zu rauschen wie dunkle Fittiche, die Augen glühten mich an. Dann warf er den Arm in die Luft, stieß einen tiefen hallenden Schrei aus und sprang an die Spitze der Davonstiebenden. » BA I/1, p. 27.

Première Partie

Philostrate remarque le soulier de Béchar qui se rapproche d'un pied d'oiseau :

Sa barbe d'argent, qui descendait jusque sur sa ceinture chatoyante, s'étalait sur son large poitrail ; l'habit de feu épandait ses plis rutilants, et sous son ourlet doré pointait un soulier ajouré à l'extrémité effilée et recourbée. p. 108 (BA I/1, p. 21)

Béchar, dont le nom signifie « voyageur » (p. 107, BA I/1, p. 21), est ainsi un personnage demi-mythologique qui symbolise l'irruption du fantastique dans l'exploration et aussi dans le récit. Après s'être convaincu que Béchar appartient à la mythologie, Philostrate interprète tout signe de Béchar comme preuve de sa propre mission. Le nomade raconte la légende du prince qui se dirige vers le sud-est et s'enfonce dans un paysage rocheux (pp. 114-116, BA I/1, pp. 25-26). Après avoir surmonté une immense paroi, il atteint une ville argentée, vide de gens mais remplie de lumière lunaire. Philostrate comprend cette légende comme une preuve de l'infini et se sent conforté dans son idée. Les récits mythologiques semblent ainsi confirmer l'idée de Philostrate sur le monde disque et alimentent sa détermination d'aller « jusqu'au confins du monde, là où il n'y a plus d'humains »⁴⁰ (p. 125). Il souhaite suivre le même chemin que le prince et atteindre la ville argentée. C'est immédiatement après avoir écouté cette légende que Philostrate se sépare du groupe. S'apercevant que les autres (Aemilianus et Deinocrate) voulaient voler les biens des quatre voyageurs nomades, Philostrate prend leur défense. Il les aide à partir et tue Aemilianus. Il s'agit du moment final où Philostrate semble rompre avec la science académique d'Ératosthène afin de s'intégrer dans un savoir légendaire et archaïque. La légende est ainsi devenu le moteur de Philostrate, la raison pour laquelle il s'enfonce dans le désert parce qu'il y voit la confirmation, la vérification de son idée d'infini.

La position de Philostrate présente un dilemme entre la science naissante d'un côté, et une mythologie ancienne, le monde des légendes et de l'esprit transcendantal de l'autre côté. Cette association et le rôle de Béchar rappellent fortement les écrits de jeunesse *Juvenilia* où le personnage du guide paternel est décrit de la même manière que Béchar.⁴¹ Dans la suite du récit, Philostrate

40 « zu den Welträndern ins Menschlose » BA I/1, p. 30.

41 Un « guide » était courant dans les écrits de jeunesse, où la plupart des protagonistes sont des savants scientifiques (ou des aspirants étudiants). Dans *Der Garten des Herrn Rosenroth*, le professeur Seidenschwarz possède les mêmes caractéristiques dont le manteau bombé par le vent est le signe particulier.

abandonne la troupe et l'arpentage afin de s'intégrer dans une logique mythologique, ce qui ressemble à une décision pour Béchar.

1.2.2. L'origine du conflit dans *Juvenilia*

Le conflit de Philostrate se retrouve en effet dans les écrits de jeunesse *Juvenilia*, précisément dans la narration *Mon oncle Nicolas*. Sachant que ce texte a été écrit en automne 1943, il se situe moins de trois ans avant *Léviathan* (*Enthymésis* est daté de février 1946). Il s'agit du dernier récit avant *Pharos*, qui lui, est très probablement le dernier des récits de jeunesse. *Pharos ou le pouvoir des poètes* se place tel un chaînon entre les écrits *Juvenilia* et *Léviathan*, marquant ainsi la rupture entre les premiers écrits de Schmidt et les premiers textes publiés.⁴²

Dans le récit *Mon oncle Nicolas*, on peut relever quelques notions importantes pour Schmidt qui définissent la concurrence entre science et littérature. Dans ce texte, Schmidt oppose le protagoniste Anton à Philip, personnages qui représentent respectivement l'imaginaire et les sciences exactes :

« Tu vois, » continua-t-il froidement, « pour moi, il n'y a qu'un seul monde, celui de la loi de la nature ; je l'avoue quand nous, les scientifiques, ne pouvons pas encore décider quelque chose – d'une sincérité absolue donc – mais je rejette toute fabulation sur des superstitions, qu'elles soient au plus adorablement bichonnées, ou de féeries de toutes sortes. Nous avons suffisamment à faire dans l'entreprise de saisir les choses naturelles, de les examiner et de les administrer, à ce qu'on aurait le temps à consacrer aux fabulations. »⁴³

Dans ce passage, le monde physique s'oppose au monde fantastique que Philip qualifie de fable, de superstition et de conte de fées. Philip ne nie pas l'existence de ce monde au-delà du visible, mais indique qu'il manque le temps (et ainsi

42 La datation de *Pharos* n'est pas sûre et les indications de Schmidt varient entre 1932 et 1941. L'évolution des textes de jeunesse *Juvenilia* indique cependant que *Pharos* est l'un des derniers textes, voire le dernier avant *Léviathan*. « Stil und Inhalt des PHAROS lassen jedoch eine Niederschrift der Erzählung vor dem letzten datierten Manuskript (also vor Herbst 1943) extrem unwahrscheinlich werden. Die Herausgeber [der Bargfelder Ausgabe] sehen in PHAROS das Bindeglied zwischen den *Juvenilia* und dem von Schmidt veröffentlichten Werk, zwischen MEIN ONKEL NIKOLAUS und ENTHYMESIS. » BA I/4, p. 637.

43 Trad. par KFS. « Siehst du, » fuhr er kalt fort, « für mich gibt es eben nur eine Welt, die des Naturgesetzes ; ich gebe es zu, wenn wir Wissenschaftler etwas noch nicht entscheiden können, – also absolute Ehrlichkeit – aber ich lehne alles Geschwätze von noch so reizend herausgeputztem Aberglauben oder Feereien aller Art ab. Wir haben nun einmal mehr als genug zu tun, die natürlichen Dinge zu sichten, zu untersuchen und auch zu verwalten, als daß wir uns mit Fabeln abzugeben die Zeit hätten. » BA I/4, p. 601.

Première Partie

d'importance) pour se consacrer aux choses invisibles. Schmidt introduit une évaluation subjective dans l'adjectif « kalt » : Philip, le scientifique procède à une analyse froide, sans empathie ni émotions. Dans l'opposition des deux hommes, on perçoit une division stricte des domaines de rationalité et d'émotion, d'analyse et d'empathie.

Dans les mêmes catégories stéréotypées, Philip continue son discours, attribuant à la science l'observation de la « réalité », tandis que le caractère imaginé de la littérature relève d'un mensonge. Ce sont les « choses naturelles » (« natürliche Dinge ») auxquelles l'individu se consacre, qu'il observe, examine et analyse. Elles s'intègrent dans un système d'ordre et de lois claires et évidentes de la nature (Naturgesetz). Philip oppose une vision scientifique et empirique aux imaginations et inventions de la littérature. Le protagoniste Anton, antagoniste de Philip, ressent une irritation sans pouvoir en définir la raison :

... quoique d'accord avec ce genre de réflexions il y a encore quelques années, je sentais que quelque chose avait changé en moi – ou plutôt, j'étais revenu à moi-même et je me réjouissais d'imaginings de toutes sortes.⁴⁴

À travers cette scène, Wolfgang Martynkewicz argumente que Schmidt a pris une « décision pour l'imaginaire », ⁴⁵ visible à travers les protagonistes des *Juvenilia* qui, selon l'interprète, se trouveraient au seuil entre les deux domaines. Même s'il admet que Schmidt appelle à une synthèse des deux domaines, Martynkewicz conclut que l'auteur ne tente pas véritablement une synthèse car la méthode et la visée se distingueraient considérablement. Tandis que le travail du scientifique se limiterait à la manipulation de « matériel » et de détails, l'artiste serait capable de donner une vision, une image globale et complète du monde. L'imagination et la

44 Trad. par KFS. « ...obwohl ich doch in früheren Jahren einverstanden mit solchen Gedankengängen gewesen war, [fühlte ich] wie sich irgend etwas in mir geändert hatte – oder nein, wie ich wieder ich selbst geworden war, und wie meine höchste Lust doch durch Phantastika aller Art erweckt wurde. » Ibid.

45 Dans un aveu emphatique, l'auteur aurait défini l'art comme unique forme de vie, voire le seul médium de conservation et survie du "moi". De manière psychologique, Martynkewicz voit le « je » fictionnel comme une compensation au « je » autobiographique : « Zunächst ist dieses durch poetische Imagination entstandene Ich ein ‚Ersatz‘ für das autobiographische, das er unter dem Eindruck der Kriegserlebnisse gefährdet und verloren glaubt. Insofern liegt eine Krise des Ichs vor, die dazu führt, daß er ein anderes Ich aufbaut, ein Ich, das seine Person teleologisch ausrichtet und orientiert. Wir können darin den komplexen Versuch einer « Selbstbewahrung » sehen ... » Wolfgang Martynkewicz, « Fremdeste Welten würden sich auf tun » Die Entscheidung für das Imaginäre beim frühen Arno Schmidt. In : BBO n° 149-150, 1990. pp. 3-14. Ici p. 5.

Première Partie

littérature donneraient accès à des vérités plus profondes. Martynkewicz soutient l'opinion que la science dans les textes littéraires de Schmidt n'est qu'une servante de la littérature et que les protagonistes des *Juvenilia* optent tous pour la littérature et contre la science. Thomas Körber confirme cette « décision pour l'imaginaire » et va plus loin en niant même le moment conflictuel d'une décision : selon lui, les protagonistes des *Juvenilia* se sont décidés dès le début pour l'imaginaire, seul Anton dans la narration *Mon oncle Nicolas* hésite un moment.⁴⁶

Notre analyse du recueil a pourtant révélé les tentatives de combinaison entre science et littérature/mythologique. L'interprétation d'une « décision pour l'imagination » est certes correcte, car Schmidt fait de la littérature et non pas de la science, mais elle ne signifie pas une exclusion de la « science ». Si l'on postule un abandon de la science, on ne prend pas en considération l'emploi de la science dans l'œuvre ultérieure de Schmidt. Dans nombre d'articles et d'essais jusqu'à la fin des années 1950,⁴⁷ Schmidt recourt à la science, en particulier aux mathématiques et à la technologie. Il fait même explicitement appel aux écrivains afin de s'unir aux scientifiques et aux techniciens – nous aurons l'occasion d'y revenir dans notre analyse des écrits non-fictionnels.

À l'intérieur des récits, c'est-à-dire des écrits fictionnels, on retrouve le personnage du géographe et du savant qui est fondamental dans toute la première partie de l'œuvre de Schmidt. On rencontre d'ailleurs un géographe de l'Antiquité dans le recueil *Léviathan*, dans la narration *Alexandre ou Qu'est-ce que la vérité* (rédigé en 1949, publié en 1953) ainsi que dans le roman court *Cosmas et la montagne du Nord* (1955). Dans *Miroirs Noirs*, le protagoniste n'est pas un géographe, mais doit se repérer et survivre dans un monde post-nucléaire à l'aide de ses outils, comme une boussole, un arpenteur, etc., ainsi qu'à l'aide de son savoir afin de construire une cabane, de trouver à manger, etc. Ces compétences sont fondamentales et essentielles à la survie.

Dans *Le cœur de pierre* (1956) en revanche, le protagoniste est à la chasse d'un

46 Également Thomas Körber, Arno Schmidts Romantik-Rezeption. Heidelberg : Winter, 1998. (= Beihefte zum Euphorion ; 31). p. 51.

47 Par exemple dans *Der Dichter und die Mathematik*. In : BA III/3. p. 356-359. *Dichter und ihre Gesellen*. In : BA III/3 p. 285-291. *Dichter und ihre Gesellen : Jules Verne*. In : BA III/4. p. 413-425.

vieux manuscrit qu'il poursuit de manière systématique et méthodique. Alors que ces personnages sont très différents, ils partagent néanmoins quelques points communs, tels que la rigueur, une démarche systématique et une volonté de contrôler le territoire ou le matériau, caractéristiques propres au géographe. Ils persistent à vouloir s'appropriier leur environnement et le monde sensible en utilisant des méthodes scientifiques. Alors que l'importance du personnage du savant scientifique paraît décroître au fur et à mesure de l'œuvre de Schmidt, la tentative d'une synthèse reste essentielle.

Dans *Rêve de Fichier*, ouvrage majeur de Schmidt publié en 1970, l'auteur met en scène l'objectif romantique par excellence : la synthèse de la science et de la littérature.⁴⁸ Avec le recueil *Léviathan*, la science est présente dans l'œuvre de Schmidt à travers les nombreux géographes, les arpentages et l'idée d'une littérature qui mesure le monde, voire une littérature scientifiquement construite. La science a une fonction plus spécifique que de fournir un simple contre-modèle à la littérature que l'auteur citerait avec le seul but de mettre en exergue la validité de la littérature. Martynkewicz constate un penchant de Schmidt pour la littérature, la fantaisie et l'intuition,⁴⁹ les rassemblant dans le champ de la littérature à l'opposé du champ de la science. Dans *Léviathan* précisément, on assiste pourtant à une tentative de combinaison entre science et littérature, notamment en accordant une intuition aux scientifiques et une scientificité aux poètes et rêveurs. On retrouve également les mêmes propos de Philip contre une certaine littérature plus tard dans l'œuvre de Schmidt, utilisant des termes comme « Aberglaube » (superstition), « Fabel » (fable, fabulation), « Geschwärme » (rêveries) et « Feereien » (féeries). Ces notions sont constamment combattues chez Schmidt qui y oppose dans une perspective positive la clarté de la science, sa rationalité, les règles et le système contraignant et compréhensible. Elle est

48 Doris Plöschberger, *SilbmKünste & BuchstabmSchurkereien. Zur Ästhetik der Maskierung und Verwandlung in Arno Schmidts Zettel's Traum*. Heidelberg : Winter, 2002. Notamment pp. 46-54.

49 « Weil sich die Welt nicht begrifflich rekonstruieren läßt oder, anders gesagt, alle begriffliche Rekonstruktion nur einen Teil dessen enthält, was zur Wirklichkeit gehört, kann nur ein ästhetisches Bewußtsein, das sich anschauend verhält, in die Poren und Risse der versteinerten Realität eindringen. Aber dazu braucht es, neben der Verwunderung und dem Sich-Losreißen von der Welt der Dinge, einen Gehilfen: die Phantasie. » Martynkewicz, *Fremdeste Welten*, p. 7.

Première Partie

désignée comme une méthode de rationalisation et d'explication par excellence, qui découvre par exemple les leurres de la religion et la présente comme une « superstition ». Dans le récit *Mon oncle Nicolas*, la position de Schmidt en faveur d'Anton et ainsi du monde fantastique est bien perceptible ; elle nécessite néanmoins une précision sans recours aux catégories simplistes qui opposent la science à la littérature.

Le dilemme entre la science et le mythe comme explications ou simplement l'association de deux mondes scientifique et fantastique se manifeste dans les trois récits du recueil *Léviathan*. C'est dans *Enthymésis* que le dilemme est mis en scène comme un conflit.

L'opinion de Philostrate sur l'infini symbolise une image, une mise en scène de la science qui rencontre ses propres limites, car elle se révèle incapable dans l'au-delà des chiffres. La quête de l'infini et la tentative de sa mesure constitue un symbole pour l'existence de l'invisible et du non-mesurable. Atteindre l'infini signifie saisir l'invisible, une entreprise où la science atteint les limites de sa capacité. Dans *Enthymésis*, on perçoit alors une critique de la science indiquant que celle-ci se révèle incapable d'aller au-delà d'une certaine limite – espace, toujours accessible à l'interprétation et la méthode herméneutique. L'intégration de la science dans les récits de Schmidt révèle donc une réflexion sur la saisie du monde, sa description et sa compréhension, entre le visible et l'invisible. Dans *Enthymésis*, Schmidt pousse à l'extrême le conflit qu'on trouve dans *Juvenilia*.

Le conflit entre le mesurable-saisissable et le transcendantal oppose la science et la littérature, la méthode empirico-scientifique et la méthode interprétative. Alors que la science est importante pour la saisie et la garantie de faits stables et sûrs, elle est restreinte au visible et à l'empirique. Pour Philostrate, elle se révèle incapable de saisir, voire de s'approcher de l'infini. L'enfoncement de Philostrate dans le désert n'est ainsi pas un abandon de la science, mais plutôt une critique de la science, impuissante dans l'au-delà du visible. Cette incapacité renforce l'explication mythologique qui, elle, ne se retrouve pas démunie devant le mystérieux et l'inexpliqué. Le conflit de Philostrate entre Ératosthène et Béchar

Première Partie

illustre ainsi la concurrence des deux explications du monde. Il questionne l'approche à l'inexpliqué, le mystérieux et le merveilleux où la science, une fois au-delà du chiffre, se révèle incompetente et ne plus en mesure de faire fonctionner ses méthodes de saisie. Alors que la science rencontre ses propres limites, le mythe et ainsi la narration littéraire fleurissent.

Dans le récit *Enthymésis*, on décèle alors une critique des méthodes scientifiques qui, dépendantes de la mesure et du mesurable, se révèlent soudainement impuissantes dès qu'elles se confrontent aux phénomènes du domaine vague, indéterminé et indéfini – représenté par « l'infini ». Les sciences ne peuvent pas se servir de leurs méthodes et outils, car les objets à analyser ne correspondent pas aux outils : l'immensurable échappe à la mesure par le chiffre. Les sciences se montrent alors incompetentes dans le domaine du vague et de l'insaisissable, une critique que Schmidt souligne à travers ses récits de *Léviathan*. L'opposition de l'insaisissable et du quantifiable se traduit dans l'opposition entre le visible et l'invisible.

En même temps qu'il formule une critique, le récit de *Léviathan* met en relief le double côté des sciences : leur désavantage dans le domaine de l'invisible, signifie un avantage dans le domaine du visible. C'est parce qu'elles se restreignent au visible qu'elles fournissent une garantie contre le leurre et contre la superstition. Ceux-ci manquent d'un fondement empirique et d'une argumentation cohérente. Les narrations *Léviathan* et *Enthymésis* sont ainsi complémentaires, précisant ces deux facettes des sciences.

Nous avons vu que Schmidt conçoit les méthodes scientifiques et la particularité des sciences pour son œuvre dans cette restriction au visible et mesurable. Alors que cette caractéristique ne correspond plus à la conception des sciences du XX^e siècle, c'est précisément cet aspect qui rend les sciences intéressantes pour l'auteur. Dans son projet d'unir la science et la littérature, la restriction des sciences au visible et au mesurable permet une opposition à la religion. En citant la fonction historique des sciences contre la croyance et la superstition dépourvues de vérification empirique, Schmidt indique qu'il existe deux lectures et deux

interprétations du monde, l'une vraie et l'autre fausse. Dans cette argumentation, Schmidt emploie des concepts propres au raisonnement mathématique afin de souligner sa revendication scientifique.

La lecture du monde qui s'appuie sur des faits visibles, tel que les récits *Léviathan* et *Cosmas* l'illustrent, correspond à la déduction selon le procédé mathématique, fondé sur le rationalisme, tel que René Descartes l'a saisie par exemple dans son *Discours de la méthode*. L'argumentation dans les textes de Schmidt, par exemple dans *Léviathan* et *Cosmas*, fait appel à une réflexion rationnelle qui est censée fournir une certitude et une évidence que l'imagination et la spéculation manquent en étant nouée à un « sol des faits » (« Boden der Tatsachen »). Conforme à une compréhension littérale de cette tournure du « sol des faits », c'est le géographe qui s'avère le plus apte à faire une lecture du monde en interprétant les phénomènes qui se présentent à lui. Cette revendication d'une lecture du monde qui doit se dérouler d'une manière scientifique, peut expliquer la récurrence de la figure du géomètre dans la première partie de l'œuvre de Schmidt. Dans l'argumentation de Descartes, on note également le modèle du géomètre, représentant une chaîne de déduction, cité afin d'illustrer le procédé :

Ces longues chaînes de raisons, toutes simples et faciles dont les géomètres ont coutume de se servir pour parvenir à leurs plus difficiles démonstrations, m'avaient donné occasion de m'imaginer que toutes les choses qui peuvent tomber sous la connaissance des hommes s'entresuivent en même façon, et que, pourvu seulement qu'on s'abstienne d'en recevoir aucune pour vraie qui ne le soit, et qu'on garde toujours l'ordre qu'il faut pour les déduire les unes des autres, il n'y en peut avoir de si éloignées auxquelles enfin on ne parvienne, ni de si cachées qu'on ne découvre.⁵⁰

Ce passage de Descartes montre premièrement le parallèle du géomètre qui représente une rationalité fondée sur l'expérience empirique : il découvrera inévitablement peu à peu tout phénomène existant. Deuxièmement, le passage montre que non seulement les phénomènes sont descriptibles à travers les mathématiques, mais que le savoir humain et la capacité de compréhension suivent également la logique des mathématiques. Dans les récits de Schmidt, on trouve des conceptions scientifiques et rationalistes sous un angle historique. L'auteur les reprend et les représente à travers ses protagonistes, l'intrigue et la construction de ses récits.

⁵⁰ René Descartes, *Discours de la méthode*. In : *Œuvres de Descartes. Discours de la méthode & Essais VI*. Publiées par Charles Adam et Paul Tannery. Paris : Vrin, 1973. pp. 1-78. Ici p. 19.

Première Partie

Les deux narrations *Léviathan* et *Enthymésis* ne se limitent pas à une complémentarité qui ne se comprend qu'à condition de lire l'autre récit. Au contraire, Schmidt mène à terme la réflexion et l'interrogation des sciences en relation avec la religion (*Léviathan*) et avec le mythologique (*Enthymésis*) à l'intérieur de la narration respective.

1.2.3. La réconciliation dans *Enthymésis*

Nous venons de voir l'interrogation des protagonistes dans *Enthymésis* et dans *Mon oncle Nicolas* sur la validité et la justesse des méthodes scientifiques dans la saisie du monde. À travers la comparaison et l'opposition au mythe, au fantastique et à la littérature, les deux protagonistes formulent une critique des sciences et de leurs méthodes. Alors que Christian Wicht dans *Mon oncle Nicolas* décide contre les sciences, le récit *Enthymésis* reprend cette décision et présente en effet une réconciliation et une symbiose entre science et mythe.

À la fin du récit, on trouve une note d'Ératosthène qui réconcilie le professeur avec son élève disparu. En raison de la perspective exclusive de la première personne, le lecteur n'a d'abord qu'une image négative d'Ératosthène, influencée par l'état émotionnel de Philostrate. La dispute était pour lui existentielle, car sa conception de la Terre plate véhiculait un sens, une conception du monde, ce qui est à l'opposé d'une réflexion scientifique. La réflexion scientifique d'Ératosthène exclut la discussion sur le sens du monde et l'idée d'un monde physique et intellectuel (matériel et immatériel) dont les éléments isolées forment un ensemble harmonieux. Pour Philostrate, cette vision est « inhumaine ». Le caractère « inhumain » des sciences ressort également de la narration *Mon oncle Nicolas* à travers le caractère froid et mécanique des scientifiques, qui s'oppose à l'émotion, la sensibilité et la vivacité des êtres humains.

Dans *Enthymésis*, Philostrate est un rêveur mais aussi un caractère fougueux et émotionnel. Emporté par l'émotion vive de la dispute avec son professeur,

Première Partie

Philostrate dessine une image d'Ératosthène limité à la mesure scientifique. La note jointe à la fin du récit corrige pourtant ce portrait incomplet. Absent pendant l'expédition dans le désert, Ératosthène apparaît à la fin du récit à travers une note jointe qui corrige son image de façon positive. Dans cette note, il rétablit l'honneur de son élève (« Le jugement que je portais sur Philostrate s'est trouvé amplement corroboré par les notations de ce journal... » p.127) et confirme la véracité du récit précédent. Il clarifie que les rêves fiévreux n'étaient pas dépourvus de réalité : le corps et les livres de Philostrate sont introuvables et deux oiseaux tournaient autour du lieu de disparition. Si on jugeait Philostrate proche de la folie en hallucinant, Ératosthène réajuste le jugement. La note réconcilie effectivement le professeur et l'élève : « Quant à son jugement me concernant, il est sans importance ; laissons à la postérité le soin de trancher. » (p. 127).⁵¹ C'est également Ératosthène dans cette note jointe qui décrit Philostrate comme une combinaison réussie de deux pôles opposés :

Le trait qui caractérise sans doute le mieux la personnalité de cet homme aux multiples talents et incontestablement doué d'une sagacité hors pair fut cette propension aux rêveries et aux idées fantasques qu'on trouve parfois chez quelques rares adolescents. p. 127

Dans l'original, c'est le « großer Scharfsinn » (BA I/1, p. 31) qui s'unit à « phantastisch und schwärmerisch », c'est-à-dire une finesse d'esprit, une perspicacité à un esprit fantasque et rêveur. La première caractéristique représente la science, une réflexion rationnelle et systématique qui saisit la construction et le fonctionnement d'un objet ou d'un phénomène. Cette perspicacité se combine à un esprit créatif de narration, représenté par la littérature et le mythe.

Il est visible que le conflit présenté par Schmidt à travers le personnage de Philostrate ne se limite pas à une question de vraie ou fausse vision (scientifique), étant donné que celle de Philostrate est considérée fausse depuis le tournant de Copernic. En mettant en scène l'opposition et le conflit entre science et mythe, Schmidt cite les deux explications différentes, mythologique et scientifique, qui ont donné forme à l'histoire humaine. Le choix du sujet n'est ainsi pas arbitraire : Schmidt situe son récit explicitement à l'époque antique et fait allusion à Ératosthène et son succès d'avoir mesuré la circonférence terrestre.

⁵¹ « Sein Urteil über mich ist unerheblich; die Nachwelt mag entscheiden. » BA I/1, p. 31.

Première Partie

Cette valorisation dresse un portrait de Philostrate qui réunit de manière inouïe la science et la littérature. L'association de la science et la littérature se manifeste également dans ses « instruments ». Ce scientifique antique porte non seulement des outils scientifiques, mais aussi ses livres préférés avec lui : en couverture imperméable, il emporte *Ondine* de Fouqué, *Der goldne Topf* d'E.T.A. Hoffmann, une table de logarithmes, *Le voyage souterrain de Niels Klim* de Ludvig Holberg ou *Le voyage au centre de la Terre* de Jules Verne, *Don Quichotte de Cervantes*, *Die Insel Felsenburg* de Johann Gottfried Schnabel, *Die Vogelscheuche* de Ludwig Tieck, *Agathon* de Christoph Martin Wieland et *De la quadruple racine du principe de raison suffisante* d'Arthur Schopenhauer.⁵² Philostrate n'indique pas les titres, mais donne uniquement une indication chiffrée. Il s'agit des ouvrages qui constituent le canon personnel de Schmidt. Les livres et les outils scientifiques semblent aussi importants l'un que l'autre et la consultation d'un livre ou le mesurage d'un territoire semblent égaux. La tradition des contes mythologiques transmise à travers des siècles est ici fortement valorisée. Pour cette raison, la légende de Béchar alimente sérieusement la théorie de l'infini de Philostrate dont la vérification reste cependant l'expérience personnelle. Ceci montre l'équivalence des deux approches, tout au moins, une certaine concurrence à cette époque de l'œuvre de Schmidt. La lecture et la consultation de ses livres vaut à ses yeux autant que le mesurage du désert. Très conscient de ce trait d'une synthèse entre science et poésie en lui, Philostrate proclame : « Seuls méritent ce titre [> grand <] : les artistes et les savants ! » (p. 105)⁵³. L'approche de Philostrate montre que les livres représentent une source de connaissance et de savoir également pour les scientifiques. Il déclare : « il n'y a pas de félicité sans livres ! » p. 120.⁵⁴ Il s'agit d'une caractéristique dont tous les géomètres des premiers récits, notamment dans *Enthymésis* et dans *Cosmas ou la montagne du Nord*, sont imprégnés : ils s'enracinent tous dans l'histoire écrite. Malgré une apparente décision pour le domaine du mythologique et ainsi contre la science d'Ératosthène, le texte

52 Ernst-Dieter Steinwender, Arno Schmidts ENTHYMESIS, ein Phantasiestück in Hoffmanns Manier. In : Arno Schmidt : das Frühwerk (1). Ed. par Michael Matthias Schardt. Aix-la-Chapelle : Rader, 1986, pp. 56-75. Ici p. 63. Également Thomas Körber, Arno Schmidts Romantik-Rezeption. Heidelberg : Winter, 1998. (= Beihefte zum Euphorion ; 31). p. 107.

53 « Wer nur kann groß sein? Künstler und Wissenschaftler! Und sonst niemand! » BA I/1, p. 19.

54 « es gibt keine Seligkeit ohne Bücher! » BA I/1, p. 28.

Première Partie

Enthymésis présente cependant une réconciliation qui confirme la synthèse entre science et mythe à travers le personnage de Philostrate. Ce dernier s'enracine explicitement dans les deux domaines.

Afin de réunir les deux approches et de réconcilier la science avec « l'infini », les parties fantastiques et fabuleux qui échappent à la saisie scientifique, Schmidt se sert du terme de la « science pure » qui se distingue de la « science appliquée ». Partant de cette distinction qui existe dans les sciences de la nature, l'activité scientifique des deux personnages principaux Phytéas et de Philostrate est désignée comme une « science pure ». Le paradoxe de vouloir atteindre l'infini caractérise ici le scientifique « pur » qui se distingue de ses collègues pragmatiques et de la science institutionnalisée, la science appliquée. La science qu'il pratique est une « science de l'infini » qui s'ouvre au transcendantal, mettant alors en doute la science institutionnelle et ses méthodes. Les deux protagonistes grecs Phytéas et Philostrate représentent une science pure qui se distingue et se démarque de leur opposé, représenté par les « ennemis », les « scientifiques appliqués ». Dans les deux récits, la science appliquée est représentée à travers les adversaires du protagoniste : le jeune scientifique romain Aemilianus dans *Enthymésis* et les Carthaginois dans *Gadir*.

La science des deux protagonistes se définit explicitement comme une science « différente » : elle se démarque d'une science institutionnalisée ou fonctionnalisée par une institution ou une structure fédératrice.⁵⁵ Les chiffres, tels que Philostrates les conçoit et les admire, ne servent pas à compter, mesurer et peser les phénomènes du monde empirique afin d'être transformés en résultats pour la politique ou l'économie.⁵⁶ Le récit révèle une compréhension romantique du nombre qui diffère de la « science appliquée » par son ouverture vers l'abstrait, la démesure et l'absence de praticabilité. Le nombre auquel Philostrate se confronte et les calculs auxquels il se consacre pendant son voyage seul, se situent au-delà du chiffre mathématique commun.

55 Thomé a interprété cette science comme une « wissenschaftliche Häresie » qui contredit les attentes générales. « Die « wahre » Wissenschaft ist anders als die etablierte. » Thomé, *Wissenschaft und Spekulation*, p. 15.

56 Ernst-Dieter Steinwender, Arno Schmidts *ENTHYMESIS*, p. 59.

Première Partie

Le caractère des « appliqués » est marqué par un pragmatisme et un esprit économique, à l'opposé des « purs ». Phytéas insiste sur le caractère des Carthaginois qualifiés d'économes et de stratèges, animés uniquement par la croissance politique et le pouvoir. Les Carthaginois et les Romains sont décrits comme des « technocrates » auxquels les protagonistes se heurtent et desquels ils souhaitent se distinguer :

Dans le cahier « officiel », j'ai rapidement griffonné quelques formules sur la navigation dans le grand cercle, etc. (ils veulent toujours des sciences « appliquées » : encore un caractère de l'esprit barbare).⁵⁷

Dans *Enthymésis*, Aemilianus symbolise une démarche utilitaire et pragmatique du monde, qui s'oppose de manière éclatante à l'approche de Philostrate :

[Aemilianus] demanda : « Et qu'en ressort-il d'un point de vue pratique ? » (Si j'étais Ératosthène ou si Ératosthène était un homme remarquable – haha : épatant comme formule, non ? - je n'accepterais jamais pour élève quelqu'un qui pose de pareilles questions ! > Pratique < ! attends, mon petit gars, je vais te soigner !) » p. 95⁵⁸

Également scientifique, Aemilianus représente cependant un côté « pratique », celui de la « science appliquée » que l'auteur raccorde à une instrumentalisation et un emploi utilitaire de la science par la politique. Philostrate soupçonne Aemilianus d'être un espion romain envoyé afin de recueillir des connaissances de mesure que l'Empire romain pourra utiliser pour la construction de routes militaires. Tandis que Philostrate est présenté comme un rêveur, Aemilianus est décrit comme un « froid reptile » (p. 88, BA I/1, p. 11) avec une « mémoire phénoménale » et un « esprit de système » (p. 87, BA I/1, p. 10), mais sans aucune imagination, ni créativité.⁵⁹

La science de Philostrate est expressément une science théorique qui ne correspond pas à l'objectif initial de l'exploration : la science de Philostrate ne

57 p. 21. « Habe in die « offiziellen » Hefte rasch ein paar Formeln gekritzelt, über Navigation auf dem Großkreise usw. die wollen immer 'angewandte' Wissenschaften : auch ein Kennzeichen des barbarischen Geistes ... » BA I/1, p. 63.

58 [Aemilianus] fragte : « Und was Praktisches folgt daraus ? » (Wenn ich Eratosthenes wäre, oder wenn Eratosthenes ein bedeutender Mann wäre – Haha : ist das nicht ein prächtige Formulierung !! - würde ich einen Menschen, der so fragen kann, nie als Schüler annehmen ! Praktisch ! Der Bube ! Nun, ich will ihn bedienen!) » BA I/1, p. 14.

59 La comparaison à un « reptile froid » se retrouve également dans *Gadir* dans la description de son ancien patron : « ... directeur Oikandros : brutal, froid, tout en manières insinuantes, par ailleurs un reptile totalement dénué d'âme et de caractère, arborant les emblèmes de tous les partis au pouvoir – quand j'avais à le voir, je pensais à des pièces circulaires et foncièrement vides, à des têtes d'oiseaux faisant signe sans un regard, et aux mots colle-de-poisson ; je n'ai jamais méprisé personne à ce point. » BA I/1, p. 11-12.

fournit pas de chiffres et de résultats en vue du calcul de la circonférence terrestre. Elle se refuse expressément à cet objectif, voire le mine : Le but de l'exploration est finalement abandonné et la caravane retourne sans résultats à Alexandrie. Ératosthène, qui a donné l'ordre de cette expérience, est contraint de faire une nouvelle exploration dont témoigne sa note à la fin du récit. Dans un premier temps, le texte de Schmidt imagine ainsi un échec scientifique, partagé entre les raisons extérieures du climat et la conception scientifique de Philostrate qui n'a pas permis d'atteindre les résultats attendus par Ératosthène. Dans un deuxième temps, le mesurage de l'infini par Philostrate indique une visée différente qui ne se mesure pas en termes d'exploration réussie ou abandonnée.

Les « sciences pures » sont, pour Schmidt, la possibilité de réunir l'entreprise irrationnelle et les ambitions transcendantales de son protagoniste à la « science », qualifiant la science pure de « vraie » science. Elle représente ainsi un compromis entre une recherche scientifique et une recherche métaphysique.

En même temps, Schmidt relie dans une vision simpliste la science appliquée au champ de la politique et dépeint les représentants de la science appliquée, les Romains ainsi que les Carthaginois, dans une perspective critique. Se caractérisant par une « ambition scientifique pure » (p. 9, BA I/1, p. 57), la science pure contraste avec les explorations scientifiques qui visent surtout des buts politiques, comme la soumission de nouveaux territoires afin d'étendre le pouvoir. En exemple de recherche scientifique appliquée, Phytéas cite Alexandre le Grand :

... il avait, en héros froid et réaliste, placé son but dans le fini, dans la domination sur le fini. Il était résolu et brutal, avec la turbulence de sa nation : sachant manier les masses ; chef de guerre *et* personnellement courageux ... p. 10 (BA I/1, p. 57)

La recherche de « l'infini » que l'on trouve dans *Gadir*, mais surtout dans *Enthymésis*, est liée dans un premier temps à une recherche pure qui poursuit le seul objectif de savoir et de connaître sans aucune fin « politique » ou pragmatique. Le fini est symbolique de la politique et d'objectifs « terrestres » et matériels. La dévaluation des sciences appliquées correspond moins à une réalité historique qu'à un topos récurrent dans l'histoire intellectuelle. En réalité, l'histoire des sciences montre que la perspective de la science appliquée a permis de développer des approches, inventions et découvertes qui ont permis le progrès de

la science. Par exemple, les études et inventions d'Archimède, particulièrement ses développements pratiques comme le palan, le levier et le catapulte, ont contribué notablement à l'histoire des sciences. Constituant un fondement pour la conception des sciences modernes au XVIII^e siècle, sa « physique » d'hydrostatique a conduit à l'hydrodynamique d'Euler et de Lagrange.⁶⁰ Néanmoins, Archimède compte pour un « scientifique pur »⁶¹ et la légende veut qu'il fut tué en se consacrant à ses calculs : absorbé par ses formes géométriques, Archimède ne réalisa pas le danger de l'armée romaine qui s'était emparée de Syracuse, et un soldat romain tua Archimède pour ne pas avoir suivi ses ordres.⁶² La mort du scientifique grec par la main d'un soldat faisant partie du peuple romain, nation connue pour son pragmatisme, est symbolique de l'opposition entre ces deux peuples. Les Grecs sont considérés comme des scientifiques purs, tandis que les Romains représentent des technocrates pragmatiques et guerriers. Cette distinction est renforcée par l'histoire des sciences : l'activité scientifique a chuté depuis la prise de pouvoir par les Romains. Si la réflexion scientifique était en plein essor en territoire méditerranéen, l'Empire romain a manifestement chassé les scientifiques, qui se sont réfugiés en Orient.⁶³ Concentrés sur la construction pratique, les Romains ont délaissé l'héritage de la réflexion scientifique et philosophique des Grecs.

L'opposition entre les Grecs penseurs et les Romains pragmatiques que l'on trouve chez Schmidt correspond à ce topos récurrent qui distingue « [l']esprit grec » de l'esprit des « barbares » (*Gadir*, p. 12, BA I/1, p. 58). Ce topos savant dépeint la

60 R.R. Subramanyam (et. al.), *Geschichte der Naturwissenschaften. Von der Antike bis heute*. Potsdam : h.f.ullmann (Tandem Verlag), 2010. p.12. Archimède lui-même était pourtant l'un des plus grands mathématiciens de l'Antiquité, se consacrant particulièrement à la « science pure », les mathématiques abstraits.

61 Cf. par exemple le chapitre « Mathématiques pures et appliquées » dans *Science antique et médiévale* de René Taton qui cite Euclide, Archimède et Apollonius. René Taton, *La science antique et médiévale. Des origines à 1450*. Quadrige / Presses universitaires de France, 1994. pp. 321-354.

62 Archimède aurait dit : « Störe meine Kreise nicht ». Cf. Mario Livio, *Ist Gott ein Mathematiker ?*, p. 67.

63 « ... die Römer [waren] eher praktisch veranlagte Menschen, die nicht viel mit dem wissenschaftlichen Erbe anfangen konnten, das ihnen die Griechen hinterlassen hatten. Dieser Mangel an Sinn für die intellektuelle Forschung trieb die übrig gebliebenen griechischen Wissenschaftler und Philosophen nach Osten, wo die muslimischen Herrscher in einem wachsenden islamischen Reich die griechische Wissenschaft mehr zu würdigen wussten und sie mittels arabischer Übersetzungen erhielten. » R.R. Subramanyam (et. al.), *Geschichte der Naturwissenschaften*, p. 15.

Première Partie

Grèce comme un pays de recherche libre et sans objectifs militaires, tandis que les Romains et les Carthaginois sont représentés comme pragmatiques, avides de guerre et de profit économique.⁶⁴

À l'époque de la rédaction des trois récits, peu après la Deuxième Guerre mondiale, cette distinction et l'évaluation se lit cependant dans les conditions historiques de l'expérience récente du nazisme en Allemagne. Par conséquent, l'Empire romain et l'Empire carthaginois représentent des « 'nationaux' précisément – froides crapules assoiffées de pouvoir » (p. 96, BA I/1, p. 15 « kalte Machtschufte »), un État « national » et « borné » qui contraste avec la nationalité grecque des deux protagonistes. Les deux empires sont présentés comme un « État-loup » et semblent reconstruire certaines caractéristiques idéologiques du « Troisième Reich » : procréer un maximum d'enfants, justifier la défense et l'expansion territoriale, réduire les individus aux rôles traditionnels et glorifier l'armée (cf. *Gadir* p. 101, BA I/1, p. 17).⁶⁵ Les deux empires antiques dans *Gadir* et dans *Enthymésis*, peuvent ainsi être interprétés en parallèle à l'Allemagne nazie dans le récit *Léviathan*. L'analogie se poursuit également dans *Alexandre ou Qu'est-ce que la vérité*, rédigé en 1949 et publié en 1953, où Alexandre le Grand est comparé à Hitler. Tel que nous l'avons déjà souligné dans notre analyse de *Léviathan* où le monde démoniaque expliquait le nazisme, la constellation de l'Allemagne nazie et l'empire antique dans les deux autres récits est également problématique. Ici aussi, elle **nivellise** le poids du national-socialisme en l'intégrant dans une continuité historique.

64 « Der Tod des Archimedes durch die Hand eines römischen Soldaten ist symbolisch für einen Weltumsturz von gewaltigem Ausmaß : Die theoretischen Griechen mit ihrer Liebe zur abstrakten Wissenschaft wurden aus der Führerrolle in der europäischen Welt verdrängt durch die praktischen Römer. Lord Baconfield hat in einem seiner Romane einen Praktiker definiert als einen Menschen, der die Irrtümer seiner Vorfahren anwendet. Die Römer waren ein großes Volk, aber es lag auf ihnen ein Fluch der Unfruchtbarkeit, der jedes nur aufs Praktische gerichtete Tun begleitet. Sie vermehrten die Erkenntnisse ihrer Vorfahren nicht, und alle ihre Fortschritte beschränkten sich auf kleine technische Einzelheiten der Ingenieurskunst. Sie waren nicht visionär genug, um zu neuen Gesichtspunkten zu gelangen, die eine tiefergreifende Kontrolle über die Naturkräfte erlaubt hätte. Kein Römer ließ je sein Leben, weil er in die Betrachtung einer mathematischen Figur versunken war. » Alfred North Whitehead, cité d'après Mario Livio, Ist Gott ein Mathematiker ?, p. 67.

65 Cf. les présentations chez Ulrich Baron, Über die Grenzen. Strategien des Entkommens in den frühen Werken Arno Schmidts. In : Arno Schmidt, Ed. par Heinz Ludwig Arnold. Munich: édition text + kritik 20/20a, 1986. p. 58-70. Ici p. 62. Martin Herzog, Glaucus Adest. Antike-Identifizierungen im Werk Arno Schmidts. BBO n° 14. Munich : edition text + kritik, 1975. pp. 3-27.

Première Partie

Les protagonistes séparent strictement l'homme politique et l'homme scientifique. Cette division est rigide et ne peut être assouplie : on est soit politique soit scientifique, une opposition qui revient finalement au schéma manichéen bon contre mauvais. Dans sa définition du « grand homme », Philostrate oppose clairement les scientifiques et artistes aux hommes politiques, qui sont pour lui tous des militaires :

... les hommes d'État, les politiciens, les orateurs ; les princes, les généraux, les officiers, étranglez-les sur-le-champ, avant qu'ils aient eu le temps ou l'occasion de conquérir le titre de >grand< aux dépens de l'humanité. - Seuls méritent ce titre: les artistes et les savants! Et sinon personne! Le plus modeste d'entre eux, s'il est honnête, est mille fois plus grand que le grand Xerxès. p. 105⁶⁶

Dans cette déclaration programmatique, Philostrate déclare que la grandeur d'un être humain se définit par ses caractéristiques d'artiste ou de scientifique (pur) – c'est-à-dire selon son appartenance à l'un des deux domaines. La science pure ressort alors non seulement comme opposée à la politique, mais aussi comme immune, voire démantelant et désenchantant l'idéologie politique. Celle-ci est parallélisée à la religion et à la croyance en opposition à la science. Le statut des scientifiques et savants (purs) semble alors immense et relève d'une idéalisation qu'on remarque à cette époque de l'œuvre, compréhensible à partir de l'expérience récente du nazisme. Dans l'opposition à l'idéologie politique, la science pure joue ici un rôle de désenchanteresse. Elle immunise contre l'idéologie et Phytéas et Philostrate ne semblent jamais tentés de mettre leur science dans une relation pragmatique.

Notre analyse du récit *Enthymésis* et de ses représentations de la science naturelle a montré une conception très spécifique de la science qui se présente comme une recherche transcendante et une explication cosmologique. L'ancrage des récits dans l'époque hellénistique permet à l'auteur d'exploiter la connexion entre science et mythe, complémentaire à l'opposition entre science et religion dans *Léviathan*.

La distinction entre sciences pures et sciences appliquées devient constitutive pour la conception des sciences chez Schmidt qui emploie ces termes pour définir une science ouverte à la métaphysique et au transcendantal.

66 « ... Staatsmann, Politiker, Redner; Fürsten, Feldherrn, Offiziere erwürgt auf der Stelle, ehe er Zeit und Gelegenheit findet, auf Unkosten der Menschheit den Namen des <Großen> zu erwerben. - Wer nur kann groß sein? Künstler und Wissenschaftler! Und sonst niemand! Und von ihnen ist der kleinste Ehrliche tausendmal größer als der große Xerxes. » BA I/1, p. 19.

2. L'écrivain=géographe

2.1. La création poétique comme exploration

Dans ce chapitre, nous approfondirons l'image du géographe que Schmidt exploite dans ses textes en vue d'un développement narratif, mais aussi en vue d'une conception poétologique. La figure du géographe nous éclaire sur le statut des revendications scientifiques et sur les aspects scientifiques que Schmidt met en avant dans sa proposition d'une union des sciences et de la littérature.

2.1.1. Le merveilleux du paysage

Dans *Enthymésis* et *Gadir*, le personnage du géographe est très attaché à une conception romantique de l'explorateur qui s'enfonce dans l'inconnu et se laisse enchanter par le merveilleux. Le conflit de Philostrate entre Ératosthène et Béchar illustre cette concurrence tout en proposant une synthèse possible dans la figure du scientifique-savant qui transporte à la fois des livres et des outils scientifiques avec lui.

On remarque que les entreprises de Phytéas et Philostrate sont curieusement peu scientifiques : la recherche de l'infini et la libération de la prison. En plus, ces projets paraissent impossibles et irrationnels. Malgré le caractère intrépide de leurs entreprises, les deux protagonistes montrent une forte volonté de réaliser leur projet à l'encontre de toutes les impossibilités et les conditions hostiles qui se présentent. Phytéas et Philostrate travaillent avec méthode et système à la réalisation de cette entreprise. Philostrate se distingue notamment par une volonté et une insistance accrue. Dans le chemin sans compromis de Philostrate se manifeste l'intention radicale du personnage de réaliser son entreprise malgré l'irrationalité de l'idée et les conditions ostensiblement défavorables.

Le protagoniste d'*Enthymésis* est sans doute le personnage le plus romantique des trois récits. Son inclination devant l'idéal qu'il a établi et qui forme sa vision du monde entier ne connaît pas de mesure commune. Le dévouement est total et le

fait réagir sans compromis. Il correspond en cela à nombre de personnages romantiques, tels que Athelstan dans *Das alte Buch* : « Mieux vaut mourir que renoncer à mon dessein. »⁶⁷ La recherche d'un outre-monde ressemble à une entreprise irrationnelle et extravagante, loin de tout projet philistin, et révèle ici sa dimension romantique. S'enfoncer dans le désert sans penser au retour et sans avoir de recours suffisants revient à une entreprise folle. La mise en œuvre de son dessein peut paraître fantastique, mais on remarque la méthode et la précision avec lesquelles Philostrate met en œuvre son projet. Ainsi, Philostrate et Phytéas représentent à cette époque de l'œuvre de Schmidt un idéal de savant réunissant la science et le mythe, le calcul et la poésie, la raison et l'intuition.

Dans les deux récits, des éléments fantastiques et hallucinatoires deviennent de plus en plus virulents au fur et à mesure que Philostrate avance dans le désert sans eau. Phytéas souffre de sa fragilité physique due à son âge, des conditions dans la prison et de fortes fièvres. Les textes laissent ouvert si l'irruption du fantastique s'explique par la situation physique extrême ou par une recherche et une entrée dans un monde au-delà de la réalité, celui de l'imagination et de la poésie. Cet outre-monde se situe proche à la folie et la fièvre.

Au cours du récit *Enthymésis*, le fantastique s'impose de plus en plus et le paysage du désert devient transparent, laissant entrevoir un monde mythologique caché. Dans ce récit-clé, il est très clair que le protagoniste s'aperçoit du monde poétique à travers le paysage énigmatique de la « réalité ». Le désert symbolise une zone entre deux mondes, un environnement propice à la symbolique du paysage énigmatique et mythologique. Au cours du récit, les arpenteurs s'enfoncent dans le désert et perdent de plus en plus le contrôle et la certitude des chiffres. Plus ils s'éloignent du monde connu et habité, plus ils se rapprochent d'une sorte de frontière entre le monde terrestre et le monde intellectuel. Le désert symbolise une « zone zéro » qui semble s'étendre jusqu'à l'infini. Le désert apparaît comme un lieu où le temps, les chiffres et la mythologie ne se présentent plus dans une

67 « Lieber sterben, als meinen Vorsatz aufgeben. » (p. 755). *Das alte Buch oder die Reise ins Blaue* de Ludwig Tieck est d'ailleurs l'un des livres favoris de Schmidt. On peut le retrouver dans toutes les périodes créatives de l'auteur. Cf. le chapitre sur Arno Schmidt et Ludwig Tieck dans Thomas Körber, *Arno Schmidts Romantik-Rezeption*, Heidelberg : Winter, 1998. (= Beihefte zum Euphorion ; 31). pp. 177-206.

Première Partie

linéarité supposée. Loin de tous les repères, et pendant que le paysage se déshumanise, les choses commencent à se mêler : le passé et le présent (p. ex. BA I/1, p. 11), la mesure scientifique et les contes mythologiques.

Plus Philostrate s'éloigne de la société humaine, plus le paysage se déshumanise et semble promettre un rapprochement vers l'infini. Pendant qu'ils s'enfoncent dans le désert, la végétation s'arrête (BA I/1, p. 10) et les êtres humains ressemblent de plus en plus à des barbares (p. 11). Le rêve, l'infini et la poésie sont étroitement liés et se trouvent à l'autre extrémité de la société humaine. Plus le paysage devient aride et escarpé, plus il gagne en vie propre et est chargé de promesses mythologiques. Philostrate est attiré par les contrées inexplorées, qui laissent transparaître une mythologie propre. Peu après le début de son carnet, il décrit vouloir explorer une région montagneuse de laquelle on dit qu'elle est creuse.⁶⁸ Son excitation pour l'exploration de l'inconnu se comprend avec la citation d'Hérodote, qu'il met en parallèle avec sa propre entreprise : « Combien de fois, encore enfant, ai-je lu, le cœur battant, de tels passages chez Hérodote ; ou ceux à propos de Sataspès. » (p. 91).⁶⁹ La montagne creuse promet d'héberger des êtres mythologiques, ce qui est confirmé par son guide Tarfan. Ce dernier lui chuchote : « On dit que c'est là ... » (p. 91, BA I/1, p. 12) quand ils arrivent devant une paroi. Le chuchotement et le comportement révérenciel renforcent le côté sacré et secret de l'endroit. Philostrate perçoit derrière le paysage un autre monde :

... nous étions déjà en plein dans ces hauteurs sauvages et inhospitalières. Le guide me montra une paroi rougeâtre qui devait bien avoir 1 stade de haut, et chuchota timidement : « On dit que c'est là... » [...] nous dûmes encore franchir une couronne en dents de scie

68 « Un indigène raconta que parmi les dômes cuivrés des montagnes qui se trouvent à l'ouest, il en est un de creux, un gouffre aux bords acérés dans lequel sont des arbres très hauts et très anciens. » BA I/1, p. 91.

69 Sataspès était un navigateur de l'ancienne Perse dont Hérodote fait le récit dans son quatrième livre (4,43). Accusé du viol d'une jeune fille, Sataspès est envoyé par le roi Xerxès réaliser une circumnavigation de l'Afrique. Il retourne pourtant sans succès, faisant le récit de ces aventures qui lui ont fait découvrir des peuples et de terrains inconnus. Inspiré de ses lectures d'Hérodote, le jeune Arno Schmidt avait commencé un projet littéraire intitulé « Sataspès » dont le manuscrit ou les premières esquisses ont été perdus. Ce projet avait été conçu en collaboration avec son ami Heinz Jerofsky, cf. leur correspondance, in : « Wu Hi ? » Arno Schmidt in Görlitz, Lauban, Greiffenberg. Éd. par Jan Philipp Reemtsma, Bernd Rauschenbach. Bargfeld/Zurich : Eine Edition der Arno Schmidt Stiftung im Haffmans Verlag, 1986. pp. 56, 61, 64-65. Schmidt fait allusion à ce projet à plusieurs reprises dans son œuvre ultérieure. On y décèle sa pratique qui consiste à mystifier constamment ses propres écrits, en particulier ses écrits de jeunesse. Pour le projet Sataspès, cf. Lars Clausen, Das Sataspes-Projekt. In : Teiche zwischen Nord- und Südmeer. Fünf Vorträge. Ed. par Arno Schmidt Stiftung Bargfeld. 1994 (=Hefte zur Forschung ; 2). pp. 13-29.

Première Partie

large de 2 ou 3 stades, et soudain, sans y avoir été préparé le moins du monde, notre regard plongeait dans une vaste et profonde vallée de forme presque circulaire. A nos pieds, les cimes verdoyantes d'arbres majestueux se dressaient immobiles dans la chaleur de midi ; au loin bleuissait un étang incandescent au milieu de prairies parfumées et nébuleuses ; je frissonnais d'excitation !⁷⁰ pp. 91-92

Les « hauteurs sauvages et inhospitalières » contrastent avec les « cimes verdoyantes d'arbres majestueux », « l'étang bleuâtre » et les « prairies parfumées et nébuleuses ». Soudainement, sans s'y attendre (« sans y avoir été préparé »), surgit un autre monde, plein de verdure et d'harmonie.

Philostrate consacre des passages entiers à la description du paysage qui se caractérise notamment par des collines rocheuses et des formes de plus en plus bizarres, saillantes et vives. Alors qu'on s'imagine le paysage d'un désert mort et vide, il devient de plus en plus vivant dans le carnet à travers les descriptions détaillées de Philostrate.

Pendant quelques heures, Philostrate grimpe la montagne, qui se compose en partie de parois impénétrables. Il découvre une vallée qui est en fait un labyrinthe semblable au rêve de Phytéas (pp. 92-93). C'est ici que les deux hommes voient des « Égipans », des êtres mythologiques. Ceux-ci peuplent les premiers écrits de Schmidt (par exemple *Mon oncle Nicolas*, 1943, BA I/4 p. 584) et apparaissent également dans les œuvres d'E.A. Poe.⁷¹ Le « pays des montagnes » (p. 94, BA I/1, p. 14) constitue désormais le désir et le phantasme de Philostrate. Cette légende de la montagne creuse, habitée par des êtres mythologiques, est ensuite confirmée par les quatre nomades (p. 108, BA I/1, p. 21). Béchar avait confirmé l'existence des djinns et semble lui-même d'origine mythologique, voire d'origine djinn.

Le merveilleux du paysage et des contes mythologiques sont renforcés par

70 « ... dann befanden wir uns schon mitten in der ödesten Bergwildnis. Der Führer deutete auf eine etwa 1 Stadion hohe rötliche Steilwand und wisperte schüchtern: « Da soll es sein ... » [...] wir schritten über einen 2 oder 3 Stadien breiten unebenen rissigen Steinring und blickten dann völlig unerwartet tief tief hinab in ein fast kreisrundes weites Tal. Mächtige allgrüne Baumwipfel standen unbeweglich in der sengenden Mittagshitze unter unseren Füßen, ein glühender Teich blaute weit drüben in den duftenden düsternen Wiesen; ich zitterte vor Erregung! – » BA I/1, p. 12-13.

71 Cf. « Fall of the House of Usher » : « and there were passages in Pomponius Mela, about the old African Satyrs and Egipans, over which Usher would sit dreaming for hours. » Poe's Tales of Mystery and Imagination. London, New York : Dent, Dutton 1959. p. 138. Également traduit par Schmidt : Edgar Allan Poe, Werke I. Trad. par Arno Schmidt et Hans Wollschläger. Olten/Fribourg : Walter, 1966. p. 652.

l'endroit particulier qu'est le désert, des personnages romanesques des quatre voyageurs ainsi que les conditions extrêmes du voyage. Associés au mystérieux du rêve et des hiéroglyphes à déchiffrer, ces aspects se mêlent dans le récit et créent un espace nouveau. Celui-ci ne se plie pas aux règles du monde, mais suit sa propre logique. Ce monde différent est un espace au-delà de la science et du savoir institutionnalisé et académique : un territoire mythologique et archaïque où le « chiffre » est à la fois mathématique et mythologique. Il permet le calcul, mais cache également un contenu mystérieux. Ce mystère s'ouvre cependant au déchiffrement qui est une méthode de rationalisation en donnant du sens à un signe, un phénomène.

Alors que les deux mondes de la « réalité » et la « fantaisie » semblent s'exclurent mutuellement, ils obéissent tous les deux à la même méthode de compréhension : la lecture des phénomènes et des signes dans le sens de déchiffrer leur signification. Schmidt réactive une image ancienne du scientifique-lecteur d'une conception pré-moderne des sciences où le scientifique lisait et interprétait les phénomènes dans la nature comme des signes. Cette image des scientifiques antiques est complémentaire à la lecture du monde que font les protagonistes de *Léviathan* et de *Cosmas* en attaquant l'interprétation chrétienne.

Dans le recueil *Léviathan*, Schmidt met en scène l'idée d'une « lecture du monde » qui constitue en effet un champ commun entre la science et la littérature. Le terme « lecture du monde » est un topos de l'histoire intellectuelle, connu surtout dans une perspective philosophique à travers les écrits d'Hans Blumenberg. Ce dernier l'a employé comme une métaphore (La lisibilité du monde)⁷², alors qu'en fait il s'agissait au début d'une compréhension littérale. Le terme naît du titre *Le livre de la nature* (*Buch der Natur* ou *Buch der natürlichen Dinge*), une encyclopédie de Konrad von Megenheim du XIV^e siècle.⁷³ Il s'agit d'une histoire de la nature retraçant la création et l'évolution des objets dans la nature. Le livre s'intègre dans la tradition des descriptions naturelles et se divise en sept parties : l'homme, les cieux et les planètes, les animaux, les arbres, les herbes, les pierres précieuses, les

72 Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*. 3^e édition. Frankfurt s. M. : Suhrkamp, 1996.

73 Konrad von Megenberg, *Das 'Buch der Natur'*. Kritischer Text nach den Handschriften. Vol. II. Ed. par Robert Luff et Georg Steer. Tübingen : Niemeyer, 2003.

métaux. Cette histoire de la nature ancienne correspond à une « lecture », une analyse de signes qui ne se contente pas uniquement de fournir une description, mais procède à une attribution de sens. Les phénomènes ne sont pas uniquement recensés, mais interprétés.

Dans la « lecture » du désert dans *Enthymésis* se révèle une approche herméneutique à la nature qui rappelle les sciences pré-modernes. Vers la fin du XIX^e siècle, les sciences de la nature ont commencé à se constituer sous la forme que nous connaissons encore aujourd'hui. À travers la lecture dans *Enthymésis*, Schmidt réactive une méthode « scientifique » ancienne qui « lit » la nature. Si la nature peut être « lue » par le scientifique, cela signifie qu'elle se communique dans une « langue » qui peut être comprise. La communication en une langue suppose cependant une attribution de sens que l'observateur-lecteur doit retracer et retrouver.

L'idée de la science comme un déchiffrement de la nature se retrouve également chez certains scientifiques, car elle représente le processus de la compréhension. Galileo Galilée, scientifique du Moyen-Âge, fait ainsi appel au livre de la nature écrit dans une seule langue qu'il faut déchiffrer : « [Le livre de la nature] est rédigé dans le langage mathématique et ses lettres sont des triangles, des cercles et d'autres formes géométriques, sans lesquelles l'homme ne peut pas comprendre un seul mot du livre de la nature ; sans elles, l'homme erre dans un labyrinthe sombre. »⁷⁴ Albert Einstein, scientifique moderne et révolutionnaire de la physique, est plus prudent en ce qui concerne l'idée d'un livre de la nature qu'il faut déchiffrer. Néanmoins, il compare son travail de physicien et scientifique à la situation d'un enfant qui se retrouve dans une bibliothèque pleine de livres en langues étrangères.⁷⁵ On constate que le « livre de la nature » se comprend désormais au sens métaphorique et ne plus au sens littéral.

74 Trad. par KFS. « Es ist in der Sprache der Mathematik verfaßt, und seine Buchstaben sind Dreiecke, Kreise und andere geometrische Figuren, ohne die es dem Menschen nicht möglich ist, ein einziges Wort daraus zu verstehen; ohne sie wandert er in einem dunklen Labyrinth umher. » Cité d'après Simon Singh, *Der Ursprung des Kosmos und die Erfindung der modernen Naturwissenschaft*. Traduit de l'anglais par Klaus Fritz. Munich, Vienne : Carl Hanser Verlag, 2005. Ici p. 109.

75 « Wir befinden uns in derselben Situation wie ein kleines Kind, das in eine riesige Bibliothek kommt, deren Regale bis zur Decke vollgestopft sind mit Büchern der verschiedensten Sprachen. » Singh, *Big Bang*, p. 109.

Dans les récits antiquisant, Schmidt présente, en revanche, une idée littérale du livre de la nature à travers ses protagonistes qui lisent et déchiffrent la nature.

2.1.2. Déchiffrage de la nature, création poétique

À travers les deux personnages principaux Philostrate et Phytéas, Arno Schmidt dépeint une image du scientifique qui le définit en tant que lecteur et déchiffreur. Dans les récits *Enthymésis* et *Gadir*, Schmidt fournit un portrait aux traits romantisants de cette figure du lecteur-scientifique. Elle lui permet effectivement d'associer la lecture et l'interprétation avec une revendication de scientificité. C'est en lisant les signes et en en faisant une interprétation cohérente et sensée que le scientifique, et ainsi l'individu, est en mesure de comprendre le monde. Philostrate observe les phénomènes, tels que les nuages et le vent, avec lesquels il entre en communication :

Tôt ce matin nous avons vu notre dernier nuage ; à droite, non loin de nous, une mince colonne de brume sortait lentement des plis d'un enchevêtrement de monts brun clair, montait en volute, s'étirait voluptueusement dans le matin en déployant ses épaules de géante argentées par l'ombre fraîche, puis allongeait son cou par-dessus l'âpre sommet, laissant entrevoir sa tête d'or de sauvageonne – un vent frais, bleu, ah, le vent du matin, cinglait nos habits de petits coups brefs et saccadés. p. 86-87⁷⁶

La nature se présente comme un paysage énigmatique, chargée de promesses mythologiques qui invitent le protagoniste à chercher leur signification. Il s'agit de la mise en scène d'une découverte de ce qui est caché derrière un paysage périlleux et prometteur en même temps : « Rien que du sable, une mer de sable avec de noirs écueils tels les escaliers de l'enfer ... »⁷⁷ (p. 107). L'environnement est plein d'écritures secrètes et mystérieuses dont le sens ne se découvre pas immédiatement. Par analogie entre le monde et le livre, la compréhension du monde se conçoit comme une lecture, semblable à un déchiffrage, un décodage

76 « Heute früh haben wir die letzte Wolke gesehen ; in den Falten eines hellbraunen nahen Bergknäuls zur Rechten stieg eine schlanke lockige Nebelsäule auf, dehnte morgenselig in den kühlen Schatten silberbreite Riesenschultern, reckte sich über den harten Gipfel mit goldenem Wildlingshaupt – ach, und frischer blauer Frühwind zog an uns, die Kleider bogen sich in raschen kurzen Schwüngen um alle. » BA I/1, pp. 9-10.

77 « ... unendlich ! Und nur immer wieder das Sandmeer und schwarzes Geklipp, wie Treppen der Hölle ; unendlich und Einsamkeit – ... » BA I/1, p. 21.

des signes. Cette écriture secrète se présente à tout le monde, mais tous ne la comprennent pas. Tandis que Philostrate est touché par ces phénomènes, Aemilianus, le scientifique romain et adversaire de Philostrate, reste « froid, sûr de lui, avec son air poli et hautain » (p. 87).⁷⁸ Ce dernier paraît alors prosaïque et terre-à-terre, insensible à la communication avec la nature. Aemilianus représente une science pragmatique qui analyse sans être touché émotionnellement. Pour ce Romain, le chemin dans le désert n'est ainsi qu'une exploration parmi d'autres. Pour Philostrate, en revanche, cette exploration signifie une compréhension totale de la nature qui se montre dans une communication et une réunion avec la nature. Ici, il fait une promesse au vent (BA I/1, p. 20), mais la possibilité de communiquer avec la nature et de vivre en une harmonie avec elle, se poursuit dans d'autres ouvrages de Schmidt.⁷⁹ Le passage lyrique « Herbe, sœur de sang, je t'aime... »⁸⁰ (p. 98) est un poème, une déclaration d'amour à la nature, qui souligne les origines romantiques d'Arno Schmidt. Le protagoniste représente un voyageur à la recherche d'explications (« tandis qu'appelant je chemine », « indes ich rufend wandre ») qui désire s'unir à la nature – une idée propre à l'époque romantique : « verse ses flots de lumière forée/sur ma figure qui s'abîme » (« vergießt ihr schmetternd goldnes Licht / über mein sinkendes Gesicht »), « Bourrasque est ma fouguese fiancée » (« Windsbraut ist meine wilde Braut » ...). Étant animée, la nature elle-même rend possible cette union ou cet échange auquel Philostrate aspire. Dans le désert d'*Enthymésis*, elle chuchote des secrets incompréhensibles à Philostrate : « Qu'est-ce qui crépite et chuchote là dans le sable, et que veut le tesson de lune dans les gravats d'étoiles ? » p. 103.⁸¹ La synthèse avec la nature se poursuit de plus en plus pour Philostrate : il se sépare de la caravane, s'enfonce dans le désert et meurt en disparaissant physiquement (lors de son expédition, Ératosthène ne peut pas trouver le corps).

78 « ... Aemilianus stand wie aus Marmor kalt und sicher und wartete höflich und verächtlich... » BA I/1, p. 10.

79 Pour le roman *Scènes de la vie d'un faune*, Friedhelm Rathjen propose de considérer le vent comme un esprit élémentaire (Elementargeist), interagissant avec l'action de l'histoire après avoir conclut un pacte avec Düring. Cf. F.R., Oktoberpibroch. Der Wind im Faun. In : Zettelkasten 12, Ed. par Marius Fränzel, Francfort s. M. : Bangert & Metzler, 1993. pp. 13-36.

80 « Blutsbruder Gras, ich liebe Dich ... » BA I/1, p. 16.

81 « Was will zischelndes Sandrascheln und der Mondtrümmer im Sternesplitter ? » BA I/1, p. 18.

Première Partie

La lecture dans les deux narrations *Enthymésis* et *Gadir* est un déchiffrement de signes, c'est-à-dire que le phénomène observé cache un sens – une conception contraire à la science moderne qui s'abstient explicitement d'attribuer un « sens ». Les protagonistes cherchent ainsi des signes à interpréter et non un phénomène à expliquer. Phytéas et Philostrate ne souhaitent ainsi pas décrire le fonctionnement, la composition et l'évolution du phénomène, tel qu'on l'attendrait d'un scientifique moderne. Contrairement au phénomène, le signe possède une relation référentielle à un contenu caché, invisible ou chiffré. Le phénomène se restreint à un événement naturel sans contenu symbolique que le scientifique décrit. La lecture dans les trois narrations de *Léviathan* n'est pas scientifique au sens propre, puisqu'elle ne recherche pas la causalité comme on le définit pour les sciences.

La lecture du monde dans *Gadir* et *Enthymésis* correspond, dans sa méthode, à l'interprétation du monde dans *Léviathan*, mais la différence est néanmoins frappante. Dans *Léviathan*, le protagoniste énumère les « faits visibles » qu'il emploie dans son argumentation contre la religion chrétienne. Le monde s'y présente comme diabolique et destructif et l'interprétation du protagoniste se veut rationnelle et mécanique. Dans *Gadir* et *Enthymésis*, le monde montre également quelques traits cruels et implacables (le désert, les insectes) mais, plus important encore, la nature fait transparaître des aspects différents qui indiquent un monde meilleur, une union de l'individu avec la nature. Cette romantisation de la nature et de la lecture du monde indique un objectif au-delà d'une illustration et application des sciences naturelles et des méthodes scientifiques. Le lecteur-scientifique décèle une sorte d'entrée à la nature matérielle et physique qui cache un autre monde, celui de la poésie. Dans *Enthymésis* et *Gadir*, la lecture du monde se montre sous un aspect onirique qui transcende l'idée d'une interprétation et d'une compréhension du monde. Le monde physique est substitué par le monde de la poésie qui transparaît d'entre les phénomènes et les objets physiques. La lecture scientifique se comprend littéralement comme la lecture de livres. Le géographe est un écrivain et cet écrivain arpente le monde de l'imagination et de la littérature avec des outils géographiques et scientifiques. Les deux mondes physique et poétique s'opposent et seul le rêve permet un accès au monde immatériel de la

Première Partie

poésie. Représentant un « entre-monde », il constitue un pont entre les mondes physique et poétique.

Avant de s'enfoncer dans le désert, Philostrate fait l'expérience de deux rêves. Le soir après l'arrivée des nomades, Philostrate fait un rêve sur la ville infernale de Weilaghiri. Il se retrouve sur un bateau sur un système de canaux dans un delta marécageux (p. 110). Le paysage lugubre se noie presque dans un brouillard dense qui couvre la misère des gens et les conditions cruelles dans lesquelles ils vivent. Le navire amarre au port de Weilaghiri, désormais prisonnier de cette ville dont la force relève de la sorcellerie et non d'une force physique. Le protagoniste est envoyé chercher de l'eau potable, vêtu d'une ample cape rouge qui lui permet de s'infiltrer dans la population sans être reconnu. Il découvre une ville désolée, grise et pourrissante, remplie de vacarme, de crimes et de vices (pp. 110-111). Le navire pourra ensuite partir grâce au sacrifice d'un des matelots qui sera « exécuté après d'atroces tortures » (p. 111). Le récit du rêve est fragmenté et reconstitue la nature d'un rêve auquel la mémoire fait défaut.

Néanmoins, notons que la libération dans ce rêve se réalise grâce à un « parchemin » (p. 113) qui révèle le moyen pour s'enfuir. Ainsi, il se rapproche du rêve et de l'entreprise de Phytéas – les deux trouvent une solution grâce à un document écrit.

Immédiatement après son réveil, Philostrate raconte son rêve à Béchar qui, lui, répond par le conte du prince. Ce conte est comparable au voyage à Weilaghiri tout en le reformulant : le paysage est merveilleux et non lugubre, les hommes sont absents et la ville est argentée.

Le rêve de Philostrate sur la ville infernale de Weilaghiri ainsi que la narration de Béchar sont racontés à travers des images fortes : le feu, le froid, la maladie et le chaos s'y affrontent, combinant des contrastes à la manière expressionniste, « le froid souffla en gémissant des hauteurs inaccessibles. »⁸² (p. 116). Béchar évoque cependant la légende du prince dans le but de remplacer la vision cauchemardesque et, par sa connotation positive, conforte Philostrate dans l'idée d'oser partir seul dans le désert.

82 « Kälte hauchte seufzend und fremd aus der unnahbaren Höhe » BA I/1, p. 25.

Première Partie

Dans *Gadir*, les deux pôles de la science et de la mythologie, des calculs et du rêve existent, mais Phytéas ne les vit pas en conflit tel Philostrate. Restreint en son activité et son autonomie en raison de sa captivité, l'existence de Phytéas est marquée par l'attente, et toutes ses pensées tournent autour d'une libération. Le prisonnier Phytéas observe constamment les nuages, qui semblent lui indiquer un chemin vers la libération, imaginée sous les traits d'un meilleur monde.

Sa condition physique fait qu'il s'endort souvent de manière abrupte. Son carnet raconte les deux rêves qu'il a faits : l'un « un rêve de poursuite » pages 24-27, et l'autre le rêve de son évasion pages 30-40. Pendant le premier rêve, il parcourt des bâtiments curieux dont les statues sont « gribouillé[es] de secrets » (p. 25). Puis, il remarque une « clef » dans sa main et un « rouleau brunâtre et cassant » sur lequel il peut lire « les lettres de vieil or effritées » (ibid.). Ce paysage onirique indique un chemin secret, lisible dans le rouleau : « Je déchiffrerai une nouvelle consigne sur le rouleau... » (ibid.). Sur son chemin, Phytéas traverse un paysage labyrinthique empli de choses étranges et doté d'un nombre indéfini de chambres et d'escaliers en colimaçon. Les murs couverts « de caractères araméens, chaldéens, perses, des hiéroglyphes faisaient tourner des têtes de faucons » (pp. 25-26). Toujours guidé par « le rouleau », Phytéas s'enfonce dans une construction en pierre qui combine les aspects d'une montagne (caves secrètes et espaces creux) et les caractéristiques d'une maison (des pièces, des portes, des escaliers). Dans ce paysage énigmatique en pierre, Phytéas cherche des signes à déchiffrer : « cherchant infatigablement dans de muets motifs de pierre » (p. 26). Phytéas s'efforce à trouver le bon chemin, il ne faut pas perdre la bonne direction : « je ne déviais pas de la route » (p. 26). Tandis que la traduction française utilise « route », l'original « Spur » fournit plus l'idée d'une trace et d'une piste que l'individu poursuit. La différence est néanmoins importante : la trace est un chemin de signes, élaborés afin que l'individu puisse les retracer.

Phytéas trouve ensuite un kayak en bois d'ébène à bord duquel il embarque sur un système de « canaux semblables, solennellement infinis » (p. 27). Il finit par entrer dans une pièce noire dont la porte se renferme derrière lui, s'ouvrant sur un nombre infini de nouveaux labyrinthes.

Première Partie

Le deuxième rêve, celui de son évasion, raconte en plus grande partie son chemin vers la ville de Gadir et comment il se procure des vêtements et de la nourriture. Dans cette partie, Phytéas se réjouit de sa nouvelle liberté et peste contre la création mauvaise. Ce n'est qu'à la fin de cet épisode que le rêve se rapproche du style onirique et poétique du premier rêve. Un brouillard apparaît et devient de plus en plus dense, marquant le début du « dernier assombrissement » (p. 39). Celui-ci brouille les repères de Phytéas, par exemple la montagne qui lui avait fourni le point d'orientation n'est plus visible. Se noyant dans la confusion, Phytéas glisse vers la mort. Le diariste note : « Phytéas est libéré et foule là-haut les nuages !! » (p. 39). La libération le rapproche des nuages qui lui avaient indiqué le chemin auparavant. Le rêve et le carnet de Phytéas se terminent quand le vieux navigateur a engagé sur un bateau qui lève l'ancre aussitôt pour s'enfoncer sur la mer. On note deux mouvements, l'un vers le haut (vers les nuages) et l'autre en horizontal, s'enfoncer dans le loin du vide sur la mer.

Les deux mouvements se retrouvent dans *Enthymésis* où le protagoniste est également marqué par une existence oscillant entre expériences oniriques et réalité physique. D'abord, il s'enfonce dans le désert, un mouvement horizontal, et puis, l'animal mythologique apparaît et Philostrate se sent *monter* (p. 126), un mouvement vertical. Ce verbe, qui traduit une élévation, constitue le dernier mot de son carnet. Dans *Enthymésis*, les caractéristiques du chemin rocheux, les hiéroglyphes à déchiffrer et l'image des nuages qui guident le chemin tels qu'on les a vus dans *Gadir*, existent également. Elles sont même plus appuyées, puisque Philostrate avance dans un désert rocheux.

Phytéas et Philostrate vivent un rapprochement fort du monde physique et du monde poétique puisque leurs expériences et perceptions deviennent de plus en plus oniriques. Le rêve s'impose dans leur réalité et la transforme, leurs expériences deviennent elles-mêmes oniriques et de plus en plus fantastiques. Le protagoniste Philostrate s'aventure à la recherche de l'infini à travers les labyrinthes et les formes bizarres du paysage et s'enfonce « dans ce curieux dédale de couloirs » (p. 124, « in die wunderbarlich verworrenen Gänge » BA I/1, p. 29). Ce chemin sinueux construit une image pour la création poétique, représentant le

Première Partie

chemin de la réalité vers le monde fantastique. Dans cette première partie de l'œuvre de Schmidt, le monde de la poésie est en général décrit comme un espace creux et labyrinthique.⁸³ L'exploration de l'inconnu dans *Enthymésis* est ainsi une image pour l'acte créatif. Le monde de l'imagination que les protagonistes essaient d'atteindre se crée aux traits du monde physique. Cet espace, que les géographes arpencent, se caractérise par une description géologique. Les traits géographiques et géologiques que l'on retrouve dans *Enthymésis* décrivent un paysage autonome et vivace. Le vocabulaire employé relève d'une géologie poétisée recensant une multitude de formes rocheuses dans ce paysage énigmatique. Derrière les phénomènes et objets du monde physique transparaît un monde poétique. Celui-ci s'érige en parallèle du monde physique. S'enfonçant dans la montagne, le prince du conte de Béchar monte une paroi :

Lorsqu'il se fut frayé un chemin jusqu'à sa base à travers le fouillis des rochers, le spectacle de ces farouches murailles qui des deux côtés filaient à perte de vue le consterna ; des éboulis étaient montés en graine, des blocs saillaient, de longues ombres gisaient disloquées au fond de crevasses muettes ; pris de vertige, il recula devant l'immense paroi qui se penchait sur lui. Des heures après, lorsqu'il parvint à soutenir son regard, il l'entreprit ; s'aidant des fentes, sans chaussures afin que son pied s'agrippât.⁸⁴ p. 116 [soulignements KFS]

Peu après son départ, Philostrate revit une expérience similaire essayant de surmonter une paroi :

Longtemps après minuit, j'ai senti un sol plus dur, plus ferme sous mes pieds, du roc. Pas qui résonnent. La lune en son plein. Chemins sinueux entre des blocs isolés.
Lever du soleil
Ça y est ! Ça y est ! - A 40 stades environ commence un amas confus de collines sombres, de falaises et de crêtes escarpées, de dômes et de longues dorsales. Ça doit être la partie la plus avancée ... [...] j'y suis, j'ai pénétré dans cet amoncellement furieux de rochers. Étrange pays ; des parois noires qui se dressent presque à la verticale (mais très hautes ; juste 3, 4 fois la taille d'un homme), formant des passages profonds, des couloirs, parfois même des places quasiment circulaires, et partout le vent a déposé un sable éclatant.⁸⁵ pp.

83 Cf. les nombreuses études sur les mondes creux (« Hohlwelten ») chez Schmidt.

84 « Als er durch Felsengewirr sich bis an ihren Fuß gearbeitet hatte, sah er bestürzt die wilden Mauern unabsehbar nach beiden Seiten laufen ; Geröllhalden körnten blockig vor ; lange Schatten hingen verrenkt im schweigenden Geklüft ; himmelhoch neigte sich die Wand über den Zurücktaumelnden. Als er nach Stunden ihren Anblick ertrug, begann er den Anstieg ; in Spalten, ohne Schuhe, daß sein Fuß Steine umklammere. » BA I/1, p. 25.

85 « Lange hinter Mitternacht wurde der Boden härter ; Fels. Hallschritt. Hochmond. Schlangenwege zwischen einzelnen Blöcken. / Sonnenaufgang / Ich sehe es ! Ich sehe es ! - Etwa 40 Stadien von mir beginnt ein Gewirr von dunklen Hügeln, Riffe und Steinkämme, Kuppen, lange Rücken. Das muß das Vorland sein ... [...] Allerdings schon ein Stück in das wilde Geklipp eingedrungen. Seltsames Land ; fast senkrecht heben sich die schwarzen Wände (aber nicht sehr hoch ; 3 bis 4 Mannslängen meist) ; bilden tiefe Pässe und Gänge, manchmal schier runde Plätze, und überall ist hellster Sand eingeweht. » BA I/1, pp. 28-29.

Le paysage escarpé symbolise une variation de formes que l'écrivain rencontre, auxquelles il s'affronte et qu'il doit dépasser. L'écrivain ressort ici comme un scientifique explorateur de l'inconnu. Schmidt rapproche le travail d'écrivain de l'exploration géographique tout en soulignant la difficulté de cette entreprise. Le manque de repères, l'incertitude, l'effort physique et la difficulté d'avancer dont les explorateurs font expérience, symbolisent les complications, les vicissitudes et les états d'âme que l'écrivain peut vivre au cours d'une création littéraire. L'explorateur-aventurier Philostrate traverse un monde inconnu et dépourvu de vie, mais prometteur, dont le paysage devient enchanteur et révèle un monde caché. Philostrate s'émeut et se voit transporté au-delà d'une science positiviste à travers le paysage énigmatique. La lecture du paysage lui offre des moments d'épiphanie. La « région montagneuse » avec ses formes diverses indique un monde caché, invisible au regard. Ce monde caché l'inspire à la création littéraire : à travers son protocole des observations, Philostrate crée un texte. La création se réalise précisément en décrivant l'inconnu et le merveilleux d'une manière organisée et successive de tout ce dont il fait expérience. Le texte témoigne ainsi d'une coexistence de science et de littérature.

On retrouve le même rapprochement entre poésie et exploration géographique chez Edgar Allan Poe, l'un des grands modèles pour Arno Schmidt.⁸⁶ Le personnage de Philostrate ressemble au personnage de Julius Rodman dans *Journal de Julius Rodman* qui date de 1840.⁸⁷ Dans les deux récits, le protagoniste est un explorateur qui entre profondément dans un paysage que personne n'a jamais exploré avant. Le protagoniste explorateur représente l'écrivain et son chemin représente la création.

Les affinités de la conception poétique d'Arno Schmidt avec celle d'Edgar Allan Poe se poursuit sur un niveau théorique, puisque les deux se sont exprimés sur

86 Il détruira ce modèle vénéré dans l'ouvrage majeur *Rêve de Zettel* (*Zettels Traum*, 1970) qui constitue une « analyse psychopathologique » de l'écrivain américain.

87 Edgar Allan Poe, *Histoires, Essais et Poèmes*, Paris, La Pochothèque, 2006. Schmidt avait lui-même fait une traduction des œuvres complètes de Poe. Edgar Allan Poe, *Das Tagebuch des Julius Rodman*. In : *Der Fall des Hauses Ascher. Erzählungen*. Trad. de l'américain par Arno Schmidt et Hans Wollschläger. Zurich : Haffmans Verlag, 1994. [Walter-Verlag Olten und Freiburg im Breisgau, 1967].

Première Partie

leur manière poétique de créer et Schmidt se réfère explicitement à Poe. Dans une lettre fictive à W. Carl Neumann, rédigée en 1948, Schmidt s'adresse à un traducteur des œuvres d'Edgar Allan Poe, qui aurait commis des fautes graves dans cette traduction. Schmidt cite un extrait de Poe sur l'origine de la poésie, qui se compose en réalité en grande partie de Schmidt puisque, seules, les deux dernières phrases proviennent de Poe, mais relèvent d'une adaptation importante par Schmidt :⁸⁸

Puisque l'origine de toute poésie est le désir de beauté sauvage, de justice cristalline, de gestes et de mots propres aux sylphes et non à notre planète terrestre ; la poésie elle-même est une tentative passionnée mais impuissante à apaiser la soif heureux, et si cela se réalise seulement d'une manière douloureusement insuffisante, si ce désir ne trouve qu'une seule fois un accomplissement insuffisant – lorsque cela arrive, un bonheur si puissant se libère que tout autre engagement humain semble flasque et futile. Puis se réveille à chaque son de la lyre un écho aérien et pas bien interprétable, mais, enivrant, il élève l'âme dans des régions normalement inaccessibles. Ensuite, nous ressentons avec les yeux grands ouverts, de chaque allusion musicale, des océans d'images et des côtes fabuleux, et stupéfaits, nous nous interrogeons sur des visions ardentes de la beauté spirituelle *derrière* le mot-clé. »⁸⁹

Dans cet extrait, la poésie reçoit un pouvoir presque matériel en transportant l'âme dans des territoires normalement inaccessibles. La poésie mène dans un monde autre (Bildermeere, Fabelküsten) qui est pourtant caché « derrière le « mot-clé ». Cette dernière phrase marque en effet une variation importante de l'original de Poe qui dit : « In every glimpse of beauty presented, we catch through long and wild vistas, dim bewildering visions of a far more ethereal beauty beyond. »⁹⁰ La

88 La citation provient d'une recension de Poe sur *Alciphron* de Thomas Moore, paru dans le *Graham Magazine*. « With each note of the lyre is heard a ghostly, and not always a distinct, but an august and soul-exalting echo. In every glimpse of beauty presented, we catch through long and wild vistas, dim bewildering visions of a far more ethereal beauty beyond. »

89 Trad. par KFS. « Denn der Ursprung aller Poesie ist ja das Verlangen nach wilder Schönheit, nach kristallenerer Gerechtigkeit, nach elfischeren Gebärden und Worten als unser irdenes Gestirn vermag ; Poesie selbst ist ja der leidenschaftlich-hilflose Versuch, den seligen Durst zu stillen, und gelingt dies auch nur schmerzhaft unzulänglich, findet dieses Sehnen auch nur einmal karge Erfüllung – wenn es geschieht, wird rauschend solche Seligkeit frei, gegen die jed'anderer menschlicher Aufschwung schlaff und belanglos erscheint. Dann erwacht bei jedem Laut der Leier ein luftiges und nicht stets deutbares Echo, aber erregend ist's und hebt die Seele in Unbetretbarkeiten. Dann, aus jeder musischen Andeutung, spüren wir mit geweiteteten Augen Bildermeere und Fabelküsten, und rätseln an bestürzend glühenden Visionen geistiger Schöne *hinter* dem Schlüsselwort. » BA III/3, p. 16.

90 Dans l'édition Walter des œuvres complètes d'E.A. Poe qui se compose de textes de différents traducteurs, Friedrich Polakovics traduit : « Und mit jedem Blick auf das dargestellt Schöne vernehmen wir wie durch lange und phantastische Alleen die vage, bestürzende Vision einer unendlich vergeistigten Schönheit hinter den Dingen wahrzunehmen. » E.A. Poe, *Werke III*. Ed. par Kuno Schuhmann. Olten, Fribourg : Walter-Verlag, 1973. p. 304. Polakovics enlève la dimension langagière que Schmidt y rajoute.

Première Partie

signification transcendante de *beyond* est transférée par Schmidt au niveau de la langue : le monde de la poésie n'est plus un champ indéfini, mais placé derrière le mot, c'est-à-dire dans la langue.⁹¹ Le mot-clé est l'initiation à la production esthétique et à la création poétique. C'est lui qui mène dans ce monde fantastique qui se retrouve « derrière » le mot. La préposition anglaise *beyond* (au-delà de) est bien plus abstraite, voire spirituelle, que les prépositions *hinter* ou *derrière* qui expriment un emplacement spatial concret.

La lettre fictive de Schmidt à un traducteur de Poe est un texte court faisant partie d'un ensemble de 16 lettres fictives rédigées entre fin 1948 et 1949. Jamais publiées du vivant de Schmidt, elles s'adressent à des personnages morts ou vivants ainsi qu'à « le lecteur », « L'ONU » et « Maison d'édition Rowohlt ». Suivie d'un exemplaire de sa propre traduction de *La chute de la maison Usher*, la lettre de Schmidt se plaint d'une traduction inadéquate du texte *Usher* en comparant des parties avec ses propres propositions. Sans suivre cette approche et les comparaisons captivantes, la citation qui nous intéresse ici le place au début de la lettre où Arno Schmidt définit l'art comme l'une des possibilités de consolation sur le monde misérable. Il y distingue trois chemins à aider l'humanité souffrante : l'art comme consolation, la religion comme activité pragmatique à « atténuer les souffrances et restreindre le mal » ou la science comme méthode de distinguer le vrai du faux.⁹² On s'aperçoit ici clairement de ces trois pôles virulents pour Arno Schmidt, religion, art et sciences, dans ce début d'œuvre. Alors que les ouvrages ultérieurs ont des propos très provocateurs et polémiques vis-à-vis de la religion, elle ressort ici comme l'un des possibles moyens tout à fait acceptés par l'auteur. On s'aperçoit alors d'une image ambiguë de l'écrivain chez Schmidt qui oscille

91 Cf. les analyses de l'épiphanie langagière par Wilhelm Berentelg, *Der Löwe brüllt wenn er nicht schweigt. Zum Problem der Sprache bei Arno Schmidt*. In : BBO n° 234/236. Munich : edition text + kritik, 1998. pp. 3-47. Ici p. 37. Rudi Schweikert, *Erzählziel : Transzendenz. Metaphysik und Ästhetik im Werk Arno Schmidts. Einige Aspekte*. In : Zettelkasten 18. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts. Jahrbuch der Gesellschaft der Arno-Schmidt-Leser 1999. Éd. par Friedhelm Rathjen. Wiesbaden : Bangert & Metzler, 1999. pp. 41-66. Ici pp. 54-60.

92 « Auf dreierlei Art ist es, daß sich ein redlich Strebender um die leidende Menschheit verdient machen kann : entweder er wird Denker und Forscher, und zieht so schärfer die Grenzlinie zwischen Wahrem und Falschem ; oder er predigt und übt Güte, lindert Schmerzen, und beschränkt damit das Böse ; oder er wird Künstler und vermehrt so die Summe der Tröstungen. » Arno Schmidt, *Herrn W. Carl Neumann*. In : BA III/3, pp. 16-24. Ici p. 16.

entre mesure scientifique et fascination pour l'insaisissable. En recourant aux ouvrages d'Edgar Allan Poe, Schmidt compare l'écrivain à un explorateur. À travers l'idée d'une lecture du monde, cette image recense à la fois des aspects scientifiques et ésotériques qui contribuent à cette conception originale de l'écrivain chez Schmidt. Celle-ci nécessite une précision que Schmidt semble fournir à travers ses écrits « théoriques », des textes non-fictionnels où il s'exprime sur sa littérature, le métier d'écrivain et l'acte créateur.

La particularité chez Schmidt réside dans l'association d'une explication scientifique à un phénomène mystérieux, l'écriture secrète de la nature. Celle-ci se déchiffre explicitement à l'aide de la science. Malgré les références romantiques, Schmidt prône la science, c'est-à-dire la rationalité et la déduction, comme méthode de déchiffrage, pour ainsi dire « méthode de lecture ».

2.2. Le calcul poétique ?

L'image de l'écrivain comme géographe se reflète également dans des articles et essais de Schmidt qui datent des années 1950. On y retrouve la même combinaison de scientifique/géographe et écrivain, ainsi que le rapprochement des notions de monde et d'écriture que les narrations de *Léviathan* illustrent.

2.2.1. Les « purs » et les « appliqués »

Dans notre analyse des scientifiques « purs » et « appliqués », nous avons souligné l'aspect transcendantal et théorique de la science pure. Schmidt transfère cette idée d'une science pure au domaine de la littérature, distinguant entre les écrivains « purs » et les écrivains « appliqués ». Mise en scène dans les narrations *Gadir* et *Enthymésis*, la distinction entre les sciences appliquées et les sciences pures illustre une distinction valable pour les écrivains. Dans nombre de ses écrits non-fictionnels des années 1950, Schmidt différencie les « écrivains purs » des

Première Partie

« écrivains appliqués » :

« Ce serait 1 petite récompense pour moi, si se répandait dans les cercles de lecteurs l'idée selon laquelle il existe dans la littérature, similaire aux mathématiques, des « purs » et des « appliqués »⁹³

Alors que cette distinction semble constitutive pour la conception poétologique de Schmidt, elle n'apparaît pas dans la narration *Léviathan* (ni dans *Cosmas*). Le transfert sur la poésie révèle qu'il s'agit en réalité d'une interrogation poétologique et que la mise en scène dans les deux récits antiquisants représente une réflexion d'ordre poétologique.

Dans l'analyse des scientifiques « purs » et « appliqués » dans le recueil, nous avons vu que l'union entre la littérature et les sciences se réalise expressément dans le domaine théorique et abstrait des sciences. Néanmoins, les scientifiques purs Philostrate et Phytéas étaient des aventuriers et des explorateurs. L'analyse du déchiffrement des protagonistes nous a illustré l'analogie entre l'exploration géographique et la création poétique. L'image de l'explorateur sert alors de métaphore pour l'écrivain, réunissant l'exploration géographique et scientifique avec un travail de rédaction et de création littéraire. Dans les textes non-fictionnels de Schmidt, on retrouve une image de l'écrivain comme explorateur-aventurier liée à la notion d'écrivain pure, c'est-à-dire une combinaison de scientifique et méta-physique.

Les poètes purs, parmi lesquels Schmidt se compte lui-même, se rapprochent des explorateurs, des aventuriers et des géographes qui se confrontent seuls à un inconnu. Cet écrivain se caractérise alors par la synthèse de différents domaines normalement opposés, comme la science, la poésie et la métaphysique. Leur compétence s'étend du matériel à l'immatériel, de l'immanent au transcendantal, de l'expérience à l'esthétique. Ce travail synthétique et la difficulté de cette entreprise réconciliatrice sont représentés dans le chemin dangereux et l'écriture de leur récit. L'écriture devient une image de leur vécu, témoignant de leur « mission » :

Les 'purs'? : ce sont les très=difficiles, les 'incompréhensibles' ; ceux qui avancent très très loin sur les 1=homme=sentiers faits d'eux-mêmes par une machette dans la jungle de la

93 « 1 kleiner Lohn wär mir schon, wenn sich in Leserkreisen, die Einsicht herumspräche, daß es, ähnlich wie in der Mathematik, so auch in der Literatur, 'Reine' und 'Angewandte' gäbe. » Arno Schmidt, *Sylvie & Bruno*, BA III/4, p. 264. Également in *Der Dichter und die Mathematik*, III/3, *Sind wir noch ein Volk der Dichter & Denker ?* BA III/4, *Literatur : Tradition oder Experiment ?* BA III/3, « 'Wahrheit'... ? » seggt Pilatus, un grifflacht... BA III/4.

Première Partie

langue & des représentations conformes, laborieusement d'une main fatiguée comme il convient à la personne du pionnier [...] fixer de nouvelles micro-observations ; dénommer du nouveau [...] (sans ménager les voyelles & consonnes) ; [les 'purs'] qui réfléchissent les échafaudages nouveaux que l'on peut escalader facilement après construction ; et qui, s'ils 'sont chanceux', ont le droit de se crever au travail sans aucune journée fériée ...⁹⁴

Les chemins et territoires inconnus et dangereux du géographe soulignent une analogie dans une complexité accrue de la langue. Celle-ci devient alors chez Schmidt « le monde » que l'écrivain-géographe veut mesurer, maîtriser et rationaliser. On arrive ainsi à une sorte de formule circulaire qui compare le géographe au scientifique au poète au géographe au scientifique au poète...

Le rapprochement entre exploration géographique et poésie, entre monde physique et livre que l'on trouve chez Schmidt, s'enracine dans les textes et la conception poétiques d'E.A. Poe. Malgré cette ressemblance, Schmidt a confiné à son approche une catégorie désignée « scientifique », qui est absente chez Poe. Schmidt distingue les écrivains qui sont proches des sciences, qu'il appelle « écrivains purs », des autres, qui se refusent à une approche scientifique, qu'il appelle « écrivains appliqués ». Il s'agit de la même distinction qu'il a utilisée pour diviser ses protagonistes (scientifiques purs) des scientifiques pragmatiques du domaine des sciences appliquées, Aemilianus et les Carthaginois. L'introduction du terme « scientifique » dans la conception poétologique peut s'enraciner d'un côté dans une tendance générale à se référer aux sciences, comme une valorisation de son propre travail. De l'autre côté, elle permet une démarcation des autres écrivains dont il juge la production mineure. Le camp des écrivains est sous-catégorisé en « purs », qui sont les « vrais », et en « appliqués », qui ne font que copier et bavarder. Cette catégorisation permet une définition générale des poètes et écrivains.

Le ton spécifique dans ce passage reste le même à travers tous les articles de Schmidt et littérarise le métier d'écrivain. D'une part, il devient une figure littéraire dont témoigne la description maniériste et emphatique de l'écrivain,

94 « Die 'Reinen'?: das sind die ganz=Schweren, die 'Unverständlichen' ; die, weit weit auf selbstge=macheten 1=Mann=Pfaden ins Dschungel der Sprache & der 'konformen Abbildungen' vorgedrungen, mühsam mit noch=schwerfälliger Hand, wie es dem Pionier geziemt, [...] neue Kleinst=Beobachtungen fixieren ; Neues neu benennen [...] (ohne die Vocale & Consonanten zu schonen) ; die über neue, nach Errichtung dann leicht nach=kletterbare, Gerüste sinnen ; und sich überhaupt, falls sie 'Glück haben', feiertagslos zu Tode schuften dürfen ... » AS, Sylvie & Bruno, BA III/4, 264.

métier qui semble aventureux et dangereux. D'autre part, on remarque une stylisation de l'écrivain qui travaille avec acharnement sans jamais recevoir la reconnaissance qui lui est due. Tandis que les poètes purs sont des « scientifiques » et ceux qui explorent véritablement, les poètes appliqués constituent la majorité des écrivains.⁹⁵ Le scientifique ou écrivain pur représente l'activité « scientifique » pour Schmidt en avançant constamment, en dépit des « obstacles » et « forces » qui le retiennent.

Suite à cette définition de l'écrivain « pur », on trouve dans les articles et essais un appel aux écrivains à se réunir aux scientifiques et techniciens en vue d'une création littéraire scientifique. Celle-ci réside précisément dans la « technique » d'une *construction consciente*. On remarque ici également un rapprochement étroit du modèle d'Edgar Allan Poe, qui avait prôné une construction consciente de toute œuvre littéraire dans son essai *La méthode de composition*.⁹⁶ Cet auteur américain a soutenu l'idée d'une construction totale et consciente d'un texte littéraire par son auteur. Arno Schmidt ainsi qu'E.A. Poe déclarent que dans une composition stricte d'un texte littéraire, l'auteur connaît la fin et construit le dénouement de son récit se déduisant du résultat final. En démarcation du poète conscient, Schmidt nomme les « bavards », ceux qui ne connaissent pas encore la fin lorsqu'ils commencent le roman.⁹⁷ L'idée d'une construction consciente imagine l'œuvre d'art comme un ouvrage plein de sens attribué par l'auteur. Une interprétation en retraçant l'intuition de l'auteur est ainsi possible, car tous les fils, caractères et actions mènent directement vers un dénouement intentionné par l'auteur. Par conséquent, rien ne serait superflu, tout aurait un sens et une raison d'être.

L'idée d'une composition consciente et réfléchie mène chez Schmidt sur une distinction entre les poètes procédant à une construction consciente de leurs écrits (les poètes « purs ») et les poètes qui conçoivent leurs textes avec une intuition diffuse (les « appliqués »). En opposant l'intuition et la construction, Schmidt se place du côté d'une prose rationnelle et transparente et non du côté d'une prose qui

95 « 99,9% der Schriftsteller [...] sind Die, die 'das Geld' verdienen, und die NOBEL- & sonstigen Preise für Mittelmäßigkeit bekommen » Ibid.

96 Edgar Allan Poe, *Méthode de composition*. In : *Œuvres complètes*. Trad. par Charles Baudelaire. Paris : Ed. Louis Conard, 1936. pp. 160-177.

97 « wenn sie einen Roman beginnen, selbst ja nicht wissen dürfen, 'wie es ausgeht' » Arno Schmidt, *Dichter und ihre Gesellen*, BA III/3, pp. 285-291. Ici p. 289.

Première Partie

refuse une explication et nie un plan de construction.

Dans l'essai de Schmidt *Les poètes et leurs compagnons*, on retrouve une explication plus ample de cette opposition écrivain pur – écrivain appliqué, construction – intuition. Dans cet article, datant de 1955, Schmidt prône une union entre scientifiques/techniciens et écrivains afin de ne pas régresser dans l'évolution de la civilisation. Le mysticisme auquel les « écrivains appliqués » tendent, y est considéré comme l'opposé de la science, une volonté d'omettre et d'éviter l'explication. On remarque une conception linéaire de l'histoire chez Schmidt, qui présente l'évolution humaine comme une ligne droite où tout retour sur une idée ultérieure signifierait une régression dans l'évolution. Cette idée est pourtant une fiction que Schmidt intègre dans le récit de sa poétologie : celle-ci relève d'une narration et non d'un programme, elle est racontée et non pas expliquée. Schmidt crée un contexte fictif de *l'Aufklärung* qu'il confine à son approche afin de la « narrer ».

Schmidt distingue les écrivains qui procèdent par *intuition* et ceux qui procèdent par *construction*. Le premier terme désigne les écrivains qui ne rendent pas compte de la genèse artistique, soulignant que la production littéraire proviendrait d'une inspiration diffuse et insaisissable. Le deuxième terme « construction », en revanche, représente la méthode des écrivains conscients et consciencieux qui peuvent justifier tous les choix poétiques et poétologiques qu'ils ont pris.

La réflexion d'une littérature « scientifique » s'intègre alors chez Schmidt dans un contexte plus vaste de la théorie de l'inspiration entre l'enthousiasme et le calcul.⁹⁸

Chez Schmidt, les « écrivains appliqués » procèdent par intuition qui traduit l'état d'enthousiasme et l'idée d'un souffle divin qui crée l'œuvre. Schmidt, qui se définit dans le camp des « écrivains purs » souhaite se démarquer de cette conception enthousiaste. Celle-ci est une idée ancienne qui existe depuis l'époque d'Homère. À cette époque, il était courant de commencer un texte par un appel aux muses, les implorant de leur donner une inspiration. Par cette instance d'inspiration, l'auteur ne possède effectivement qu'une partie de l'autorité sur son texte, car il n'est qu'un rapporteur d'un propos insufflé. Par conséquent, l'écrivain devient la porte-parole

98 Cf. l'étude d'Axel Gellhaus, *Enthusiasmus und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*. Munich : Fink, 1995.

Première Partie

d'une instance divine, qui, en même temps, le rend impuissant, voire non responsable de ses écrits. La main qui exécute une volonté extérieure se retire derrière cette explication afin de ne pas rendre compte du propos de texte.

Depuis l'Antiquité grecque, l'inspiration irrationnelle et inexplicable existe dans la littérature et la poésie, représentée par les muses. Parmi les poètes modernes, les « muses » étaient remplacées par des formes plus modernes, mais le moment irrationnel de la création persiste et le *topos* de l'inspiration enthousiaste remplit une fonction de référence et de réflexion poétologique.⁹⁹

La conception poétique de Schmidt définit la création littéraire de ne pas être inspirée de manière surnaturelle, mais d'être un calcul presque scientifique, ouvert à la rationalisation et dont tous les choix poétiques s'expliquent. Avec la poétologie à l'intérieur des narrations, mais aussi dans les écrits non-fictionnels, les articles et les essais, ainsi que son « programme poétologique » intitulé même *Calculs*, l'auteur contredit, voire récuse, la tradition de l'inspiration enthousiaste qu'il lie à une approche « religieuse ».

Le terme « intuition » chez Schmidt se réfère aux *Dunkelmänner und Träumer*, qu'il attaque souvent dans ses textes. Derrière cette nomination se cachent les écrivains qui prônent l'inexplicable de leurs créations poétiques. Ils se retranchent derrière le principe d'enthousiasme qui proclame l'inspiration divine :

Ça c'est bien sûr la vieille théorie coquette du poète en tant que l'embouchoir de l'intention divine !¹⁰⁰

Dans ses textes, Schmidt relie ce « prétendu manque de vérification de la genèse des œuvres artistiques »¹⁰¹ qu'il reproche aux auteurs du domaine appliqué, à un discours « idéologique ». Il déclare que ces ouvrages et cette conception poétique ne contribuent pas à l'éclaircissement de l'homme : l'auteur ne rend pas transparent son écrit, mais le fait flotter dans un bassin, qui prétend échapper à une saisie par

99 Par exemple pour Arthur Rimbaud, « *J'allais sous le ciel, Muse! et j'étais ton féal.* » (Ma Bohème) ou les témoignages de Paul Celan sur la création du poème entre une réflexion consciente du poète et une autonomie de la langue qui échappe à la maîtrise humaine. Notamment dans son discours *Méridien* qu'il a tenu lors qu'il a reçu le prix Büchner ; également une lettre à Hans Bender du 18 novembre 1954, dans laquelle il refuse l'idée du poème comme un travail artisanal. Cf. Axel Gellhaus, *Enthousiasmos und Kalkül*, pp. 301-351.

100 « *Das ist dann natürlich die alte kokette Theorie vom Dichter als Mundstück göttlicher Intentionen !* » Arno Schmidt, *Dichter und ihre Gesellen*, BA III/3, pp. 285-291. Ici p. 289.

101 « *vorgebliche Unüberprüfbarkeit der Genesis unserer Kunstwerke* » Ibid.

l'homme. En soutenant l'idée d'une inexplicabilité fondamentale, ils renforceraient l'in-autonomie de l'homme et par voie de conséquence, la soumission et l'exploitation par l'État ou l'Église. Tandis que les écrivains purs conçoivent leur métier comme un jeu, les écrivains appliqués se rapprochent des « prêtres » :

Puis, même les poètes, nous nous retrouvons face à face, divisés en deux catégories significatives : les uns qui pensent provenir du 'prêtre', et nous, les autres, qui nous sommes suffisamment honnêtes de reconnaître notre descendance du clown, du bouffon public. Délaissons les prophètes à leurs visions : tout cela n'a pas de forme !!!¹⁰²

Cette idée du poète qui découlerait du prêtre est une idée chère à Schmidt et il utilisera l'équation « prêtre=poète » jusqu'à la fin de son œuvre. Les poètes qui se refusent à une explication rationnelle sont alors comparés au clergé, accusés tous les deux d'agrandir le mystère et les superstitions au lieu de contribuer à une rationalisation et une explication du monde.

Les deux analogies entre monde et texte et scientifique et écrivain se comprennent chez Schmidt alors à l'intérieur de sa réflexion sur la création poétique et la tentative d'en trouver une explication rationnelle. L'idée d'une littérature « scientifique » lui sert à se démarquer des écrivains qui se réfèrent à « l'inspiration », et le pouvoir des muses, refusant de découvrir leurs sources littéraires et une explication rationnelle de la création et la composition de leurs textes. Ils attribuent à leur texte le statut d'une création « magique » et surnaturel.

2.2.2. Les *Calculs*

Le programme poétologique de Schmidt intitulé *Calculs*, s'inscrit dans le même contexte d'une création enthousiaste (intuitive) et d'une création calculée (construite). Dès le titre, la position de Schmidt est claire : il se présente comme un auteur qui construit ses textes et récuse l'inspiration divine. Par cette démarcation, Schmidt recourt à la séparation ancienne du « poeta vates » (le poète un devin inspiré) d'un côté et de l'autre côté du « poeta doctus » (le poète savant

102« Dann allerdings stehen sogar wir Dichter einander entscheidend in 2 Kategorien gespalten gegenüber : die einen, die sich einbilden, vom 'Priester' herzustammen ; und wir andern, die wir ehrlich genug sind, unsere Herkunft vom Hordenclown zuzugeben, vom Stammespossenreisser ! Überlassen wir die Propheten ihren Visionen : das hat doch Alles keine Form !!! » Ibid.

Première Partie

qui a acquis son savoir dans de longues études) et produit ses textes de la même manière : par savoir technique et non par inspiration.

Les « *Calculs* » se composent de trois parties distinctes, *Calculs I, II* et *III*, datant des années 1954, 1955 et 1958. Il existe également une version préliminaire qui unifie les trois volets. Cette première version, datant de 1953, fut jointe à *Paysage lacustre avec Pocahontas* et se comprend comme une sorte de mode d'emploi. Schmidt y dépeint l'idée d'un écrivain expérimentateur de prose, celle d'une science des mots et évoque explicitement l'analogie aux mathématiques. La distinction entre les écrivains purs et les écrivains appliqués s'y trouve introduite, tandis que les trois textes suivants de la série ne recensent plus cette distinction. Alors que *Calculs* (1953) sert à expliquer le texte littéraire auquel il est associé, *Calculs I* (1954) n'explique pas l'œuvre, mais l'auteur cite son œuvre uniquement afin d'exemplifier une poétologie, une réflexion théorique.¹⁰³ Dans *Calculs I*, Schmidt parle d'une représentation conforme (« reproduction exacte ») des mécanismes cérébraux et d'une représentation de « faits de conscience » (« Bewußtseinsstatsachen »), p. 165, BA III/3, p. 164.

Nombre de critiques ont interprété ces termes comme une définition mimétique de l'écriture de Schmidt. Nous les voyons pourtant dans une tentative de rationaliser l'acte créateur. Dans la série des *Calculs*, Schmidt fournit d'une manière ludique et (auto-)ironique une réflexion, une spéculation et une proposition qui expliquent le moment irrationnel de la création poétique. D'où nous vient ce qu'on écrit ? Pourquoi ces mots-ci ? Pourquoi cette forme-là ?

À travers l'idée des « faits de conscience » et de « mécanismes cérébraux », Schmidt essaie de rationaliser le texte poétique. Celui-ci n'est pas arbitraire mais se déduit d'une condition physique du cerveau et de la conscience humaine. Cette correspondance entre le texte et le cerveau humain indique une harmonie et un sens dans le monde et la création poétique, l'absence d'arbitraire :

À chaque mode de déplacement dans l'espace (déterminé et réglé inéluctablement par

¹⁰³Cf. Maïke Bartl, Prosa-Theorie als Gedankenspiel. Arno Schmidts Berechnungen. In : Zettelkasten, 22. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts. Jahrbuch der Gesellschaft der Arno Schmidt Leser. Ed. par Gregor Strick. Wiesbaden : Bangert & Metzler, 2003. pp. 95-130. Ici p. 105.

Première Partie

l'explosion originelle du Léviathan) correspond aussi un cercle de thèmes très nettement dessiné. p. 167¹⁰⁴

L'emploi de termes scientifiques imagine dans ce « programme poétique » une scientificité de la réflexion et contribue à l'idée de rationaliser et de démystifier. Schmidt introduit *Calculs I* par la devise « Nemo geometriae ignarus intrato » (Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre) qui aurait été l'inscription sur la porte de l'académie de Platon. La citation de cette devise place l'écrit poétologique d'une manière un peu prétentieuse dans une ligne de tradition savante. Elle déclare l'écrivain un mathématicien, un géomètre dont les ouvrages sont dirigés par l'esprit mathématique. Les désignations « scientifique du mot » (Wortwissenschaftler) et « la description et l'éclaircissement du monde par le mot » (die Beschreibung und Durchleuchtung der Welt durch das Wort) se comprennent également dans ce contexte. Le mathématicien est ici rapproché du domaine de la géographie, la science de l'espace. L'analogie entre la géographie et les mathématiques réside dans une description globale et exacte du monde. Les mathématiques auraient fourni un langage pur et précis à la description :

Je me sers, pour la dénomination de ces courbes de déplacement, de noms précis que les mathématiques (pour moitié justement une science de l'espace!) ont depuis longtemps fixés ; ceci, non pour conférer à mes notes une « asa foetida » conquêtement pseudo-scientifique, mais au contraire parce qu'il faudrait que j'en veuille déjà beaucoup à mon époque pour négliger la clarté inégalable d'une telle formulation et y substituer les bredouillements de mes propres périphrases.¹⁰⁵

Dans la série *Calculs*, on remarque alors une combinaison des mathématiques, des sciences et de la littérature (la théorie poétologique) notamment en ce qui concerne « la science de l'espace ». Selon *Calculs*, la littérature décrit un déplacement dans l'espace pour lequel la mathématique rend disponible une terminologie appropriée.

Ces exemples différents illustrent une conception d'une « scientificité » que

104« Jeder Art der Bewegung im Raum (gesetzmäßig festgelegt und geregelt durch die Urexplosion des Leviathan) entspricht sogleich ein sehr scharf umrissener Themenkreis. » BA III/3, p. 165.

105Arno Schmidt, *Calculs I*. In : *Roses & Poireau*. Trad. par Claude Riehl. Maurice Nadeau, 1994. p. 167, 169. « Ich bediene mich zur Bezeichnung dieser Bewegungskurven der präzisen Namen, welche die Mathematik (zur Hälfte ja eben eine Wissenschaft des Raumes!) längst festgesetzt hat ; nicht , um disen meinen Notizen ein pseudowissenschaftliches asa foetida zu verleihen, sondern weil ich meiner Zeit schon sehr gram sein müßte, wenn ich die unübertreffliche Klarheit solcher Formulierungen unbeachtet ließe, und dafür eigene Umschreibungen zusammenstotterte. » BA III/3 p. 165.

Première Partie

Schmidt met en scène, voire s'en vante, à multiples reprises. Il en déduit une « supériorité » qu'il n'hésite pas à employer dans ses textes où son érudition doit déjouer les adversaires intellectuels.

À travers le rapprochement linguistique des sciences, Arno Schmidt souligne l'opposition à la religion, à la croyance, à la magie et au mystère incompréhensible. Cette opposition est par conséquent également nommée par « manière obscurantiste » (« dunkelmännisch ») et « dégoulinant de métaphysique » (« metaphysiktriefend » p. 169, BA III/3 p. 167), c'est-à-dire hostile à la science et l'explication rationnelle. La série des *Calculs* veulent fournir une explication à la création poétique : comment se réalise l'inspiration ? Pourquoi crée-t-on ? Ce programme reprend ainsi la représentation symbolique de l'expédition géographique dans *Léviathan*.

Se présentant comme un novateur et expérimentateur des formes de prose, Schmidt pousse cette affirmation aussitôt à l'auto-dérision : au reproche que sa littérature était trop difficile et qu'il n'écrivait pas pour les lecteurs, il répondit alors être un expérimentateur de la littérature, quelqu'un dans la recherche fondamentale, et tels les scientifiques de ce niveau, incompris du grand public, car ses résultats ont d'abord besoin d'être appliqués.

Alors que le programme poétologique se donne une allure de fournir une éloge absolue des sciences, l'auto-dérision indique en réalité une délimitation de la science, ce qui se montre dans l'exagération du programme à travers le vocabulaire scientifique et le geste de démesure, calculée par l'auteur.

L'entreprise des « Calculs » oscille entre attitude de génie et auto-dérision, entre exagération et sérieux, d'un ton et d'un style bien particuliers, devenus plus tard caractéristiques de tout propos d'Arno Schmidt. Malgré le ton caricatural, les calculs comportent une grande partie de réflexions et préoccupations narratologiques sérieuses, qui se poursuivent le long de l'œuvre de Schmidt.

Schmidt propose une création scientifique de la littérature à travers une réflexion des formes. Selon l'auteur, les formes littéraires se sont développées naturellement « à l'imitation des coutumes sociales » jusqu'au XVIII^e siècle (p. 163). Le

Première Partie

narrateur dans un cercle d'auditeurs attentifs aurait donné lieu aux genres du roman et de la nouvelle, et la correspondance écrite, au genre du roman épistolaire, etc. Dans cette perspective d'un développement presque organique des formes de prose, il serait alors nécessaire de trouver de nouvelles constructions adaptées à l'époque contemporaine. Pour Schmidt, l'enjeu de la prose du XX^e siècle consiste à mettre en forme les « différents mécanismes de la conscience et modes d'expérience. » (p. 164). Les formes littéraires ne sont ainsi pas arbitraires, mais obéissent à une contrainte extérieure, indépendante de l'auteur (par conséquent, ce dernier doit s'y soumettre également).

Schmidt revendique pour les « scientifiques du mot » la même distinction entre recherche fondamentale et recherche appliquée.¹⁰⁶ Il propose « ses recherches personnelles en vue d'une reproduction exacte des mécanismes cérébraux [qui se réalise] par un agencement particulier des éléments de prose », c'est-à-dire qu'il ne remet pas en question les « mécanismes cérébraux », mais présente une représentation adéquate.

Dans *Calculus I*, cette explication se fonde sur une correspondance entre les éléments formelles du texte et les procédés cérébraux. Dans *Calculus II*, Schmidt thématise le jeu de pensées (« Gedankenspiel ») incluant plus l'auteur et la distinction entre le conscient et l'inconscient. Arno Schmidt y décrit le procédé de création entre deux niveaux d'expérience EI et EII, représentatifs pour la réalité physique conscient et le rêve ou l'imagination inconscients, essayant de trouver une sorte de formule : « $JP = EI + EII$ » (p. 173, BA III/3, p. 276). Également, le texte s'ouvre avec une citation du poème *Plead for me* d'Emily Brontë qui thématise le moment de la création poétique questionnant la forme choisie.¹⁰⁷

¹⁰⁶« Wortwissenschaftler », BA III/3, Essays und Aufsätze 1, 106. Dans cette première version, les revendications sont encore explicitées, alors qu'elles deviennent implicites dans les versions remaniées. Cette version n'était pas publiée, cependant, Schmidt l'avait envoyée à la station de radio Südwestdeutscher Rundfunk. L'original s'est perdu et Schmidt n'en avait curieusement pas conservé d'exemplaire. Le texte existe aujourd'hui grâce à une copie que Martin Walser en avait fait. À cette époque, ce dernier travaillait à la radio et recevait nombre de manuscrits de Schmidt, destinés à la diffusion.

¹⁰⁷« And am I wrong to worship where / Faith cannot doubt nor Hope despair, / Since my own soul can grant my prayer ? / Speak, God of Visions, plead for me / And tell why I have chose thee ! »

Première Partie

Ce texte de 1955 anticipe déjà en partie le procédé interprétatif philologique que Schmidt applique plus tard dans ses « analyses philo-psychologiques » comme *Sitara ou le chemin qui y mène* ou *Rêve de Zettel*. Arno Schmidt y thématise les non-dits, les parties cachées d'une œuvre et d'une personnalité d'auteur afin d'en fournir une image complète de l'interprétation.

Il s'agit également d'une rationalisation de la création poétique, argumentant à partir de la biographie de l'auteur. Alors qu'on a reproché à Schmidt la méthode anachronique du biographisme, il s'agit en réalité d'une réflexion sérieuse, mais d'exemples et de développements non-sérieux et ironiques et exagérés qui indiquent que Schmidt emploie la réflexion sur la création comme occasion d'écrire et de créer lui-même.

Dans *Calculs III*, rédigé en 1956 mais jamais publié du vivant de Schmidt, l'auteur se consacre à la langue même, justifiant un remplacement des mots par des signes. Le caractère figuratif et imagé de la langue de signes permettrait, selon ce texte, une meilleure compréhension suite à une évidence et une clarté qui ressort d'une langue épurée. Schmidt nomme ce nettoyage un « processus séculaire » (p. 195, BA Supplemente 1, 2003 p. 265) de la langue d'un côté puisqu'il s'agit d'une émancipation de l'être humain (il prend en main ce processus) et de l'autre côté ce processus se dirige contre une académisation de la langue qui marque les classes sociales, le niveau éducatif et toute autre hiérarchie suite à des significations extra-linguistiques qui peuvent s'y rajouter.

Ce remplacement par les symboles et signes évoque la « sténographie » (p. 266) comme « tentative courageuse d'écrire plus rapidement-rationnellement, quoiqu'avec la même précision ».¹⁰⁸ L'argumentation emploie de nouveau l'idée d'une écriture mimétique alors qu'on lit dans le nettoyage linguistique une clarification, une efficacité poussée à exprimer la signification directement et nettement. Cette clarté de la langue signifie que celle-ci possède un ordre spécifique.

¹⁰⁸ *Calculs III*. In : Roses et Poireau, p. 196. « der entschlossene Versuch, rationeller schneller – obwohl mit gleicher Deutlichkeit ! - zu schreiben » BA Supplemente 1, p. 266.

Première Partie

Dans la recherche, les textes auto-explicatifs de Schmidt ont suscité de discussions passionnées ainsi que des controverses menant à une opposition entre ceux qui y voient une explication valable de l'œuvre littéraire,¹⁰⁹ et ceux qui mettent en doute cette relation explicative. Les critiques comme Rüdiger Zymner, « *Rein* » und « *angewandt* ». *Wissenschaft als Orientierungsmodell von Literatur*, et Stefan Voigt, *Selbstexplikation als Textstrategie*,¹¹⁰ mettent en relief l'imprécision de la terminologie et ils jugent problématique le rapprochement des sciences, suggérant la précision et la possibilité de contrôle et de vérification, propres aux sciences.

Notre analyse a cependant montré qu'il s'agit d'une mise en scène de la poétologie de Schmidt. Le programme poétologique des *Calculs* se comprend comme une forme narratologique qui illustre symboliquement à travers sa trame narrative, mais n'explique pas littéralement la poétologie de Schmidt. Le « programme » transgresse son genre de texte en se mettant en scène comme une explication, mais en représentant le programme littéralement : il met en scène au lieu d'analyser. L'explication du procédé poétologique se réalise à travers une mise en scène, c'est-à-dire à travers un procédé propre à la littérature. Le mode de l'explication et de l'analyse est ainsi accordé au champ de la science, tandis que le texte littéraire s'explique dans un mode figuratif, se démarquant du mode littéral.

Pour cette raison, les textes non-fictionnels, « théoriques », ne contribuent d'abord pas à la compréhension de l'œuvre de Schmidt, voire brouillent le processus de compréhension puisqu'ils mettent le lecteur sur de fausses pistes. Les explications symboliques dans les écrits non-fictionnels aident uniquement à la compréhension de texte si le lecteur a saisi la méthode narrative et symbolique de Schmidt, afin

¹⁰⁹Par exemple, Peter Ahrendt, *Der Büchermensch. Wesen, Werk und Wirkung Arno Schmidts. Eine umfassende Einführung*. Paderborn : Igel, 1995. Ici pp. 126-134. Hartmut Suhrbier, *Zur Prosatheorie von Arno Schmidt*. Munich : edition text + kritik, 1980. Boy Hinrichs, *Utopische Prosa als längeres Gedankenspiel. Untersuchungen zu Arno Schmidts Theorie der Modernen Literatur und ihre Konkretisierung in « Schwarze Spiegel », « Die Gelehrtenrepublik » und « Kaff auch Mare Crisium »*. Tübingen : Niemeyer, 1986.

¹¹⁰Rüdiger Zymner, « *Rein* » und « *angewandt* ». *Wissenschaft als Orientierungsmodell von Literatur*. In : Guido Graf, *Arno Schmidt. Leben im Werk*. Wurtzbourg : Königshausen & Neumann, 1998. pp. 28-40. Stefan Voigt, *Selbstexplikation als Textstrategie. Überlegungen zu einem Textphänomen bei Arno Schmidt nebst einigen Bemerkungen zu seinen Folgen für die Sekundärliteratur*. In : *Zettelkasten 14. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts. Jahrbuch der Gesellschaft der Arno-Schmidt-Leser 1995*. Ed. par Gregor Strick. Francfort s. M. : Bangert & Metzler, 1995. pp. 261-290.

Première Partie

de pouvoir distinguer les parties explicatives et les parties qui embellissent, ajoutent et transforment le propos « explicatif ».

Par exemple, Schmidt souligne dans ses textes le devoir de l'écrivain à éclairer le peuple. Ce contexte fictif de *l'Aufklärung* attribue un pouvoir éducatif au métier d'écrivain qui est présenté comme une personne en mesure de contribuer à l'éclaircissement du monde. Cette fiction à l'intérieur de la conception poétologique ne peut pas être comprise au sens littéral. L'argumentation d'un éclaircissement sert à littériser l'approche et l'explication poétologiques. Schmidt fournit son « explication » poétologique sur un mode littéraire, c'est-à-dire en images, indiquant que le discours sur la littérature doit se faire dans un propos littéraire. Il se rapproche ainsi de la « poésie universelle » définie par les poètes romantiques précisant que la critique littéraire doit être absorbée par le texte littéraire même.¹¹¹ En transgressant le genre du programme poétologique, Schmidt illustre la méthode explicative de la littérature et du mythe : ils expliquent à travers la narration, le symbole et la mise en scène.

Les écrits « théoriques » se rapprochent ainsi d'un texte narratif en oscillant entre une explication et son exagération. Les textes relèvent premièrement d'une narratologisation du propos à travers le parallèle avec le géographe ou à travers des détails et remarques supposément de l'auteur et de sa biographie. Deuxièmement, l'exagération du caractère scientifique dans l'explication poétologique souligne une incompatibilité des deux domaines, affirmant une certaine irrationalité et une incompréhensibilité de la création poétique qui échappe à la saisie scientifique et rationnelle.

111« Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten, wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang. » 116^e fragment de la revue Athenaeum, écrit par Friedrich Schlegel.

C. La géographie : science de la terre, science du texte

1. Le défi de la description du monde

Dans cette dernière partie, nous nous consacrerons plus précisément au texte des trois narrations dans *Léviathan* afin de soulever les expressions langagières et la construction et composition de textes par les protagonistes. En outre, nous interrogerons le rôle des écrits et de l'écriture dans l'entreprise d'une réunion entre sciences et littérature.

1.1. Stratégies d'ancrage : datation et énumération

Dans les trois narrations de *Léviathan*, le lecteur suit un protagoniste qui parcourt un chemin, une sorte de voyage, même si celui-ci ne possède pas la connotation positive que l'on attribue généralement au terme de voyage. Dans *Léviathan*, le voyage est cauchemardesque, dans *Gadir*, l'évasion n'est que rêvée et dans *Enthymésis*, l'exploration de Philostrate devient irrationnelle et fantastique. Les trois s'achèvent par la mort du protagoniste.

Le recueil *Léviathan* se compose de trois récits qui sont tous rédigés sous la forme d'un journal intime qui inscrit le texte dès le début dans une perspective individuelle. En même temps, les trois récits présentent un carnet de voyage ou d'exploration qui reprend plusieurs aspects de la forme d'un rapport, que nous présenterons. À travers la forme du journal intime, le récit montre une individualité humaine au niveau de l'écriture que Schmidt marie à une forme rigide et neutre, propre à un rapport. Dans ce chapitre, nous analyserons cette particularité des textes de Schmidt qui se révèle dans cette combinaison d'un journal intime et d'un rapport « scientifique ». Nous étudierons la forme poétique et les conséquences narratologiques de cette association inhabituelle dans le recueil *Léviathan*.

Dans le recueil *Léviathan*, le genre du journal intime implique une datation et une organisation des événements vécus et des observations faites. Les trois protagonistes confèrent en effet un ordre rigoureux qui comporte d'un côté une

Première Partie

datation et de l'autre côté une organisation graphique en paragraphes. Il s'agit d'une organisation textuelle que l'on retrouve dans presque l'intégralité des textes de Schmidt, devenue l'une de ses caractéristiques.

La chronologie linéaire est identique pour Phytéas, Philostrate et le soldat qui intègrent les événements dans une chronologie universelle s'accordant au flux du temps. Dans le récit *Léviathan*, il s'agit d'un positionnement exact du 14 au 16 février 1945 dans l'Allemagne nazie. Le récit se réfère alors à une situation historique précise qui était encore très présente dans la mémoire collective lors de la publication en 1949. *Enthymésis* et *Gadir*, en revanche, se situent dans l'Antiquité, mais se réfèrent à des événements et des personnages historiques. Sur un premier niveau nous avons la datation précise de l'auteur qui place ses narrations dans l'époque traçable de Phytéas et d'Ératosthène au II^e siècle avant JC. Cette datation n'est pourtant qu'implicite à travers les personnages historiques et n'est pas indiquée explicitement dans le récit. Alors que la situation historique est implicite, les protagonistes structurent leur récit d'une manière qui ne correspond pas au calendrier conventionnel. Les deux comptent en effet le temps qu'ils ont passé dans leur situation respective : Philostrate consigne les quinze derniers jours de ses dix-huit jours d'expédition, tandis que Phytéas consigne cinq jours de ses 52 ans et cent vingt-deux jours en captivité. Sur un deuxième niveau donc, le calendrier personnel gagne en importance et finit par s'imposer sur le calendrier universel. Cette conception attribue une forme close à l'expédition d'arpentage et à la captivité de Phytéas, sans référence à une chronologie extérieure, historique. Leur situation est alors perçue comme hors du temps (commun), alors que le soldat dans *Léviathan* intègre son vécu dans une chronologie historique.

Dans la structuration individuelle se montre cependant l'ordre universel. La perception temporelle des trois protagonistes est intacte : il n'y a qu'un seul ordre valable pour tous. Les protagonistes suivent un rythme de jours et de nuits, d'heures et de minutes. Au cours du texte, les paragraphes sont rythmés surtout par des indications temporelles comme « Un instant plus tard », « 14^e jour », « 52 années 43 jours ». Dans *Léviathan* par exemple, les indications varient entre

l'heure exacte « 19h30 », une référence temporelle « Tard tard » ou globale « la nuit, dans le wagon », voire une indication poétique « Crépuscule, crépuscule », « vers minuit, un morceau de lune apparut au ciel » (pp. 71-77, BA I/1, pp. 50-52). Au fil des histoires, les indications s'estompent et ne peuvent plus servir de repères mesurables et fiables. Phytéas et Philostrate, qui sombrent entre rêve et mort, ne fournissent que des informations diffuses, telles que « Vers le matin », « Doit être midi » (*Enth*, p. 124, 126). Les dernières notes de Phytéas oscillent entre des indications de lieu, de temps et de bruit ou des phrases entendues. Les derniers paragraphes commencent : « Du brouillard d'automne fume », « Le soir », « Dernier assombrissement », « Au bout d'un cou », « Sur la plage », « Hé ! Patron ! », « Pourquoi lèvent-ils l'ancre aussitôt ? », « Se soulève et s'enfonce ».¹ De plus, il n'est pas sûr que Phytéas meure dans la nuit du 112^e jour de sa captivité, puisque le mourant commence à s'embrouiller dans le décompte des jours. Après s'être réveillé d'une sieste sur la table, il note « L'après-midi déjà (et donc 52,123) » (p. 27). De la même manière, il imagine un nouveau jour à l'intérieur de son rêve d'évasion : « Clarté venant de l'Est, grise et rose. (Fait 52, 124 – – ou bien : Non !! 0,1 !! » (p. 34).

Malgré une individualité poussée des protagonistes dans les textes, on remarque qu'ils s'accordent à une structuration commune et donnée. Dans leur description du monde environnant, ils retracent une organisation extérieure au lieu de trouver leurs description et organisation personnelles. Ils sont concentrés sur les événements en dehors d'eux et essaient d'en déceler des règles et formes de description universelles. Les protagonistes de Schmidt se consacrent quasi exclusivement à la vie extérieure en décrivant les événements dans le monde environnant, au lieu de leur propres émotions et sentiments personnels.

La datation de leur propre histoire permet aux personnages de se situer et de se positionner dans un entourage constamment bouleversé ou incompris. En acceptant un calendrier général ou individuel, les protagonistes attribuent une historicité à leur propre expérience. Une telle datation permet de saisir dans le

¹ « Herbstnebel dampft auf », « Am Abend », « Letzte Vergrauung », « Halslang », « Am Strand », « Hé ! Patron ! », « Warum legen sie gleich ab ? », « Hebt sich und senkt sich » *Gadir*, BA I/1, pp. 73-74.

sens, de fixer et de comprendre l'expérience qu'ils vivent. Le positionnement de l'individu par rapport au flux universel du temps illustre l'importance que Schmidt accorde à cette relation entre l'individu et le temps universel.

Cette rédaction minutieuse du temps correspond à la forme du protocole. Les textes des trois journaux intimes reconstruisent ainsi cette forme et se proposent comme un rapport qui s'ancre dans un lieu et un temps spécifique et fixe. À travers ces précisions, le texte se donne l'allure d'un écrit « scientifique » dont les informations pourraient être vérifiées et retracées.

La forme du protocole se répercute également dans le recensement minutieux de leur progression, perceptible au mieux dans *Enthymésis*. À l'image du protagoniste qui se repère dans un environnement difficile, le texte propose un repérage qui se manifeste dans les remarques régulières sur le temps, les conditions et la progression. Les jours, que le protagoniste consigne minutieusement, relatent non seulement les événements passés, mais fournissent aussi une description du paysage dont le protagoniste s'éprend. Ce dernier n'oublie jamais de noter le chemin accompli et les obstacles rencontrés :

13^e jour

(2152,04 +/- 11,12) Pas plus de 160 stades aujourd'hui : nous n'avons jamais été aussi lents. Infernales, ces rafales de vent qui nous tournaient autour à nous faire tomber. En outre le sable est de plus en plus fin et l'on s'enfonce assez profondément. De quoi fatiguer vite. Vers midi, quelques blocs de rochers rouges hauts comme des maisons.²

p. 105

La description va ainsi plus loin qu'une simple datation temporelle en fournissant des coordonnées géographiques. L'écrit se met en scène comme une preuve et un miroir de l'avancement et de l'aventure dont le protagoniste fait l'expérience. Le flux du temps et la progression dans le désert se combinent et se répercutent ensemble dans le texte.

La représentation du temps et de l'espace dans les récits sont relativement simples, s'accordant strictement à la perception plausible du protagoniste et à son vécu immédiat. Ainsi, la narration se restreint à une ligne chronologique sans analepses ni prolepses ; les seules déviations du fil temporel strict sont les rêves qui ne

2 « 13. Tag (2152,04 +/- 11,12) Die geringste Leistung heut ; 160 Stadien. Die Böen drehten sich aus allen Richtungen, und es war ein höllisches Torkeln. Außerdem wird der Sand immer feiner und ist ziemlich tief ; da wird man schnell müde. Gegen Mittag ein paar haushohe rote Felsklötze. » BA I/1, pp. 19-20.

Première Partie

correspondent cependant pas à la forme de digressions savantes, de parenthèses ou de sauts temporels.

Les trois carnets sont écrits dans une perspective extrêmement subjective. Dans les trois narrations, la perception est la première, si ce n'est l'unique, source de connaissance. La rédaction de Phytéas, du soldat allemand et de Philostrate s'opère en décrivant ou en nommant les phénomènes qu'ils perçoivent autour d'eux et auxquels ils réagissent. Le récit à la première personne du singulier permet au personnage de raconter les événements dans une perspective intérieure. C'est à travers les yeux du protagoniste que ces événements sont présentés. Cet écart par rapport à une narration « neutre », une coloration par le regard subjectif, débouche chez Schmidt sur une représentation volontairement individuelle. Au début de *Gadir*, Phytéas écoute les gardiens parler en dessous de sa fenêtre et en fait une description qui alterne avec ses propres idées spontanées :

D'abord c'est le premier qui siffla. – Quand ils repassèrent en traînant les pieds, le même chant nasillard: « Oh, mamselle Miriam : quand je danse avec vous, ts, ts, ts, ts... », le reste en onomatopées, claquements et ft ft; le second, bien plus âgé, rit en grommelant. – Belle lune : tout ce qu'on prend en main est d'argent.
La relève de la garde se fit juste sous les barreaux de ma fenêtre; quelqu'un demanda:
« Et alors, la guerre – ? » (Il y a donc la guerre quelque part); bourdonnement sans intérêt.
– p. 9³

La description de l'action extérieure correspond au fil du temps qui s'écoule indépendamment de l'individu. Elle est complétée par la reproduction du discours direct, lignes 2 et 5. Sans voir les gardiens, Phytéas – et avec lui le lecteur – se les (re)construit à travers ce qu'il entend d'eux. Le lecteur lit des phrases complètes reproduites au discours direct ainsi que des sons que le protagoniste interprète, comme des onomatopées, ou caractérise par des qualificatifs comme dans le « rire grognant » et le « bougonnement indifférent ». Les actions de l'extérieur sont constamment interrompues ou complétées par les commentaires ou les opinions personnelles du protagoniste.

L'auteur place entre parenthèses une information supplémentaire, un commentaire

3 « Zuerst pffiff der Eine. - Als sie das nächste Mal vorbeischlenderten, war dasselbe näselnder Gesang: « Oh, Fräulein Mirjam: wenn ich mit Ihnen tanz' – tz tz, tz tz ... » der Rest Lautmalerei, Schnalzen und Ft Ft; der Andre, wohl Ältere, lachte knurrig. - Schöner Mond; was man zur Hand nimmt ist aus Silber. Postenwechsel war gerade unter meinem Fenstergitter; man fragte: « Was Neues vom Krieg – ? » (Es ist also Krieg irgendwo); gleichgültiges Gebrumm. » BA I/1, p. 57

Première Partie

personnel. Les parenthèses signalent que leur contenu complète la narration principale. Ces parties s'ajoutent au fil conducteur, la narration extérieure. Les événements extérieurs, tels la Deuxième Guerre mondiale, l'arpentage dans le désert ou la captivité, déterminent le cadre de vie du protagoniste et lui donnent un lieu pour développer ses réflexions. La représentation que le texte fournit est fondée sur l'appareil perceptif. L'individu consigne sa vision et fournit en même temps une représentation de sa perception. C'est-à-dire que les outils de l'individu avec lesquels il recueille les informations sur l'entourage et la situation sont réfléchis en même temps. La perception est l'appareil « scientifique » de connaissance, à travers lequel l'individu constitue sa vision du monde. La perception seule permet à l'homme de se situer dans l'espace et dans sa réalité. L'appareil perceptif tient ainsi un rôle prééminent. L'individu recueille des « données » qui forment ses savoirs et ainsi sa vision du monde. Les trois protagonistes recensent minutieusement tout ce qu'ils observent, tout ce dont ils s'aperçoivent. Si la faculté de voir et d'observer se présente comme une méthode scientifique dans *Léviathan*, la rédaction selon sa perception et son vécu n'est pourtant pas une méthode scientifique. Au contraire, les manuscrits des protagonistes fournissent un écrit plus kaléidoscopique et artistique qu'explicatif, puisque marqué par une perspective excessivement subjective.

Les protagonistes semblent refléter les événements tels qu'ils apparaissent dans une juxtaposition sans hiérarchie. Ainsi se développent différentes strates dans la narration, comme la reproduction de manifestations extérieures (perçues à travers l'audition, la vision, etc.) et de phénomènes intérieurs, tels les sentiments, les réflexions et les remarques sur les événements décrits. Il est important de noter que les différentes perceptions, les strates, ne se mélangent pas. Il existe un assemblage de descriptions dont l'origine et la nature restent claires et qui ne débouchent pas sur une fusion totale.⁴ L'ensemble prend la forme d'un collage, un

4 Dans *Léviathan*, cette juxtaposition est encore plus accentuée car doublée par un niveau théorique, à savoir l'exposé sur le démon « Léviathan ». On y trouve des passages théoriques scientifiques qui s'agencent directement avec l'écoute de pieds tapant la mesure d'une rengaine contemporaine, le commentaire cynique du protagoniste ainsi que la reprise de la discussion sur le Léviathan par le vieil homme : « Welcher dieser 3 möglichen zweidimensionalen Räume war nun der « wahre » ; welche Geometrie galt? (Und übertragen Sie diese Gedankengänge auf alle n-dimensionalen Räume). » Hacken tupften rhythmisch den Boden: « Wer Klavier spielt, hat Glück bei den Frau'n... » ; Jugend fand sich im Gedicht; « ... denn der Klang des gespielten

Première Partie

prisme de kaléidoscope dont le centre est le protagoniste qui rassemble tous les fils. L'auteur accole différentes perceptions et sensations aux réflexions et commentaires du personnage principal, ce qui mène à un « listage positiviste » des observations à travers le texte.

Les trois protagonistes du recueil s'efforcent de décrire calmement et correctement ce qui se présente devant eux. Afin de livrer une représentation fidèle et au plus près du vécu, ils essaient de tout saisir par écrit. Phytéas thématise explicitement cette méthode quand il entend des Carthaginois parler :

Appius Claudius Caudex. - Couac, couac, - le consul Appius Claudius. - Peste ; je suis nerveux comme un novice à Eleusis : allons, à la fenêtre ; tout peut être important !!
p. 22⁵

Selon cette prémisse, il faut tout noter puisque tout peut être important. Par ce listage positiviste qui ne semble pas donner d'évaluation ni d'interprétation, l'auteur réalise l'une de ses exigences scientifiques : une tentative d'exhaustivité.⁶ Fidèle à un rapport, le récit semble s'appliquer à retranscrire la totalité des perceptions individuelles jusqu'aux silences et mouvements. Le remplacement par des signes de ponctuation accorde au langage un caractère matériel et concret. Schmidt se sent particulièrement attiré par une écriture qui retrace les phénomènes observables, ce dont témoignent ses écrits narratifs et nombre de ses propos dans les textes non-fictionnels. Les protagonistes, notamment de la première partie de l'œuvre, lisent les signes du monde empirique et organisent les écrits selon une manière descriptive et énumérative. La composition s'inspire d'une énumération encyclopédique organisée et concise qui fait, à travers cette organisation, un inventaire du monde. À travers les descriptions minutieuses, le texte se donne une allure de tout décrire et par conséquent, de tout expliquer et de tout maîtriser.

Klavieres... » (Weiß Gott! "gespielten Klavieres"; wir sind gerichtet!). Der Alte fragte, schon unsicher ... » BA I/1, p. 17.

5 « Appius Claudius Caudex. - Quäk, quäk, - Konsul Appius Claudius. - Mist ; ich bin nervös wie ein Novize in Eleusis : los, ans Fenster ; alles kann wichtig sein !! » BA I/1, p. 64.

6 Le procédé du listage est important pour Schmidt et définit la composition de nombreux textes. En plus du journal intime protocolaire, on constate ce procédé surtout dans la biographie sur Fouqué (*Fouqué und einige seiner Zeitgenossen*, 1958) que certains critiques ont jugé « positiviste » en raison d'une énumération et accumulation de faits historiques, prétendument sans interprétation.

1.2. La maîtrise par le mot

Dans les trois récits de *Léviathan*, on retrouve un carnet de voyage, journal intime et rapport d'exploration, qui fait allusion aux premiers géographes explorateurs fournissant un rapport de leurs exploits. Les trois carnets ne souhaitent pas se rapprocher des « romans » de voyages ou d'exploration, mais d'un rapport géographique. Cette distinction entre le récit géographique et le roman de voyage ainsi que la démarcation du genre littéraire que l'on trouve dans les textes de Schmidt, indiquent la conception poétique de cet auteur et la ligne historique dans laquelle il souhaite s'inscrire lui-même comme auteur, mais aussi la définition de ses textes.

Les mots de *géographie* (γεωγραφία) et *géographe* (γεωγράφος) sont probablement formés sur le verbe γεωγραφέω qui signifie « écrire sur la terre » ou « décrire la terre ».⁷ On trouve ces termes chez le géographe grec Strabon qui vécut deux cents ans après Ératosthène, mais le citait excessivement dans son livre *Géographie*. Définissant la géographie comme une activité permettant d'écrire et de décrire l'environnement, le terme trouve également une analogie avec γεωμετρέω, « mesurer ou examiner la terre ».⁸ Ce verbe grec s'enracine dans une technique liée à une notion de « décrire le monde » et définie par Hérodote. Cette définition rapproche le géographe d'un écrivain et thématise explicitement la description du monde par le mot. Cette définition par Hérodote explique l'analogie entre géographe et écrivain dans les récits de Schmidt et justifie l'importance de la géographie dans son œuvre. On remarque que c'est explicitement la géographie antique, et non la géographie moderne, qui joue un rôle prépondérant dans les récits de Schmidt. À plusieurs reprises et dans différents romans, Schmidt évoque l'importance fondamentale de la lecture et de l'étude des textes de géographie antique. Elles contribueraient par exemple notablement à la compréhension du monde et de l'histoire humaine.⁹ À l'époque antique, la science de la Terre était largement liée aux voyages et à l'exploration. Le personnage historique de Phytéas

7 Cf. Duane W. Roller, *Eratosthenes and the History of Geography*. In : *Eratosthenes' Geography*. Princeton : Princeton University Press, 2010. p. 1.

8 Ibid.

9 Par exemple, *Miroirs noirs*, BA I/1, p. 233.

Première Partie

est en effet l'un des premiers voyageurs qui explore l'inconnu et en fournit un rapport. Il livre un document écrit de ses expériences et explorations, c'est-à-dire un rapport de ses visites. Dans la Grèce antique, cette activité était devenue courante et représente la première littérature de voyage sur le seuil entre une description scientifique, une historiographie et un récit d'aventure.

Les premiers géographes grecs ont contribué à une description du monde en fournissant littéralement une image, une représentation du monde dans leurs écrits. À cette époque, le domaine de la géographie était surtout motivé par le désir de cartographier le monde. Les terres n'étaient pas encore saisies par la science, nombre de contrées, voire de continents n'étaient pas connus et animait les esprits par leur mystérieux.

La représentation du monde dans le texte révèle une connexion entre un explorateur ou investigateur et un rédacteur de texte ou poète. Cette connexion dépasse le cadre historique et permet une définition du métier d'écrivain au-delà du besoin de décrire l'inconnu géographique. Par analogie, l'écrivain devient celui qui décrit le mystérieux, qui réduit l'inconnu et contribue ainsi à une rationalisation du monde. Cette analogie se recoupe avec l'image de la création poétique comme exploration périlleuse que nous avons analysé au chapitre précédent. Le *topos* de la lisibilité du monde et de l'analogie entre *texte* et *monde* ne signifie pas seulement que les deux se situent en parallèle, mais ils se retrouvent aussi en une situation de compétition. Le monde du livre et le monde physique se trouvent dans une lutte de hiérarchie pour savoir qui domine l'autre.

Dans son oeuvre, Schmidt fait un rapprochement intéressant entre texte et géographie. Dans ses textes, les protagonistes, même s'ils ne sont pas toujours des géomètres, s'approprient le monde à travers l'écrit. La description précise du monde est existentielle, car elle produit une maîtrise à travers la dénomination. Le processus de l'écriture reçoit ainsi une importance propre. La forme du rapport met en exergue la description même, la mise en écrit du vécu et des observations dans une forme spécifique de protocole. Celle-ci révèle une structure et une organisation qui rapprochent le géographe scientifique du poète. Les deux possèdent une méthode similaire et le même but : expliquer le monde à travers la

Première Partie

description. Dans son programme poétologique *Calculs*, Schmidt avait défini ceci comme un éclaircissement du monde par le mot :

... la description et l'éclaircissement du monde par le mot (la première condition requise par toute tentative pour le maîtriser !)¹⁰

Cette citation de son écrit poétologique *Calculs I*, datant de 1954, nous permet de situer le processus épistémologique de la compréhension par rapport à la maîtrise dans la conception de Schmidt. La « description par le mot » revient à une organisation et une saisie du monde dans une forme organisée. La maîtrise se réalise à travers une mise en ordre du chaotique. « L'éclaircissement » se réfère ici à des parties inconnues que l'écrit, la mise en mot, permet à élucider. La description linguistique signifie alors une « maîtrise » à travers le mot. Le transfert du vécu en signes linguistiques correspond à une saisie intellectuelle. Schmidt fait ici référence à l'idée de la dénomination qui signifie une compréhension et une maîtrise de la chose nommée : du moment qu'on nomme une chose, elle devient maîtrisable. On trouve cette idée par exemple dans les dialogues de Platon, comme *Cratyle*.¹¹

Dans l'entreprise de compréhension, les protagonistes combinent deux « expériences », l'une physique et l'autre intellectuelle. D'un côté, ils font leurs explorations et expériences et de l'autre côté, ils créent un document écrit. La rédaction des trois protagonistes constitue un document important qui témoigne de l'appropriation du monde. La description réalisée à travers la rédaction de ces textes représente l'opposé de l'expérience physique, du voyage et de l'exploration. L'association de ces deux saisies, l'une linguistique et l'autre expérimentale, révèle une combinaison de deux démarches distinctes que l'on peut associer, grâce à leur emploi dans les textes de Schmidt, la première à la littérature et la deuxième à la science. Le texte écrit et la narration s'associent à l'expérience physique de la mesure, à l'analyse et à l'observation concrètes.

La compréhension savante se réalise ici alors en deux parties complémentaires : la réflexion intellectuelle constitue le côté théorique et l'exploration, le voyage et

10 *Calculs I*. In : Roses & Poireau, p. 164. « die Beschreibung und Durchleuchtung der Welt durch das Wort (die erste Voraussetzung zu jeder Art von Beherrschung!) » BA III/3 p. 163.

11 Platon, *Cratyle*. In : Œuvres complètes. Tome V. Texte établi et traduit par Louis Mériquier. Paris : Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1931. pp. 49-138.

l'expérience personnelle constitue le côté pratique. Les deux sont néanmoins nécessaires et complémentaires.

Interdit de concrétiser son désir d'exploration et de connaissance, Phytéas continue sur un niveau théorique ses réflexions de la constitution et la composition du monde. Les deux pôles d'un monde matériel et d'un monde intellectuel sont ainsi présents, l'expérience intellectuelle et l'expérience matérielle (la concrétisation) se complètent. Tandis que Phytéas est restreint physiquement, Philostrate souligne l'expérience corporelle de la mesure dans le désert. La mesure scientifique se transforme ainsi en un chemin de connaissance et de conscience permettant une meilleure compréhension du monde. À travers cette connexion entre voyage, calcul ou mesure scientifique, et connaissance ou compréhension du monde, la science apparaît notamment comme une science de l'espace, représentée par la géographie, la géométrie et l'astronomie. L'arpentage du monde correspond à une mesure empirique et théorique à la fois (l'expérience et la réflexion jointe) de l'espace à travers l'arpenteur. Ce dernier est en mesure de clarifier le monde, l'expliquer et lui attribuer un ordre et une organisation :

... l'arpenteur nettoie le monde de la confusion, du chaos, de l'exclusivement-mythologique.¹²

Le géographe symbolise alors le chercheur qui traverse le monde en quête de connaissance. Il rationalise les phénomènes et événements du monde, ce qui est décrit ici comme un procès de « nettoyage ». Dans la première partie de notre travail, nous avons vu que dans le récit *Cosmas ou la montagne du Nord* s'affrontent l'explication scientifique et l'explication religieuse. Cette dernière revient à « l'exclusivement-mythologique », puisque montrée dépourvue de toute rationalité. Tandis que cet « exclusivement-mythologique » doit être supprimé, Schmidt ne rejette pas le « mythologique » tout court. La citation fait transparaître une complémentarité entre le mythe et la rationalité que Schmidt projette à travers ses textes.

Le « nettoyage » des confusions dans le monde se réalise dans les textes à travers une organisation rigide et un ordre précis. La rédaction de texte

12 Trad. par KFS. « ... der Landvermesser reinigt die Welt; von Wirrnissen, von Unübersichten, von Nurmythologischem. » AS, Kosmas oder Vom Berge des Nordens, BA I/1, p. 486.

Première Partie

contribuerait ainsi à une clarification du monde témoignant de la tentative de compréhension intellectuelle. La rédaction de texte, procès de description, fait ainsi partie intégrante de la compréhension du monde. La saisie se fait d'un côté à travers l'expérience physique, mais aussi grâce à l'écriture, le récit de l'expérience, la restitution du vécu. Le procédé de la description est alors primordial et conçu comme une maîtrise du monde. Nommer signifie maîtriser.

La rédaction du carnet est définie comme une activité « scientifique » propre. Elle contribue autant à la compréhension du monde que les calculs ou les réflexions scientifiques des protagonistes. L'écriture, plus précisément la description du vécu, signifie une réelle appropriation du monde comme le déchiffrement des phénomènes naturels fait par les trois protagonistes. L'observation attentive du monde ressort comme le fondement nécessaire de toute description. L'observation et la description qui s'ensuit, sont complémentaires et se caractérisent toutes les deux par une rigueur importante, une concentration et une exactitude recherchée. Schmidt développe une esthétique langagière et textuelle qui définit le texte comme une description fondée sur l'observation. Ce lien étroit entre une observation et une description se répercute dans la structure « déhydrée » du texte, que Schmidt a appelé lui-même la construction de prose et « l'échafaudage » du texte (*Calculs I*, p. 164). Cette exigence aboutit à la forme spécifique du récit protocole que nous avons analysé auparavant. Cette forme témoigne d'une réduction sur ce qui est perçu comme principal et, en revanche, une représentation concise, mais claire, de ce « principal ».

En étudiant les écrits des premiers géographes, par exemple Phytéas ou Ératosthène, mais aussi Hésiode ou Hérodote, on peut retracer une convergence prononcée entre science et littérature à travers la combinaison de mesurage et de description, d'exploration physique et de récit écrit, ce qui traduit l'idée d'une maîtrise du monde par le mot. Pour les premiers géographes, cette entreprise d'une verbalisation du vécu amène un défi particulier, celui de la vraisemblance. Dans l'Antiquité, les informations incertaines et souvent d'une nature légendaire animaient les esprits des gens. Nombre de navigateurs voyageaient aux confins de

leur terre connue afin d'explorer l'inconnu, comme par exemple Hérodote ou Phytéas. De la même manière, les ouvrages, aujourd'hui classés dans la poésie, par exemple d'Homère ou d'Hésiode, fournissent une image de la géographie antique. Notamment les écrits d'Homère étaient considérés comme décrivant de manière littérale le monde.

Ces premiers écrits se voient exposés au reproche d'être une fabulation et non un rapport fidèle des événements et des observations. Les textes de Phytéas étaient par exemple confrontés au reproche d'être faux, de relever plus d'une fiction et d'une imagination que d'une réelle expérience empirique. Le récit peut cependant recenser le merveilleux dans ses observations sans obligatoirement relever de l'insensé et de l'incroyable, c'est-à-dire du « faux ». Dans le cas de Phytéas, on a reconnu une cohérence avec des rapports géographiques plus modernes, confirmant nombre de ses descriptions.¹³ On retrace ici un « conflit du vraisemblable » qui tourne autour de la question du mystérieux et du non-expliqué. Si dans un rapport d'exploration le connu se mêle au fantastique, et ce qui est vraisemblable à l'incroyable, ce constat peut être dû à un esprit fantasque mais aussi, simplement être une description d'un inconnu qui paraît incroyable et irréel.

Le genre des récits de voyages reproduit ce reproche d'une manière ludique et rhétorique. Par exemple dans *Journal de Julius Rodman*, E.A. Poe joue avec cette caractéristique en ajoutant une préface qui promet, voire jure, la vérité des faits incroyables que le récit suivant raconte. En abordant l'improbable et l'incroyable de leurs récits, les auteurs justifient dès le début leur rapport de mystères, merveilles et voyages extraordinaires.

Le critère de vraisemblance veut trancher entre la description véridique et la description imaginée. On y retrouve le conflit qui oppose Ératosthène à Homère désignant les récits de ce dernier comme faux et imaginés.

13 « Thus it is easy to understand that the statements of Phyteas with regard to the wonders of the northern sea, and event his voyage to that region, would appear incredible, when they were subjected to the criticism of an unimaginative thinker, like Polybius, who declined to believe anything that he could not verify or explain ; and yet we may acknowledge that, since that time, confidence in that traveller has been restored by a comparison of his narrative with the results of modern enquiry. » H.F. Tozer, *A history of ancient geography*. 2^e édition. Cambridge University Press, 1935. [1897]. p. 17.

Première Partie

Transmis par son commentateur Strabon, un géographe grec du I^e siècle avant J.-C., Ératosthène aurait qualifié les récits homériques de « racontars de vieilles femmes ». ¹⁴ Dans son œuvre, Ératosthène se démarque de ses prédécesseurs, notamment Homère, en distinguant la géographie empirique d'un récit imaginé.

On apprend la critique de la géographie homérique par Ératosthène grâce à la transmission de Strabon. Ce dernier a transmis une grande partie des écrits d'Ératosthène à travers des citations extensives. La situation philologique est cependant difficile, puisque Strabon ne marque pas toujours les références et ne distingue souvent pas les différentes provenances, ce qui résulte en une confusion des sources. ¹⁵ On peut se demander si Strabon n'avait pas accentué la déconsidération d'Ératosthène sur les poètes. ¹⁶ Par exemple, Strabon cite un passage d'Ératosthène qu'un poète « vise à captiver, non à instruire » ¹⁷, alors qu'il n'est pas certain qu'il s'agisse d'une citation fidèle se rapportant à tous les poètes, ou si l'évaluation se réfère ici précisément et exclusivement à Homère. En majorité, Strabon soutient la position d'Ératosthène et le défend devant des adversaires comme Hipparque. Néanmoins, il s'oppose violemment à son prédécesseur dans la question d'Homère et rétablit la position d'autorité d'Homère, donnant au texte un statut sacré. ¹⁸ Il considère effectivement les compositions homériques comme ouvrages divins. ¹⁹

Ératosthène, en revanche, détruit le statut sacro-saint des récits homériques, affirmant que « l'on trouvera le lieu des errances d'Ulysse le jour où l'on

14 Str.1,2,3 C 17. Cité d'après Alexandra Trachsel, *Le géographe Ératosthène contre Homère : un choix de Strabon ?* In : *Ératosthène : un athlète du savoir. Actes de colloque réunis par Christophe Cusset*. Saint-Étienne : Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2008. pp. 105-119. Ici p. 109.

15 Duane W. Roller, Introduction. In: *Eratosthenes' Geography. Fragments rassemblés et traduits avec un commentaire par Duane W. Roller*. Princeton University Press, 2010. p. 16.

16 Cf. Alexandra Trachsel, *Le géographe Eratosthène contre Homère : un choix de Strabon ?*, ici p. 109.

17 Strabon 1, 2, 3 C 15-16. Cité d'après Alexandra Trachsel, *Le géographe Ératosthène contre Homère : un choix de Strabon ?*, p. 106. Pour la traduction allemande cf. Klaus Geus, *Eratosthenes von Kyrene. Studien zur hellenistischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*. Munich : Beck, 2002. (= *Münchener Beiträge zur Papyrusforschung und antiken Rechtsgeschichte* ; 92). Ici p. 265 : « daß jeder Dichter nur auf Unterhaltung, nicht auf Belehrung abziele ».

18 René Taton, *La science antique et médiévale. Des origines à 1450*. Quadrige/ Presses universitaires de France, 1994. p. 375.

19 Trachsel, *Le géographe Ératosthène contre Homère : un choix de Strabon ?*, p. 109.

découvrira le bourrelier qui a cousu l'outre des vents. »²⁰ Le ton moqueur révèle qu'il désigne ici *L'Odyssée* comme un texte de fiction et non un texte d'autorité. Ératosthène se défend contre l'idée que la narration d'Homère inclut une description géographique de la Terre. Ainsi, il refuse dans un premier temps le rôle de référence absolue au texte d'Homère, qu'il était coutume de citer afin de soutenir et justifier une argumentation. Dans un deuxième temps, il introduit un critère dans la description géographique qui fait la distinction entre une observation véridique et une imagination. Cette distinction est étroitement liée à la problématique d'une opposition entre science et littérature.

D'une part, il semble que l'observation véridique correspond à une approche scientifique, tandis que l'imagination relève du champ de la littérature et de la fiction liées souvent à la qualification de « fausses », car irréelles. D'autre part, l'analyse plus profonde du personnage d'Ératosthène et du contexte hellénistique révèle pourtant qu'on trouve à cette époque et aussi dans le personnage historique une coexistence importante de ces deux champs que l'on comprend aujourd'hui souvent en pôles opposés. À cette époque, la narration et l'explication scientifique ne se définissaient pourtant pas dans les mêmes termes et catégories qu'on leur attribue aujourd'hui.

Avec sa dévaluation de l'Odyssée, Ératosthène semble prendre partie pour les adversaires de la littérature, contestant la valeur informative des récits homériques en ce qui concerne la géographie. Les propos historiques d'Ératosthène contre la géographie d'Homère ne signifient pas seulement une mathématisation de la science, mais concernent également le statut de la littérature. Ils s'intègrent en réalité dans une controverse large et ancienne sur la fonction de la littérature qui s'enracine dans la sophistique grecque. Les participants débattent si la littérature comporte une fonction divertissante ou didactique. On connaît aujourd'hui par exemple la compétition des poètes dans *Les grenouilles* d'Aristophane et les dialogues de Platon (notamment *Protagoras*) qui prennent part à ce débat. La mathématisation comme signe de l'émancipation de la science, tel que nous

20 Strabon 1.2, 15 C 24. Cité d'après Strabon, *La Géographie*, trad. par Germaine Aujac et François Lasserre. 1969-. Cf. Trachsel, *Le géographe Ératosthène contre Homère : un choix de Strabon ?*, ici p. 106.

l'avons analysé pour le récit *Enthymésis*, se réalise alors d'abord au détriment de la littérature et de l'explication mythologique. À la fin du premier livre de son ouvrage *Geographika*, Ératosthène se dirige contre ceux qui « racontent visiblement quelque chose d'imaginée et d'impossible »²¹, parmi lesquels il compte Homère, Hérodote, Hécatee d'Abdère, Theopomp et Évhémère. Ératosthène présente ce dernier dans une opposition à Phytéas qui, lui, ressort comme un « réel » géographe et scientifique. Célèbre mythographe à la cour de Cassandre, Évhémère est l'auteur de *L'Écriture sacrée*, un voyage fantastique sur une île nommée Panchée. Il s'agit d'un roman initiatique qui présente les dieux grecs comme étant des héros ou de grands hommes divinisés après leur mort. Dans sa *Géographie*, Ératosthène surnomme Évhémère « Münchhausen », c'est-à-dire menteur et fabulateur. Par conséquent, la désignation de Phytéas comme scientifique se réalise alors en démarcation du « mythomane » Évhémère.²²

La référence à Phytéas montre qu'Ératosthène ne condamnait pas les textes narratifs au profit d'une unique explication mathématique. Il ressort néanmoins la différence entre Phytéas et Évhémère que l'on attribue à Ératosthène : tandis que Phytéas fait un récit qui s'enracine dans son vécu (il a réellement voyagé), Évhémère recourt à son imagination afin d'inventer un voyage fantastique. Les personnages historiques Phytéas et Ératosthène sont ainsi définis comme personnes dont les textes ont contribué à une description du monde plus « scientifique » par rapport à une description imaginée. C'est dans cette qualité que les deux personnages historiques Phytéas et Ératosthène apparaissent dans les récits de Schmidt. On décèle une distinction à l'intérieur du camp des géographes, des scientifiques et des auteurs de textes qui se distinguent de leurs pairs par le critère d'être « plus scientifiques », « plus véridiques » dans le sens d'être plus exacts dans la description des phénomènes observés.

Ératosthène procède alors à une distinction entre une description véridique et une description imaginée, qui dépasse cependant la distinction entre l'écrit scientifique et l'écrit littéraire. Le personnage historique Ératosthène se situait en réalité lui-

21 « offensichtlich Erdichtetes und Unmögliches erzählen » Cf. Geus, Eratosthenes von Kyrene, p. 267.

22 Geus, Eratosthenes von Kyrene, p. 268. (cf. Stab. II 4,2, C. 104; I 3, 1, C. 47).

même sur le seuil entre la science et la littérature. Il était non seulement le fondateur de la géographie mathématique, mais aussi conservateur et directeur de la grande bibliothèque d'Alexandrie.

Doté d'un esprit encyclopédique, il a rédigé des poèmes ainsi que des textes de philologie dont le plus important est un ensemble de douze livres sur la comédie attique où il fournit une réflexion sur l'art théâtral et les conditions du genre.²³ Ératosthène avait écrit lui-même des poèmes mêlant ses connaissances scientifiques à des considérations d'ordre mythologique ou légendaire. La situation spécifique du savant antique au carrefour entre histoire, philologie et science de la nature s'explique par sa position privilégiée à la bibliothèque d'Alexandrie.

À l'époque hellénistique, l'institution unique de la bibliothèque, associée au musée d'Alexandrie, formait un espace prospère consacré entièrement à la recherche scientifique, philosophique et littéraire. La contribution de cette institution clairement bibliophile au progrès scientifique et intellectuel de cette époque ne peut pas être surestimée. On trouve des descriptions variées, mais toutes élogieuses, sur cette institution qui fournissait non seulement les matériaux pour une recherche (la bibliothèque qui comprenait probablement la très riche bibliothèque d'Aristote)²⁴, mais aussi un hébergement et une alimentation pour ses membres. La recherche était en outre animée par de constantes conversations et discussions des membres avec des disciples et des visiteurs de marque.

La combinaison des sciences et des littératures se poursuit parmi les membres de cette institution qui peuvent être classées en deux catégories : les « philologues » et les « philosophes ».²⁵ Tandis que les premiers se consacraient aux textes et à la grammaire, les deuxièmes étaient surtout des savants versés dans les sciences proprement dites, surtout les mathématiques, l'astronomie, la géographie ou la médecine. À la bibliothèque d'Alexandrie, les savants procédaient effectivement aux premiers pas de la philologie homérique en prenant conscience des variations textuelles que connaissent les poèmes homériques.²⁶

23 Cf. Geus, *Eratosthenes von Kyrene*, pp. 291-301.

24 Taton, *La science antique et médiévale*, p. 308.

25 Taton, *La science antique et médiévale*, p. 309.

26 Trachsel, *Le géographe Ératosthène contre Homère : un choix de Strabon ?*, p. 108.

Dans ce contexte antique se comprend la décision d'Ératosthène de se définir lui-même comme « philologue » et non pas comme philosophe.²⁷ On trouve dans les écrits des successeurs d'Ératosthène une soi-disante « théorie poétologique » de ce dernier. Celle-ci ne s'est pourtant pas répercutée dans la suite des réflexions poétologiques d'Horace et de Pseudo-Longin.²⁸ Le choix d'Ératosthène en personnage-clé dans *Enthymésis* se révèle donc significatif.

Ératosthène ne procédait pas à une distinction entre sciences et littératures, mais créait lui-même des poèmes dont les fragments *l'Erigonè* ou *l'Hermès* témoignent. Il y mêle des connaissances mathématiques à des considérations d'ordre mythologique ou légendaire,²⁹ ce qui illustre une vision globale et complémentaire d'Ératosthène sur ces deux domaines.

Le fait qu'Ératosthène a produit lui-même une poésie ou littérature scientifique donne une perspective différente à la citation sur les poètes qui « vise[nt] à captiver, non à instruire ». L'opposition captiver – instruire ne se réfère pas obligatoirement à une opposition littérature – science qui établirait une hiérarchie d'importance entre le domaine du savoir et le domaine du divertissement.

La citation transmise par Strabon s'explique en fait dans un contexte plus vaste d'une réflexion antique. Dans l'original, Ératosthène oppose la *psychagogia* à *l'instruction*. Le premier terme reste sans équivalent dans nos langues modernes et se trouve souvent rapproché de la « rhétorique » (ψυχαγωγία) telle que Platon la définit dans *Phèdre* (261a et 271c-272b). Cette définition est traduite en français par « art d'enchanter/séduire l'âme » ou « art de conduire les âmes par la parole ». Il s'agit explicitement d'un art fait par l'homme et non d'un art inspiré par la divinité. Ératosthène semble alors adhérer à cette idée dans son opposition de la *psychagogia* à l'instruction. Par conséquent, la poésie n'a pas comme objectif de transmettre un enseignement, mais se caractérise par son discours stylistique qui

27 Geus, *Eratosthenes von Kyrene*, p. 40. Trachsel, *Le géographe Ératosthène contre Homère : un choix de Strabon ?*, p. 109.

28 Les propos « philologiques » d'Ératosthène ne fournissent effectivement pas une réflexion poétologique et Klaus Geus propose de considérer « la théorie poétologique » d'Eratosthène une formule vide. Dans la circonstance inhabituelle de s'auto-désigner comme philologue, Geus voit une démarcation prononcée d'Ératosthène de ses collègues. Cf. Geus, *Eratosthenes von Kyrene*, p. 40, 266.

29 Trachsel, *Le géographe Ératosthène contre Homère : un choix de Strabon ?*, p. 110.

est en mesure de « conduire l'âme mais non diriger la raison. »³⁰ En distinguant un style différent de la poésie qui s'adresse pour ainsi dire à une partie différente (l'âme et non pas la raison), on saisit le conflit entre science et littérature sur un niveau fondamentalement différent que celui de la validité du texte selon les catégories de « vrai » et de « faux ». L'idée d'un transport de l'âme se retrouve également dans le titre *Enthymésis* et promet ainsi de réfléchir l'objectif et le médium de la poésie.

On s'aperçoit que Phytéas et Ératosthène se situent tous les deux sur le seuil entre science et littérature, mais se démarquent clairement d'une fabulation et d'une narration inventée. Le choix des personnages historiques illustre ainsi l'interrogation de Schmidt sur la frontière entre rapport et narration, témoignage et fabulation. La géographie antique permet une combinaison particulière entre science et exploration d'un côté et la recherche d'inconnu et le récit du voyage de l'autre côté. Elle se caractérise par le voyage scientifique et la description de l'inconnu, du mystérieux et du fantastique. La « science » des personnages historiques que Schmidt a choisis, se caractérise particulièrement par un ancrage du récit dans l'observation et l'expérience.

Schmidt développe sa propre esthétique à partir de cette situation historique de la géographie antique et le défi d'une description véridique du monde. Schmidt déduit de la situation particulière des textes de la géographie antique entre science et mythe, une esthétique fondée sur l'idée d'une observation et d'une description des phénomènes vus et perçus. Schmidt voit alors la science géographique antique dans une position-clé, sur un carrefour entre la science exacte, l'art du récit et une science philologique. La géographie antique constitue sa scientificité d'un côté à travers un système de références et de citations de la tradition écrite et de l'autre côté à travers le récit fidèle des aventures et expériences du géographe. Chez Schmidt, ces réflexions et inspirations par la géographie antique, aboutissent à une forme spécifique du texte entre journal intime et rapport protocolaire qui définit son texte « scientifique ».

30 Christoph Cusset, Science et Poésie selon Ératosthène. In : Ératosthène : un athlète du savoir. Actes de colloque réunis par Christophe Cusset. Saint-Étienne : Publ. de l'Univ. de Saint-Étienne, 2008. pp. 123-135. Ici p. 127.

2. L'organisation textuelle concentrée

2.1. La narration « trouée »

Nous avons vu que le récit « géographique » de Schmidt se met en scène comme une description entière et précise du monde. On remarque au niveau du texte cependant une tension entre cette explication précise et exhaustive et un brouillage du propos où l'auteur mêle volontairement les pistes de compréhension et contribue à un chiffage du texte. L'auteur contrecarre ainsi ses auto-explications qui rapprochent le texte fictionnel d'une explication et d'un « éclaircissement » et donnent une allure de clarté scientifique et d'argumentation « logique » aux textes de Schmidt. C'est précisément à travers les descriptions minutieuses et le procédé énumératif que l'aspect scientifique est tourné en dérision : Schmidt exagère ces méthodes au point d'atteindre une forme démesurée qui met en abyme toute tentative de saisie scientifique.

Le style énumératif se répercute tout au long du texte dans les indications de temps, le style répétitif des actions entreprises, la présentation graphique en paragraphes ainsi que dans le listage positiviste des perceptions. Ce désir de tout saisir au plus précis est l'un des aspects les plus importants de l'écriture dans *Léviathan*. La revendication d'un écrit scientifique implique une approche d'exactitude qui se traduit par un excès d'exhaustivité. Les protagonistes du recueil *Léviathan*, personnages scientifiques ou s'y approchant dans leur manière de travailler, veulent donner une image complète, indépendante de leur vision personnelle liée aux sentiments et au ressenti. Ceci se manifeste dans une reproduction nivelée : le texte semble dresser le portrait le plus complet de la situation actuelle du personnage.

Typiques d'un genre de texte scientifique ou encyclopédique, le mode de l'énumération et la tentative d'exhaustivité rapprochent le texte de Schmidt d'un texte scientifique. Cette revendication et aspect que Schmidt confine à ses écrits, sont cependant contrecarrés à l'intérieur du texte, qui affirme sa nature poétique. Ce dernier semble parvenir si bien à la forme réduite et concise que le texte se compose de phrases déchiquetées ou en pièces détachées qui rapprochent le texte

d'un croquis. La réduction, moyen de style propre au protocole ou au rapport, est ainsi exagérée et transformée en moyen rhétorique, qui crée un espace pour le développement poétique. L'écriture montre ainsi des formes chiffrées dans des images poétiques ou des allusions, des bribes et des phrases avortées. En outre, ces réductions administrent au texte un caractère hermétique et rendent difficile une compréhension directe par le lecteur. Le rapport de voyage et d'exploration ressemble par moment à une ébauche, ce qui contrecarre la revendication d'une description scientifique et exhaustive. Les descriptions relèvent de maniérismes et de comparaisons et images poussés qui confèrent une codification au texte.

Thématisant explicitement une image fragmentaire et non complète, le croquis est censé représenter l'appareil perceptif faillible de l'individu et les limites de l'observation humaine. Les protagonistes thématissent eux-mêmes l'incapacité de la perception humaine à fournir une image complète de la réalité. Ils soulignent ainsi un problème constitutif, voire une impossibilité de saisie totale. Dans ses écrits non-fictionnels, Schmidt thématise ceci comme « structure poreuse » de notre perception qui ne permettrait pas à l'écrivain de reproduire l'intégralité de son vécu.³¹ L'auteur en déduit une « écriture à sauts » qui se refuse à une description exhaustive, qui se dit « se renfermer devant l'infini » et crée en revanche des « trous » (« Lücken »).³² Dans son article *Les poètes et leurs compagnons*, Schmidt exige des écrivains de rendre ces « trous » visibles. Ceux-ci affirment l'existence du merveilleux et du mystérieux qui se situe au-delà des phénomènes observables, c'est-à-dire au-delà de la science. La thématisation de la perception poreuse est ainsi une affirmation de l'inexpliqué et accorde une place au non-saisi. Ce manque rejoint la critique de la science que nous avons analysée dans la lecture du monde où la science fait échec dans l'au-delà du visible.

Dans les narrations de Schmidt, cette non-saisie constitutionnelle est marquée par des « trous », des blancs où l'écriture saute. Ces espaces blancs correspondent au jeu référentiel des instances narratives qui sont tous les deux des méthodes pour brouiller et ainsi codifier le propos. Ainsi, le texte représente lui-même l'espace de non-explication où le merveilleux entre en jeu et prend sa place.

31 Arno Schmidt, *Calculs II*, BA III/3, p. 167.

32 Arno Schmidt, *Les poètes et leurs compagnons*, BA III/3, p. 288.

Première Partie

Le début de *Léviathan* est marqué par cette écriture des blancs. Elle est en même temps justifiée par la perspective individuelle dans le journal intime. Cette écriture devenue caractéristique pour Schmidt, semble ne pas se soucier de la compréhension du lecteur. Le récit *Léviathan* commence avec une lettre brève d'un soldat américain à sa femme. Il lui envoie entre autres le carnet intime du soldat allemand. Après cette note, la rédaction du soldat dans *Léviathan* commence brusquement sans explications ou informations sur le contexte. Le soldat allemand se réveille à la gare après avoir essuyé une attaque dans une scène que nous reproduirons en allemand afin de souligner les trous d'écriture, le caractère abrupt et les coupures sévères entre les images :

14.2.45

Der Kopf pulst wie ein schwellendes Glockenmaul – oh –. Ich muss den Mund blähen und zerren. -

Oh! –.

Später

Im Stahlhelm ist kaum ein flaches Grübchen; war sicher ein Querschläger von den Schienen her. Aber ich kann wieder denken und mich regen. - Die ganze Stadt (und auch hier das Bahnhofsgelände) liegt immer noch unter Beschuß; sadistisch : hier einen hin, dort mal fünf, wieder zurück. Der Schnee ist ganz schmutzig vom Ruinenstaub. Am meisten schießt es im Osten und Norden (Richtung Kreuzberg und Kerzdorf; ...³³

L'attaque elle-même n'est pas décrite ni expliquée, seules ses conséquences sont évoquées : la douleur (l. 2), la dépression dans le casque et l'hypothèse du ricochet (l.5). Aussi, nous décelons des coupures dures, brusques et soudaines entre les images, qui rendent la compréhension difficile. On remarque la tentative de tout saisir et décrire malgré la thématization d'une perception faillible – un souhait qui se poursuit dans les trois récits. Sous la pression de l'action successive, les protagonistes se voient contraints de restreindre leur description, créant ainsi un texte discontinu.

Cette écriture d'une ébauche se justifie, paraît-il, par la forme du texte d'un journal intime. La réduction à une seule perspective, celle du protagoniste, implique une description partielle et fragmentaire en construisant le cosmos entier à partir des perceptions individuelles. L'action finit par ne pas être décrite exhaustivement,

33 « Mon crâne vibre comme le rebord d'une cloche frappée à toute volée. Ma bouche se gonfle et se tord – Oh! ... / plus tard: / Sur le casque, on ne voit qu'une petite dépression bien lisse; la balle n'a fait que l'effleurer. Cela venait certainement du côté de la voie ferrée. Mais je peux de nouveau rassembler mes idées et bouger. La ville entière est toujours sous le feu (ici aussi, les installations de la gare); sadique: un coup par ici, cinq coup par là, et on recommence. La neige est grise de poussière et de gravats. » BA I/1, p. 46.

Première Partie

mais se manifeste par une écriture nerveuse et rapide. Le reflet dans l'écriture saccadée permet au lecteur de se représenter l'état psychologique des protagonistes qui se retrouvent dans une situation extrême. Dans *Enthymésis*, le style des phrases se calque sur les pas difficiles et coûteux des arpenteurs qui avancent dans le désert, dans un paysage de plus en plus hostile et menaçant. Dans ce récit, la mesure du méridien à l'aide des pas humains se transmet littéralement à travers le style d'écriture. La répétitivité, l'insistance et la régularité des hommes qui avancent pas à pas, trouvent un écho dans la construction des phrases ainsi que dans le processus de lecture. La constance des pas témoigne d'une progression inexorable, mais aussi d'une hâte et d'une avidité d'avancer. La situation extérieure dans les trois récits, celle de la captivité, celle de la fuite et celle de l'arpentage du désert, se transmet et se reflète dans leur écriture, devenant ainsi palpable pour le lecteur.

Le manque d'explication contextuelle, l'écriture « hermétique » et codifiée résulte d'un côté de la forme du journal intime et de l'autre côté d'une volonté que l'auteur confine à son propos. Cette écriture réduite constitue la caractéristique la plus frappante de la littérature de Schmidt.

L'emploi individuel de la langue et la réalisation de la parole du protagoniste révèle un niveau de codification importante. Il est convenu que selon le destinataire du message, l'acte d'énonciation se réalise toujours dans un code linguistique général que les deux côtés partagent. Ainsi, la forme et le style, la manière dont se crée le message, sont influencés par le destinataire. Les protagonistes du recueil *Léviathan* parlent dans un idiolecte, une coloration individuelle de leur expression, qui provient de la communication circulaire du journal intime qui s'adresse à lui-même. Le message auto-adressé se transmet alors dans une langue privée, propre au personnage. La vraisemblance accepte une écriture elliptique, pleine d'allusions, d'abréviations et d'omissions, puisque le narrateur ne parle qu'à lui-même.

Sur le niveau du genre textuel, le manque important d'informations et d'explications s'explique par une écriture qui s'adresse à un initié. Fidèle à la forme du journal personnel, l'exposé de l'histoire se réalise sans explication

Première Partie

particulière, comme si le déroulement des faits était évident et connu. Ne s'adressant à priori à personne, le personnage peut se permettre des sauts dans sa pensée, utiliser des abréviations, faire des allusions et omettre des parties explicatives. Dans la logique du genre, il convient alors que l'énonciateur ne se soucie pas de la compréhension du lecteur. Par conséquent, le texte résume parfois une conversation et se limite à donner simplement des références savantes ou faire des allusions. Le lecteur est confronté à un manque d'informations et d'explications quand le personnage parle dans un langage paraissant codifié ou quand il saute des parties prétendument évidentes.

Le passage cité du début de *Léviathan* montre que les quelques informations viennent ultérieurement à la scène directe, c'est-à-dire que l'auteur ne fournit pas le contexte dans la situation même. Le lecteur doit accepter ce flou – un constat qui s'oppose diamétralement à l'effort de repérage constant des personnages mêmes : tandis qu'ils calculent constamment leur situation, le lecteur se retrouve d'abord dans une situation de dépendance totale. Il est confronté à un texte hermétique, puisque « troué », dont la compréhension lui échappe. Il lui incombe de combler le manque d'explications et de faire le lien premièrement entre les phrases (la douleur venait d'une attaque dont le ricochet avait créé une dépression sur le casque) et deuxièmement, entre les différents passages et paragraphes. Le style du protocole et la réduction du propos sur quelques pages, au lieu d'un étalage volumineux digne d'un roman, se réalise au détriment de la compréhension du lecteur. Ce dernier est obligé d'accepter un décalage d'informations et de faire le rapprochement ultérieurement. Il s'agit d'un schéma qui se répète tout au long du récit : c'est a posteriori que le lecteur retrace les références et les rapports contextuels entre les phrases et peut ainsi reconstituer l'action entière du récit.

Alors que cette méthode énumérative et positiviste se déclare scientifique, on la retrouve en fait déjà dans la culture ancienne de Mésopotamie. Les Sumériens possédaient un procédé énumératif, appelé la science des « listes ».³⁴ Après l'invention de l'écriture, les scribes se sont mis à dresser des listes de signes plus

³⁴ René Taton, *La science antique et médiévale. Des origines à 1450*. Quadrige / Presses universitaires de France, 1994. [PUF 1957]. Ici p. 85.

faciles à comprendre que l'écriture, puisque les signes représentaient chacun un mot. Il s'agissait ainsi de répertoires lexicographiques qui inventoriaient le monde des Sumériens. En plus de l'énumération, ces listes représentaient également une classification du réel sur le seuil entre description (représentation) et création. En effet, pour les Sumériens, nommer était faire exister, c'est-à-dire créer. Cette « science des listes » constitue une première approche « scientifique » par l'inventaire et la classification. L'inventaire correspond à l'idée d'exhaustivité et la classification à un regroupement dans un ordre et une hiérarchie. Elle a également permis un développement dans les domaines de l'histoire et de la géographie/topographie.

Dans leur journal intime, les protagonistes dans le recueil *Léviathan* combinent une faculté d'observation avec la description, c'est-à-dire la mise en mots de l'observé. Cette combinaison révèle le défi-clé de l'entreprise : la relation entre le vu et l'écrit. La mise en mot de l'observé, du concrètement vu et expérimenté, exige une observation attentive et « enchaîne » l'écrivain au visible afin de ne pas avoir recours à l'imagination. Schmidt applique plusieurs stratégies pour pousser son récit au-delà de l'expérience individuelle et la forme du rapport protocolaire joue un rôle-clé dans cette entreprise. La forme du protocole ou du rapport se répercute dans le rythme énumératif sur lequel les protagonistes relatent leur expérience. En rédigeant, ils collectionnent des « faits », des repérages dans l'espace : les points de Phytéas, les pas de Philostrate et les arrêts du train dans *Léviathan* forment un fil linéaire et chronologique. Pour les personnages, il s'agit de faits empiriques, d'expériences qui marquent le chemin de leur histoire. Leur style d'écriture ressemble ainsi à une énumération de faits et de constats.

On remarque ici le défi du rapport géographique ou du récit de voyage qui souffre du reproche d'être imaginé. La forme parfois excessive du rapport protocolaire anticipe ainsi l'idée d'une imagination et fabulation. Schmidt atteint une nouvelle forme narratologique en se nourrissant de ce défi. Néanmoins, les textes de Schmidt ne cachent jamais leur nature fictionnelle et ce contexte dans lequel ils s'inscrivent est un contexte fictionnel. L'auteur joue avec ce topos à un métaniveau tel que le fait E.A. Poe dans *Julius Rodman*.

Première Partie

La particularité du récit de Schmidt se montre alors dans trois aspects de méthodes proches des sciences, qui rendent cette combinaison possible et donnent au texte de Schmidt son caractère unique. On y recense un ancrage spatio-temporel du récit, une description protocolaire et encyclopédique ainsi qu'une écriture concise et rigoureuse.

La forme du récit fait écho au vécu des protagonistes. L'organisation textuelle de la page est ainsi rythmée par les conditions de progression ou les jours où le prisonnier périt dans la prison. Marqué par l'attente, Phytéas recourt à son carnet qui lui permet de retracer les années et jours passés en captivité. Cette activité le rapproche du personnage de Robinson Crusoé qui note les années passées (enfermé) sur l'île. Dans son carnet, Phytéas consigne les heures et les minutes qu'il compte : « encore à peu près une demi-heure », « encore un quart d'heure » (p. 23). À l'inverse de Robinson Crusoé qui marque les années passées sur le bois de sa cabane, le carnet de Phytéas constitue un document écrit. Phytéas est en mesure de faire un récit, c'est-à-dire de verbaliser ce qu'il vit. Le texte même devient la « preuve » de cette expérience. Cette différence donne une importance propre au document écrit et à la narration qui reflète elle-même ce que les protagonistes vivent.

Dans cette réduction volontaire, on relève une importance propre à la forme des paragraphes. Ceux-ci représentent d'un côté l'avancée régulière mais interrompue des protagonistes, mais de l'autre côté fournissent un cadre strict et rigoureux au récit. L'organisation du texte en paragraphes est, tout comme la structuration temporelle par la datation, un moyen stylistique qui reconstruit la forme du protocole, du rapport d'exploration.

Le texte entier est divisé en paragraphes qui sont introduits par une indication de temps ou de lieu marquée en italique, fournissant sans cesse une information sur les « coordonnées » spatio-temporelles, les acquis journaliers et une évaluation des événements. Dans un premier temps, la présentation en paragraphes reprend les formes classiques de la narration de voyage ou de l'exploration scientifique/géographique telle qu'on la retrouve par exemple chez Hérodote, mais aussi dans le récit de voyage de Marco Polo paru en 1298. Dans un deuxième

temps, la présentation en paragraphes promet cependant un texte proche du protocole ou du rapport qui s'éloigne du « roman » qui, lui, est une narration caractérisée par un flux de phrases qui s'enchaînent. L'art de la narration prévoit en général un déploiement d'une ou de plusieurs trames narratives, un déroulement d'action, le portrait des caractères principaux ainsi que les moyens stylistiques de la construction comme la péripétie etc. Le roman peut être organisé en chapitres, mais en général ne se présente pas en paragraphes de quelques lignes qui restreignent et interrompent le flux d'une narration. Dans *Léviathan*, cette organisation circoncise et réduite sert précisément à empêcher un développement de la narration.

Alors que les ouvrages classiques du roman de voyage, par exemple de Daniel Defoe ou de Jonathan Swift, mettent la narration et le déroulement du récit au dessus du rapport « géographique », le récit de voyage chez Schmidt se veut plus un rapport qu'un récit. Il ne cible pas l'action et le fil narratif, mais, conforme à la perspective géographique, une description du monde. Dans une perspective poétologique, il cible sa propre construction formelle et une réflexion poétologique. La « Robinsonade », en revanche, est un récit d'aventure et non un mesurage tel que le tentent les textes de Schmidt. Ceux-ci fournissent une image d'une mesure de la poésie et la littérature à travers la mise en scène d'un explorateur. Les phrases réduites et concises à l'intérieur de l'organisation en paragraphes donnent un cadre très strict au récit qui semble vouloir empêcher le déploiement de la narration. Celui-ci correspondrait au « bavardage ». Schmidt qualifie de « bavardage » une narration qui inonde le lecteur de détails qu'il juge secondaires ainsi qu'une concentration sur l'action et l'histoire au lieu d'une concentration sur la forme et la présentation textuelles et littéraires.³⁵

Dans ce point, les textes de Schmidt se démarquent clairement de la littérature de voyage. Comparativement aux textes de *Léviathan* qui ne dépassent pas une vingtaine de pages, les romans de voyages des auteurs cités sont énormes et gagnent en valeur et en intérêt précisément par leur déploiement, leurs digressions et une trame d'action riche et pleine de mouvements et d'événements. Même si l'on

35 Par exemple dans son article *Die Handlungsreisenden*, BA III/3, pp. 254-258.

Première Partie

trouve un récit d'exploration dans *Léviathan*, on remarque une différence fondamentale au genre du roman de voyage dont les caractéristiques sont récusées par le protagoniste. En revanche, l'auteur développe une forme de narration concise qui se rapproche du protocole scientifique d'un côté par son énumération et de l'autre côté par une réduction du développement narratif et explicatif.

On remarque dans cette réduction importante une restriction que l'on peut qualifier caractéristique pour la rupture entre *Juvenilia* et *Léviathan*. Elle correspond à un « enchaînement » au sol, interdisant un « décollage » de la narration. Chaque fois que la narration veut « décoller » pour ainsi dire, c'est-à-dire prendre de l'envergure et se développer entièrement, le rédacteur du carnet s'interrompt, avorte l'idée et revient au sujet initial. Les digressions, les commentaires ou réflexions déployés ne sont ainsi pas permis et succombent à l'auto-censure. Le caractère scientifique est représenté par une réduction et une concision tandis que l'explication et le développement sont considérés comme un bavardage.

2.2. *Juvenilia*, origine et variation

Il est intéressant de comparer la construction du recueil *Léviathan* avec les écrits de jeunesse de Schmidt connus sous le nom *Juvenilia*. Dans ces écrits précédents au *Léviathan* et non-publiés du vivant de Schmidt, l'auteur place la majorité de ses protagonistes entre les deux pôles de la science et du mythe, tel que nous l'avons vu pour le conflit de Philostrate. Le motif du conflit présente un élément précis qui lie le recueil *Léviathan* aux narrations de *Juvenilia*. L'ensemble de ces premiers écrits de Schmidt présente en effet une sorte d'éventail des interrogations fondamentales de l'auteur. Ces écrits constituent un point de référence pour Schmidt, qui reprend et réutilise ces premiers motifs et interrogations tout en se démarquant des narrations et des techniques narratives dans *Juvenilia*. Dans ses écrits ultérieurs, il thématise le lien et la parenté aux premiers écrits, ce qui lui permet de définir sa poétologie en s'affranchir constamment de ses propres

visions.

Ces premiers écrits de Schmidt comportent *Entretiens de poètes dans l'élysée* (*Dichtergespräche im Elysium*) et une série de contes féeriques et de narrations.³⁶ Ces textes datent des années 1937 à 1943 et ont été dédiés à Alice Schmidt. De son vivant, Schmidt ne souhaitait pas de publication de ces écrits, qui n'ont été publiés finalement qu'en 1988. Les critiques lors de leur publication furent négatives et reprochèrent à Schmidt surtout d'imiter les poètes romantiques et d'ignorer les événements politiques contemporains du régime nazi et de la Deuxième Guerre mondiale.³⁷

Pendant son vivant, Schmidt a contribué en effet à une mystification de ces écrits de jeunesse, lisible par exemple dans l'œuvre *Rêve de Zettel*, et aussi dans sa correspondance avec son éditeur Ernst Krawehl.³⁸ On peut remarquer que ces premiers écrits restent un point de référence pendant l'œuvre ultérieure, alors que la différence entre ces premiers textes et l'œuvre à partir de *Léviathan* est très aigüe. Cette distance est encore plus grande car Schmidt ne les a pas publiés.

La relation entre *Juvenilia* et *Léviathan* est délicate et on y remarque une démarcation notable. D'un côté les textes des deux recueils se ressemblent suite à la proximité temporelle de leur rédaction ; mais de l'autre côté, on remarque une rupture importante entre les premiers écrits non-publiés et le recueil *Léviathan*, première publication avec laquelle Schmidt souhaite s'établir comme écrivain.³⁹ La non-publication des *Juvenilia* était ainsi nécessaire pour surmonter cette première conception poétologique : il a abandonné ces premiers écrits afin de s'établir différemment.

36 *Die Insel, Der junge Herr Siebold, Der Rebell, Das Kraulemännchen, Das Haus in der Holetschkagasse, Der Garten des Herrn von Rosenroth, Die Fremden, Mein Onkel Nikolaus.* BA I/4, pp. 183-632. .

37 Ernst-Dieter Steinwender remarque « dass der junge Schmidt, um es vorsichtig auszudrücken, völlig im Banne der Romantik stand », selon Jürgen Strein en revanche, Schmidt se découvre « in seinem Frühwerk [...] als ein gefühlsduseliger Epigone der deutschen Spätromantiker. » Et pour Dieter Sudhoff, les personnages des contes de fées semblent « als seien sie dem 'Goldnen Topf' entstiegen. » Cités après Thomas Körber, Arno Schmidts Romantik-Rezeption, p. 28.

38 Cf. notice éditrice BA I/4, p. 636. Ces mystifications auprès de Krawehl se comprennent certainement dans une « stratégie de vente ». En 1958, la coopération entre le Stahlberg Verlag et Schmidt est encore récente et l'auteur souhaite probablement souligner l'intérêt de son œuvre auprès de l'éditeur. Les propos s'enracinent ainsi dans une perspective différente que la reprise mystificatrice dans l'œuvre littéraire ZT, publiée en 1970.

39 Schmidt a souligné lui-même l'importance de ce premier recueil en le désignant comme son « Prunkstück » dans la narration *Tina oder Über die Unsterblichkeit*. BA I/2, p. 180.

Première Partie

Les *Juvenilia* peuvent être considérés en effet comme une première esquisse de l'œuvre de Schmidt et Jan Philip Reemtsma définit même toutes les œuvres de *Pharos* jusqu'à *Rêve de Zettel* (inclusivement) comme une réécriture des *Juvenilia*.⁴⁰ Malgré les ressemblances et la continuité, on remarque une rupture importante entre *Juvenilia* et *Léviathan* qui est à l'origine de l'interdiction de la publication.⁴¹ Pour cette raison, les *Juvenilia* représentent une collection de textes intéressante qui recense d'un côté les différences avec l'œuvre publiée et ainsi l'évolution (voire la création) de l'écrivain Arno Schmidt ; mais de l'autre côté, c'est une première esquisse de l'œuvre de Schmidt qui nous élucide sur les représentations essentielles et la conception poétologique de cet auteur allemand. Les écrits *Juvenilia* sont en effet une « carrière » pour Schmidt, lui fournissant un matériau langagier et narratif à réutiliser et à varier dans des textes ultérieurs, comme nous venons de le voir quant à l'opposition du monde physique au monde fantastique dans *Mon oncle Nicolas*. On retrouve effectivement des éléments linguistiques, des constellations et compositions narratives ainsi que des conceptions et notions importantes pour Schmidt dans *Juvenilia*. Dans notre analyse, nous nous intéressons en particulier à l'infini, aux sciences comme moyen d'explication et à l'harmonie cosmologique.

La plus grande modification se perçoit premièrement dans la présentation du protagoniste et deuxièmement dans sa description de l'environnement.

Dans *Léviathan*, le paysage reflète les horreurs actuelles et le monde semble négatif. Auparavant, le paysage était anthropomorphisé et les descriptions pleines de diminutifs. Par exemple dans *Le jardin de M. Rose-Rouge*, le protagoniste Christian Wicht est décrit comme un enfant ou un petit animal qui, sans conscience ni auto-critique, saute dans sa chambre et s'émerveille devant la technologie des fenêtres :

Le soleil matinal illuminait déjà largement sa *chambrette* quand il prit sa fine *camisole* marron et après l'avoir tourné critiqueusement dans tous les sens, se l'enfila ; puis il *gambada* vers la fenêtre *cristalline* et regarda de manière *stupéfaite* et *admirative* le mécanisme

40 Jan Philipp Reemtsma, Arno Schmidts poetische Sendung. In : Der Prosapionier als Letzter Dichter. Ed. par Timm Menke, Robert Weninger. Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld, 2001. (Hefte zur Forschung, 6). pp. 7-28. Ici p. 14.

41 Reemtsma explique cette rupture par le réajustement de pas seulement répéter (imiter) la tradition, mais continuer la tradition par une avant-garde forcée. Jan Philipp Reemtsma, Arno Schmidts poetische Sendung, p. 14.

Première Partie

grâce auquel on pouvait facilement et sans effort fermer et ouvrir les vitres *étincelants*.
[mises en relief KFS]⁴²

Le style d'écriture, critiqué comme « faux style » puisque trop archaïsant, reprend un ton propre aux siècles passés. Le jeune écrivain Schmidt imite visiblement les grands modèles d'écrivains romantiques sans avoir trouvé encore sa propre voix. On constate ensuite un surgissement du mal et de la politique en forme d'événements contemporains dans l'œuvre de Schmidt. La référence à l'actualité était en effet entièrement absente dans les écrits de *Juvenilia*. La politique surgit soudainement et avec violence dans l'œuvre de Schmidt après les *Juvenilia* et avant *Léviathan*, ce qui coïncide avec la date-clé de 1945. Il semble que l'auteur se soit lui-même rendu compte de cette absence.

La nature dans *Juvenilia* apparaît comme une idylle intacte qui propose à l'individu d'entrer dans le monde de la poésie : l'être humain peut atteindre ce monde poétique. Dans *Léviathan*, ce sont les lois implacables et négatives qui régissent la nature. Le monde de la poésie est accessible à travers la nature : les jeunes protagonistes pouvaient littéralement entrer dans le monde intact de l'imagination, des esprits et des fées. Ils y trouvaient un refuge et une libération du monde humain (le monde physique et sensible) avec ses conditions, ses exigences et ses conséquences terrestres. Au monde enchanté s'oppose un monde irréflecti, plein de cruauté et d'insensibilités.⁴³ Les narrations thématisaient explicitement l'accès à cet autre monde, la transgression d'un monde vers un autre étant l'objet de la narration même.⁴⁴

42 Trad. par KFS. « Die Morgensonne schien schon hell in sein Kämmerchen, als er das dünne braune Wämschen vom Nagel nahm und, es erst kritisch wendend, hineinschlüpfte ; dann sprang er an das große kristallklare Fenster und betrachtete erstaunt und bewundernd die Vorrichtung, mit deren Hilfe man leicht und mühelos die funkelnden Scheiben schloß und öffnete. » BA I/4, p. 448 [mises en relief KFS].

43 Par exemple dans *Der Garten des Herrn Rosenroth*, le personnage Hellagrün est l'antagoniste et le contraire du protagoniste Christian Wicht. Montrant une attitude arrogante et insensible, Hellagrün se vante de ses connaissances savantes et représente dans le récit le stéréotype d'un jeune homme non-poétique. Le portrait de ce caractère est pourtant si évident et stéréotypé qu'il ne pose pas de vrai contre-poids à l'opinion défendue dans le récit.

44 « Es waren dies Grenzüberschreitungen, die sich in den *Juvenilia* reich ausgeschmückt noch als gelingende darstellen liessen, sie waren Erzählanlass und wesentlicher Erzählgegenstand zugleich. Das änderte sich. Wir wissen, dass im darauf folgenden Zeitraum der Werkentwicklung zwar nicht die Existenz dieser Gegenwelten, wohl aber ihre Erreichbarkeit fraglich wurde ... » Bettina Clausen : Existenz textintern. Zum Fluchtpunkt einer Poetik Arno Schmidts. In : *Der Prosapionier als Letzter Dichter*. Ed. par Timm Menke, Robert Weninger. Arno Schmidt Stiftung Bargfeld, 2001. (Hefte zur Forschung, 6). pp. 31-50. Ici p. 31.

Première Partie

Le motif du voyage à l'île de nuages que Christian Wicht, le protagoniste de *Le jardin de M. Rose-Rouge*, entreprend, symbolise la possibilité d'atteindre – aidé par le professeur Seidenschwarz – un monde différent, royaume de l'imagination et de l'enchantement. Seidenschwarz possède nombre de caractéristiques que l'on retrouve chez Béchar dans *Enthymésis*. Le professeur propose à Christian d'y entrer puisqu'il y appartiendrait plus que dans la vie sur terre (pp. 475-476). Le passage du monde physique vers le monde fantastique se présente dans les termes d'une évasion : Christian est en mesure d'échapper aux conditions du monde physique et se voit pour ainsi dire promu dans le monde des nuages, de rêves et de la magie. Ce passage entre les mondes sous les traits d'une évasion, voire une échappatoire, est supprimé dans le recueil *Léviathan*.⁴⁵ L'impossibilité du passage est même mise en scène explicitement à travers un enchaînement des protagonistes aux conditions terrestres.

Dans le récit *Gadir*, on suit un « enchaînement » du protagoniste au sol de la terre, interdisant une élévation vers le haut (vers les nuages) telle qu'elle était pratiquée dans les *Juvenilia*. Un voyage initiatique vers les nuages s'annonce mais est mis en échec par Phytéas et sa condition actuelle :

Le vent m'arrache à la nuit profonde

Une lune d'or flambe à la tour de la forteresse ; dans les lointains féériques voyage une tempête tiraillé et magique. Je porte des cruches, couronné de pampres ; le vin y babille bruyamment. La lune chevauche avec l'étoile du mercenaire : l'armée rapide aime à se cacher là-haut dans les nuages. La sauvage île de nuages émerge, avec ses défilés qu'aucun pas humain ne foule, hérissée de falaises argentées. Lune aborde une mer de genévriers ; la petite ville, claire et vide, dort là-haut dans la montagne. Je monte aussi facilement que le vent jusqu'à la forêt de nuages par un porche de nuages ; ne sais comment j'ai perdu ma route. J'erre avec le nuage. - -

Oui ; tu parles !

52, 121

Clarté grise, et toutes les étoiles s'éteignent comme des lampes. Ai bu une gorgée d'eau ; me sens mal (énervement?). p. 17⁴⁶

45 Dans son étude, Maike Bartl a montré que la rupture avec une évasion réussie se situe dans le récit *Pharos oder von der Macht der Dichter*, probablement la dernière des narrations des *Juvenilia*. Ce récit met en scène les évasions encore possibles dans les écrits antérieurs et s'en distancie montrant une impossibilité d'évasion et ainsi de rédemption. Maike Bartl, *Ein erloschener Leuchtturm. Pharos oder von der Macht der Dichter und die "Methodik des Entkommens"* in den *Juvenilia*. Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld 2001. (Hefte zur Forschung; 5). pp. 89-104.

46 « *Wind rüttelt mich aus tiefer Nacht. / Goldmond brennt auf am Festungsturm ; in Märchenfernen reist ein Sturm, zaust und zaubert. Ich trage Krüge weinbelaut ; der Wein schwatzt innen laut. Mond reitet an mit Söldnerstern : das rasche Heer verbirgt sich gern hoch in Wolken. Die wilde Wolkeninsel steht mit Pässen, die kein Mensch begeht, und schroffen Silberklippen. Mond landet im Wacholdermeer ; die kleine Stadt schläft hell und leer hoch im*

Première Partie

L'extrait se divise en deux parties : les premières neuf lignes sont une description onirique d'un individu dans la nature enchantée ; la lune, les montagnes, le vent, les nuages sont animés, magiques, majestueux et sacrés. La deuxième partie est presque un réveil violent de ce rêve, le retour à des conditions terrestres. Le rêve reste un rêve et n'a pas (plus) la possibilité de remplacer le monde sensible.

La première partie est en fait la reprise intégrale du poème *Die Wolkenlampe* (*La lampe de nuages*) que Schmidt a rédigé au début des années 1930.⁴⁷ Ces poèmes sont les tous premiers textes de Schmidt qui ont été transmis. Les poèmes constituent une toute première étape de la production littéraire de Schmidt. Ils précèdent ainsi encore la liasse de narrations appelée *Juvenilia*. Dans l'édition de Bargfeld, les poèmes et les *Juvenilia* se retrouvent ensemble dans le volume I/4, présentant des textes non-publiés du vivant de l'auteur. Schmidt ne les a jamais publiés, mais les a réutilisés dans d'autres textes, tel le montre l'extrait de *Gadir*.⁴⁸ Dans le poème, la nature est anthropomorphisée et annonce l'île de nuages qui est difficile à atteindre : les cols sont impraticables pour les hommes et les écueils sont escarpés. Les premières sept lignes sont une description de la nature et de l'île de nuages. Les lignes huit et neuf où l'individu se lève et monte vers les nuages contrastent violemment avec le « Oui; tu parles ! » (ligne 10) et « me sens mal » (l. 13). Le contraste et la rupture entre le rêve dans les nuages et le « réveil » terre à terre du « tu parles ! » rappellent l'impossibilité de réaliser une telle fantaisie à cause des conditions actuelles de la situation de Phytéas dans la prison. Dans son rêve, il est libre, alors qu'en se réveillant, il se rappelle sa captivité, son enchaînement. Au niveau littéral, les protagonistes sont enchaînés au sol (à la terre), ce qui ne leur permet pas de s'évader. La fragilité corporelle du vieillard Phytéas et l'emprise physique de ses ennemis renforcent le caractère physique et

Bergland. Ich steige leicht wie Wind empor, zum Wolkenwald durch Wolkentor ; weiß nicht, wie meine Spur verlor. Ich wandre mit der Wolke. - - / Ja ; denkste ! / 52, 121 / Grauhelle, und alle Sterne gehen aus wie Lampen. - Hab einen Mund Wasser geschluckt ; mir ist schlecht (vor Aufregung?) » BA I/1, p. 61.

47 Deux modifications mineures concernent « am Festungsturm » (ligne 2) qui était « am steilen Turm » et « steige leicht wie Wind » (ligne 7) et qui était « steige weiß wie Wind » dans la forme du poème initial.

48 Schmidt l'a intégré également dans le récit *Die Insel*, rédigé en 1937. (BA I/4, pp. 206-207). Cf. également, Dieter Kuhn : Erläuterungen zu Schmidts « Gadir ». In : BBO n° 149/150. Munich : Text + Kritik, 1990. pp. 16- 34. Ici p. 27.

matériel introduit dans les narrations.

L'importance du corporel va de pair avec un désenchantement et un certain désespoir que l'on note à cette époque de l'œuvre de Schmidt. Désigné par le sociologue Max Weber au début du XX^e siècle, le terme de « désenchantement » décrit une intellectualisation du monde autrefois enchanté et puis de plus en plus rationalisé.⁴⁹ L'explication mythologique est progressivement remplacée par l'explication scientifique. Le désenchantement dénomme alors le processus de rationalisation de tous les phénomènes dans le monde, que l'on retrouve ici dans le recueil *Léviathan*. La rationalisation et l'intellectualisation par le désenchantement signifie en même temps une désillusion qui enlève toute illusion consolatrice à l'homme. Dans l'extrait cité de *Gadir*, la dernière ligne « les étoiles s'éteignent comme des lampes » compare les étoiles à l'appareil technique d'une lampe et relève de cette désillusion propre au processus de désenchantement. La nature, comme ici les étoiles, est vue dans sa technicité, tout est explicable et révèle une mécanique qui remplace l'esprit magique et original du monde enchanté. Les étoiles peuvent être allumées ou éteintes et ne présentent plus une grandeur fixe et immatérielle.

La reprise du poème *Die Wolkenlampe* et la variation auto-référentielle n'est ici pas une annulation du propos mais plutôt un complément : L'auteur ne se distancie pas entièrement de la vision romantique, car les images et ce qu'elles véhiculent restent valables. Sans faire disparaître l'île de nuages, l'auteur montre un accès difficile, plus précisément la perspective sur le récit change. À partir de *Léviathan*, c'est justement le chemin vers ce monde fantastique qui est au centre de l'intérêt. Schmidt applique ce procédé de la variation auto-référentielle tout au long de son œuvre en faisant une modification constante.

Alors que ces deux mondes étaient d'abord l'un à côté de l'autre, dans *Léviathan*, ils sont enchevêtrés, mais péniblement séparés : si Christian Wicht atteint l'île de nuages qui se trouve en quelque sorte « en face » de la réalité, pour les protagonistes de *Léviathan*, le monde qu'ils souhaitent atteindre est à l'intérieur de

49 Cf. Max Weber, *Wissenschaft als Beruf*. In : *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. 2^e édition revisitée et complétée par Johannes Winckelmann. Tübingen : J.C.B. Mohr, 1951. pp. 566-597.

leur réalité. La condition physique est accentuée dans *Léviathan* et interdit, pour ainsi dire, un « décollage » du sol terrestre. De la même manière, le démon Léviathan est explicitement conçu comme étant « autour de nous et en nous-mêmes. Nous-mêmes faisons partie de son être » (p. 70). Une séparation entre existence et démon, voire une protection de l'individu, n'est pas possible.⁵⁰

L'idéal et l'utopie sont cependant toujours existants et figurent entre les lignes. Ils représentent le point de fuite et l'espoir dans un monde physique dominé par le mal. C'est pourquoi on ne peut pas dire que « la nature » est désormais exclusivement négative et rejetée dans les textes de Schmidt. L'image de la nature reste, malgré la mise en exergue de la négativité, le point de référence. L'altération se poursuit au niveau des images, ce qui interdit une vision exclusivement naïve de la nature :

L'interminable crépuscule. Des sacs. L'obscurité gagnait, insidieuse, comme si un peintre avait étalé à contrecœur une couleur nocturne. Des sacs et encore des sacs. Jaune poussiéreux. Des sacs. Rouge fuligineux. Des sacs. A travers la fenêtre d'une façade en ruine, la première étoile scintillait, replète : épaisse, d'un jaune insolent : un vrai banquier. Des sacs. Le ciel se fit plus clair, annonciateur du froid nocturne. p. 48⁵¹

Dans ce passage, les réfugiés sont chargés de sacs de charbon avec lesquels ils équipent le train qu'ils ont mis en route afin de fuir. La citation montre avec insistance cette altération : des images de la nature font référence à une magie et une poésie dans l'allusion au crépuscule. L'obscurité entre en scène doucement comme la couleur qu'un peintre compose de plusieurs couleurs. Le peintre crée donc lentement une nouvelle couleur qui ne gagne son existence qu'au fur et à mesure. Les phénomènes de la nature se créent de manière magique et artistique. L'entrée en scène se fait en plus « en murmurant », ce qui renforce le côté magique de la nature même et personnifie la nature dont le principe créateur est « comme un peintre ». Il ne s'agit pourtant que d'allusions très réduites qui sont interrompues par le « schleppen » (« charrier ») et modifiées dans la suite par des images qui présentent la dureté de l'existence terrestre. Le « schleppen » répétitif marque le rythme de l'action des personnages et rappelle l'effort corporel des

50 Le soldat est aussi « contaminé » par le démon et ainsi un produit de son temps : à la menace par les jeunes hitlériens, il répond par une menace de les tuer tous.

51 « Die lange Dämmerung. Schleppen. Dunkel raunt ein, wie ein Maler zögernd eine nächtliche Farbe mischt. Schleppen. Staubiges Gelb. Schleppen. Rauchiges Rot. Schleppen. Durch ein Ruinenfenster zwinkerte feist der erste Stern ; dick, dreistgelb, ein Bankier. Schleppen. Der Himmel wurde klar und versprach kommende Kälte. » BA I/1, p. 36.

personnages. La phrase nominale « Des sacs. » dans la traduction française représente moins l'idée d'une vie difficile que l'on « porte ».

Le côté physique est ici fortement opposé à un monde de l'art et de couleurs qui est néanmoins « contaminé » : les couleurs et l'étoile ne sont jamais pures et la nature est généralement corrompue. Le passage se clôt sur la description du ciel qui annonce le froid – symbole et motif de la mort dans le récit. Ainsi se montre dans ces cinq lignes une sorte d'évolution de la conception d'une nature poétique vers la « réalité » d'une nature menaçante. Cette modification montre une évolution chez Schmidt qui refuse désormais de décrire naïvement la nature en des termes élogieux et de vanter sa beauté ou sa bonté.⁵²

Le changement radical entre écrits de jeunesse et *Léviathan* au niveau de cet enchevêtrement de deux mondes et l'inscription des protagonistes dans les conditions terrestres signifient en même temps une plus grande importance de la science. Son « empirisme » et la vision correcte et concrète construisent une « réalité » pour les protagonistes qui contraste avec l'opposition réalité – rêve/imagination des *Juvenilia*.

À partir de *Léviathan*, le ton réconciliateur des *Juvenilia* s'est perdu. Néanmoins, même si l'on note un désenchantement du monde autrefois harmonieux à partir de *Léviathan*, le recueil présente un ordre cosmologique selon une harmonie négative : il s'agit d'une vision cosmologique d'un univers mauvais qui s'organise selon des règles fixes. Conçue comme une horloge, la nature dans *Léviathan* possède une sorte de formule, une règle qui suit un certain enchaînement « logique » et contraignant, propre au système interconnecté du cosmos. À l'intérieur du cosmos, on retrouve une cohérence se manifestant par exemple dans la continuation de différents principes : la pulsation du cosmos rappelle la tête du protagoniste qui pulse après l'attaque, l'expansion et la contraction se perçoivent dans les mouvements de la politique allemande, le gonflement de l'univers se retrouve dans les ballonnements des soldats (p. 63, BA I/1, p. 44)⁵³. Les arrêts et

52 Ceci est également le plus grand reproche que l'auteur formule envers les chrétiens et la religion chrétienne, visible dans l'exposé sur *Léviathan*, dans *Cosmas* et dans presque l'intégralité des ouvrages publiés dans les années 1950 ainsi que dans *L'École des Athées* en 1972.

53 Le traducteur Hémery change le ballonnement (Blähungen) que les soldats ressentent en un besoin d'uriner : « unser endlicher Raum [wurde] mit begrenzter Energie ausgebläht. (Apropos,

Première Partie

les départs constants du train correspondent également au mouvement du cosmos d'expansion et de contraction.⁵⁴ Le cosmos dans *Léviathan* est connecté à l'intérieur et régi par un seul principe fédérateur. Dans *Léviathan*, l'harmonie négative apparaît dans l'affrontement violent entre l'eau, la terre, les pierres, la neige, le fer, le feu dans une bataille ultime :

La neige descend sans bruit. Par la fente de la portière : des milliards d'êtres cristallins, nés de l'air, morts dans l'eau. (Quel genre de flocons le fer peut-il former, quand, tombant de l'atmosphère solaire, il fouette cette boule incandescente et forcenée? Monstrueux, hérissés de pointes? - et l'or? -) p. 71⁵⁵

Cette mise en relation entre les matières telles que le fer avec un produit fait par les hommes tel que la bombe, mélange différentes composantes dans une harmonie terrifiante et apocalyptique. Malgré les dissonances et la violence cruelle dans les images, notamment suite à une combinaison violente d'éléments opposés et contraires, on note une harmonie, un ordre de la « nature », qui se manifeste dans les trois récits. L'harmonie négative telle que le démon Léviathan la représente, est donc en réalité une inversion du monde harmonieux des *Juvenilia*. On y trouve des idées romantiques d'une harmonie dans la nature dont les éléments isolés forment un ensemble cohérent et joyeux :

Il y a des heures où les éléments sont du même humeur ; quand se créent des formations dans l'air, l'eau, la terre et le feu – et ces quatre éléments aussi – se réunissant au profit d'une unité et d'une beauté supérieures. Quand la pièce isolée ressemble tellement au multiple et aux pièces alentours ...⁵⁶

Le contraste des *Juvenilia* avec *Léviathan* ne consiste ainsi pas en une abolition de l'harmonie, mais en une inversion du positif vers le négatif. Cette inversion se lit comme un désenchantement qui coïncide avec l'introduction d'une démarche systématique, une approche étiquetée de scientifique dans l'œuvre de Schmidt.

Blähungen -... » devient dans la traduction française « notre espace [...] a été gonflé comme une vessie... (« à propos de vessie - ... ».

54 « Dem Theorem vom pulsierenden Raum, seiner Expansionen und Kontraktionen entsprechen die zahlreichen Stops und Wiederanfahrungen der Flüchtlinge, und es entsprechen ihm die Erschütterungen noch anderer und furchtbarer Art, die Raum, Wagen und Menschenkörper in Gestalt von Geschossen durchschlagen. » Hans Geulen, Nossacks Untergang und Arno Schmidts Leviathan. Probleme ihrer Gegenwärtigkeit nach 1945. In : Zettelkasten 8, Ed. par Friedrich Rathjen. Frankfurt s. M. : Bangert & Metzler, 1990. pp. 211-231. Ici p. 225.

55 « Der Schnee stürzt lautlos vorbei; am Türspalt; Milliarden kristallener Wesen, luftgeboren, wassergestorben. (Was für Flocken mag Eisen bilden, wenn es aus der Sonnenatmosphäre auf den rasenden Glutleib niederklatscht : drachig, stachelstarr. – Oder Gold –.) » BA I/1, p. 48.

56 « Es gibt Stunden, wo die Elemente in gleicher – Stimmung – sind; wo sich die Gebilde in Luft, Wasser, Erde und Feuer – und diese vier selbst – zu einer neuen höheren Einheit und Schönheit zusammenschließen. Wo dann das Einzelne dem Vielen und Umgebenden so sehr gleicht ... » Arno Schmidt, Die Fremden. BA I/4, p. 499-500.

Première Partie

Nourrie par la géographie, science de la Terre, cette nouvelle méthode renforce le caractère corporel de l'expérience empirique qui lie les protagonistes aux « faits » de l'observation.

L'observation des faits (des phénomènes) doit précéder, sinon remplacer, un ressenti emphatique. Ainsi, toute attribution de sens, dans un procédé interprétatif, doit s'ancrer dans des faits visibles. À l'époque des *Juvenilia*, les protagonistes optent tous pour le ressenti emphatique, un trait de caractère que Schmidt a modifié notablement dans *Léviathan*. Le ressenti emphatique existe toujours notamment dans le personnage de Philostrate, mais ce penchant vers l'intuitif est accompagné d'une approche systématique qui s'appuie sur des « preuves » vérifiables. Les deux motivations et argumentations opposées de la sensation intuitive d'un côté et des preuves visibles de l'autre côté, se contrebalancent ainsi dans le nouveau type de protagoniste.

Les notions de *voir* et de *ressentir* se révèlent être primordiales pour Schmidt. Elles permettent de saisir le conflit entre deux approches dont témoigne le texte *Léviathan*, représentatif peut-être ici de toute la première période créative de Schmidt. *Voir* et *ressentir* retracent le contact de l'individu avec son environnement et constituent les outils, donc corporels, de la tentative de compréhension. En s'appropriant de manière sensuelle le monde, l'individu humain peut tenter de le comprendre, de le saisir de la manière la plus objective possible. Il doit cependant toujours être conscient de sa dépendance des outils humains faillibles.

Avec *Léviathan*, l'écriture de Schmidt perd toute naïveté dans la représentation du monde, mais aussi dans l'emploi créatif de textes poétiques déjà existants. Alors que les textes de *Juvenilia* relèvent plus d'une imitation des poètes modèles vénérés, les ouvrages ultérieurs réutilisent un matériau historique et littéraire de manière autonome, c'est-à-dire que Schmidt en fournit une variation. Dans son dernier livre publié, *Soir bordée d'or* en 1975, l'auteur présente une réflexion poétologique reprenant ses écrits de jeunesse. Le protagoniste A&O dit : « Étant jeune, j'avais fait cela à plusieurs reprises ; une œuvre vrillée d'inventions

supplémentaires, des petites pousses autour d'un livre. »⁵⁷

L'analyse des journaux intimes du recueil *Léviathan* ainsi que des premiers écrits de Schmidt nous a montré la réflexion formelle de Schmidt qui souhaite développer une forme de récit concis, réduit dans les parties narratives. Dans cette revendication d'une réduction narrative et d'une forme rigide, on remarque une synthèse entre science et poésie qui révèle le caractère symbiotique de la conception de Schmidt : le texte narratif et littéraire a besoin d'une forme « scientifique » (ici : réduite et concise) afin de ne pas se perdre dans des digressions, explications et développements. Schmidt définit le développement narratif comme un « bavardage », alors que l'explication scientifique correspond en réalité au même procédé : un développement d'une analyse détaillée en décomposant les éléments et parties de l'objet d'étude afin de montrer la structure et le fonctionnement intérieurs. D'une manière originale, Schmidt déclare « scientifique » la réduction et la concision narratives du texte, alors que l'explication et le développement du propos sont qualifiés de « bavards » et inutiles. On remarque ici le même procédé que nous avons souligné dans le programme poétique *Calculs*. Schmidt refuse le mode de l'explication littérale et fait valoir une démonstration figurative à travers une mise en scène, c'est-à-dire une sorte d'illustration à travers des images.

Pour la technique narrative, cette méthode signifie que le texte produit une sorte de châssis langagier qui se veut dépourvu de tout ce qui est « superflu ». Cette construction langagière rigide provoque que le lecteur se voit ramené, voire « collé », constamment au niveau du texte. À travers cette technique, l'écriture thématise sa propre nature de texte. Celle-ci se définit à travers une relation étroite entre la description (les mots) et la chose à décrire que le protagoniste observe. L'auteur n'accorde pas un moment de relâche dans l'observation concentrée. La conscience et la concentration constantes du protagoniste se répercutent dans le flux du texte qui produit ainsi des « données ». L'organisation structurée et rigide du texte relève également d'un ancrage qui illustre le défi de la description linguistique comme transfert d'une observation en mots.

57 Trad. par KFS. « Ich hatte das als junger Mensch mehrfach gemacht; so ein RanknWerk von zusätzlihn Erfindung'n, KleinSprossungen, um Bücher herum. » AmG, BA IV/3, p. 89.

Première Partie

Cette technique de la narration restreinte représente la concentration du protagoniste et la restriction de la description aux faits visibles.

À travers la description dans les récits de Schmidt, on perçoit une connexion étroite aux « faits visibles » qui ressortent comme des « preuves ». Le protagoniste se restreint à décrire ce dont il fait l'expérience, ce qu'il présente dans une forme protocolaire et énumérative. Cette connexion aux faits visibles relève effectivement d'un contexte scientifique historique, marquant la révolution scientifique du XVII^e siècle. À cette époque, les scientifiques nouveaux comme Galilée considéraient désormais l'expérience comme la source de connaissance, et non plus les écrits de l'Antiquité, surtout ceux d'Artistote.⁵⁸ Jugé en termes de scientificité, le procédé des protagonistes qui consiste à recenser de manière protocolaire tout ce dont ils s'aperçoivent, correspond à un « inductivisme naïf » selon Alan Chalmers.⁵⁹ Indépendamment du fait qu'il s'agit d'un procédé « désuète » dans les sciences naturelles, l'importance se révèle ici premièrement dans l'illustration historique d'un critère-clé des sciences qui se définissent à travers les faits d'observation qui constituent les preuves. Deuxièmement, Schmidt déduit de cette représentation historique une forme textuelle qu'il considère comme nécessaire : la narration doit se restreindre à cette observation qui lui attribue une forme spécifique protocolaire.

Dans cette partie de notre analyse, nous avons examiné la forme textuelle des récits et l'interrogation de la « narration » que Schmidt propose à travers ses écrits. Nous avons relevé les caractéristiques « d'ancrage » du texte de Schmidt, qui rapprochent le texte d'un écrit « scientifique ». Celui-ci trouve cependant un contrepoids dans la narration « trouée » qui s'oppose à une idée d'écrit scientifique, exhaustif et clair. À travers ces caractéristiques, nous avons spécifié la forme inhabituelle de l'écriture de Schmidt. La création textuelle ressort comme un défi-clé dans l'entreprise d'une littérature scientifique, en proposant au niveau formel les possibles combinaisons et synthèses de la science et de la littérature.

58 Alan F. Chalmers, *Qu'est-ce que la science ?* Popper, Kuhn, Lakatos, Feyerabend. Trad. de l'anglais par Michel Biezunski. Paris : La Découverte, 1987. Ici p. 22.

59 « Selon l'inductiviste naïf, la science commence par l'observation. L'observateur scientifique doit posséder des organes des sens normaux, en bon état, il doit rendre compte fidèlement de ce qu'il voit, entend, etc., en accord avec la situation qu'il observe, et doit être dénué de tout préjugé. » Alan F. Chalmers, *Qu'est-ce que la science ?* op. cit., p. 23.

Première Partie

Au niveau de la forme du journal intime, le refus de narration et d'explication se justifie par la revendication du protagoniste de consigner uniquement ce qu'il observe. L'ancrage du récit dans « l'observation » du protagoniste se heurte pourtant à la perception faillible et trouée de l'être humain. L'idée d'un rapport scientifique, objectif et complet des événements et phénomènes perçus trouve un contrepied dans les nombreux non-dits dans le texte qui confèrent à la narration un caractère hermétique. Ces endroits de texte obscurs et énigmatiques contrecarrent la revendication scientifique du texte et aspirent une combinaison entre les méthodes de saisie scientifique et le domaine qui échappe à cette saisie.

3. Le cosmos de l'écriture

3.1. Création et définition par démarcation

3.1.1. La référence aux prédécesseurs

Les textes de Schmidt témoignent d'une grande érudition qui se montre d'un côté à travers de nombreuses références à l'histoire littéraire et savante et de l'autre côté dans les emprunts et l'emploi de savoirs et de concepts extérieurs à la littérature. Lecteur acharné, Schmidt a intégré grand nombre de ses lectures dans ses propres textes, ce qui lui permet de créer ses écrits à partir d'autres textes. Cette méthode est caractéristique pour la création littéraire de Schmidt, couramment appelée « réception productive ». Les récits de Schmidt se constituent alors d'un nombre important de références « savantes » qui proviennent notamment des domaines de l'histoire, des sciences et de l'histoire littéraire et philosophique. Schmidt intègre dans ses narrations différents faits historiques, des savoirs spécialisés des sciences ou des allusions et des citations littéraires. Nous avons fait ce constat pour les emprunts scientifiques de la théorie du Big Bang dans *Léviathan* et aussi pour les emprunts historiques dans les récits *Gadir* et *Enthymésis* où Schmidt cite considérablement le livre de l'historien Konrad Mannert. Ces références sont le « matériau » dont les narrations de Schmidt se constituent. Les textes *Gadir* et *Enthymésis* témoignent d'une recherche minutieuse et scrupuleuse poussée de la part de l'auteur dans l'étude des faits historiques. Schmidt a rassemblé avec le plus grand soin des informations sur les personnages historiques (Phytéas et Ératosthène) ainsi que sur la pensée de l'époque pré-chrétienne.

Le savant et conservateur de bibliothèque Ératosthène est marqué profondément par la lecture des Anciens chez lesquels il trouve ce qu'il emploie dans ses calculs. Grand lecteur, il prend en considération les rapports des voyageurs, comme par exemple Phytéas, qui entrent et contribuent ainsi dans le calcul du méridien. Ceci n'est pas un signe de paresse et de position commun d'un homme puissant contre lequel Philostrate (et Arno Schmidt) pourrait se rebeller, tel qu'on le trouve dans la présentation ironique de Dieter Kuhn.⁶⁰ En réalité, on retrouve chez Ératosthène une méthode que Schmidt applique et soutient lui-même : celle de la lecture

60 Dieter Kuhn, Heute lesen wir Enthymesis. In : BBO n° 296. 2006. pp. 3-13. Ici p. 3.

acharnée et de la compréhension de textes transmis par la tradition. Les fautes qui se retrouvent suite à cette méthode « philologique » ne sont en réalité pas un critère pour la rejeter – il en va de même pour Schmidt.

L'érudition et la lecture appliquée sont constitutives pour la constitution du nouveau texte qui se nourrit précisément de ces sources. Schmidt ne fait pas seulement valoir les lectures effectuées avant la création du nouveau texte, mais il en développe son propre procédé poétologique. On remarque que Schmidt emprunte au professeur Konrad Mannert non seulement des informations et images pour ses récits, mais aussi toute une méthode.⁶¹ Il s'agit d'une méthode « positiviste » et énumérative qui rapproche le texte fictionnel d'un texte protocolaire ou encyclopédique. En outre ce caractère formel, le travail de Konrad Mannert se caractérise particulièrement par une étude consciencieuse et sans compromis des textes primaires. Dès sa première publication, l'historien Mannert définit sa ligne directive : lire les « vraies sources » (« ächten Quellen ») intégralement et régulièrement.⁶² Schmidt s'approprie cette maxime et y fonde sa propre scientificité avec l'objectif dès le début d'être plus exact que l'historiographie institutionnalisée.⁶³ De son engouement pour ces « données », Schmidt développe l'idée d'une lecture et d'une connaissance plus exactes qui le distinguerait des autres personnes, amateurs ou professionnels de la littérature. Il transfère cette idée de contre-science comme meilleure science sur le domaine littéraire.

61 « Konrad Mannert: ich danke dir, ich verdanke dir viele Kenntnisse: warum haben die Wilhelmsaffen Denkmäler und nicht Konrad Mannert?! » AS, Brands Haide, BA I/1, Haffmans Verlag, Zürich 1987, S. 115–199, hier S. 163. Cf. également Dieter Kuhn, Mannert: ich danke dir. Über eine Quelle zu Arno Schmidts « Kosmas ». In : BBO n° 134–136. Munich : edition text + kritik, 1989. pp. 4–33.

62 Konrad Mannert : Geschichte der unmittelbaren Nachfolger Alexanders. Aus den Quellen geschöpft. Leipzig, Dyk 1787. p. VIII. « Mit Nachdruck [erklärt Mannert] immer wieder, die Quellen, « und zwar die Quellen allein, ohne neuere Hülfsmittel » führen zu dem gesteckten Ziel einer systematischen Darstellung des Gegenstands. Immer handelte er nach dem Grundsatz, « nichts auf Treue und Glauben eines andern Bearbeiters anzunehmen, ohne zuvor selbst gesehen zu haben ». Nicht aus « anderweitigen Hülfsmitteln » entlehnte er seine Forschungsergebnisse, « sondern aus dem Gebrauche der Quellen unmittelbar ». » cf. Dieter Kuhn, Mannert: ich danke dir, p. 8.

63 Dans ses études studieuses sans quitter sa ville, Mannert a trouvé dans les livres des Anciens ce que d'autres ont confirmé en voyageant dans ces régions. Cf. Kuhn, op.cit., p. 9. Ceci confirme l'opinion de Schmidt de pouvoir tout apprendre sur le monde dans les livres et par conséquence, que les livres contiennent le monde.

Première Partie

Par conséquent, les recueils de ses articles, essais et textes courts présentent une constante correction, un ton pédant et pénible qui met en scène une connaissance meilleure, plus profonde et plus exacte. Ses sujets de prédilection sont la traduction et l'interprétation des ouvrages littéraires où il semble prendre une joie folle à lister les imprécisions, voire les fautes, des traducteurs et interprètes. Il se vante de sa propre lecture et de sa meilleure compréhension des ouvrages en question, par exemple les traductions de James Joyce ou E.A. Poe. Schmidt conçoit certaines de ses critiques littéraires de la même façon. Au cours des années 1950, Schmidt rédige une multitude de critiques littéraires afin de gagner de l'argent à une époque où il ne pouvait pas encore vivre uniquement de ses publications littéraires. Dans ces essais et dialogues (ceux-ci notamment pour la radio)⁶⁴, Schmidt rétablit nombre d'écrivains oubliés et se consacre à plusieurs écrivains de deuxième rang. Dans ses critiques, on remarque également que Schmidt s'attaque de préférence aux grands auteurs germanophones établis et institutionnalisés, par exemple Goethe, Fontane ou Stifter. Il leur reproche par exemple un manque de précision et d'exactitude dans les recherches précédant la rédaction et par conséquent fournir un ouvrage plein « d'erreurs ». Il juge ce manque de précision un manque de scientificité impardonnable.

Dans ce reproche, on déchiffre l'analogie entre la lecture du scientifique qui lit le monde et l'écrivain qui lit un livre. Schmidt propose pour les deux une méthode similaire, celle de la lecture et la reproduction par l'écrit. Il revient alors une position-clé à la méthode de lecture qui se retrouve également mise en scène dans *Léviathan*. Les trois protagonistes procèdent à une lecture en analysant et en déchiffrant les signes qui les entourent. Chez Schmidt, l'observation des scientifiques correspond à la capacité de lire, et l'auteur transfère cette analogie littéralement sur les deux domaines. Par conséquent, le scientifique (pur) est un grand lecteur dont témoignent les livres de Philostrate, et l'écrivain (pur) est ainsi en mesure de mieux comprendre les phénomènes de la nature, la composition et la structure du monde.⁶⁵ Par analogie, le manque de précision dans la lecture

64 Cf. Arno Schmidt, *Dialoge*, BA II en trois volumes. Edition der Arno Schmidt Stiftung im Haffmans Verlag, 1990-1991.

65 « Der Dichter hat keine Einsicht in den Bau unserer Welt, wenn er nicht aufmerksam und mit Begierde die Arbeit des Technikers und Naturwissenschaftlers verfolgt. » *Les poètes et leurs*

(l'observation) du poète et de l'écrivain dans sa création littéraire correspond à un manque de scientificité. La référence aux prédécesseurs et les emprunts qu'il fait dans leurs textes constitue pour Schmidt la manière de créer sa propre littérature imitant un procédé philologique que l'on trouve également dans la géographie antique.

Les trois narrations de *Léviathan* présentent des références à Homère, le premier des poètes, auteur de *L'Iliade* et de *L'Odyssée*, et à Hérodote, le premier historiographe. Dans son carnet, Phytéas se réfère au prédécesseur illustre Hérodote tout en s'en démarquant :

Hérodote en est le meilleur exemple : même de grands esprits, vastes, profondément cultivés, peuvent se fourvoyer quand il leur manque une culture scientifique et avant tout mathématique. p. 16⁶⁶

La « science » que Phytéas cite ici fait allusion à l'époque de la mathématisation qui s'est réalisée effectivement plusieurs siècles après Hérodote. Elle correspond à une observation empirique et à une description mathématique qui permet une explication rationnelle des phénomènes observés dans la nature.

Par cette référence savante, le protagoniste s'inscrit dans une ligne de tradition en soulignant que lui, il possède des connaissances scientifiques, c'est-à-dire qu'il tient une vision modifiée du même sujet. Ce passage semble d'abord indiquer une récusation d'Hérodote et une instauration de la science comme pierre de touche pour toute entreprise intellectuelle. Le personnage Phytéas de Schmidt fait cependant la même activité qu'il reproche à Hérodote : à travers la rédaction de ces rapports de voyages, il crée de la littérature. La référence témoigne ainsi ici d'une intégration dans la ligne de tradition tout en soulignant une modification. Phytéas affirme incorporer les sciences dans son approche. Cette « modification » se présente comme une modernisation, indiquant avoir appris d'un manque dans l'approche et l'avoir réparé et modifié par la suite. La référence signifie alors d'un côté une stabilisation de la tradition, mais de l'autre côté contient un geste de surpassement : tout en reconnaissant le prédécesseur comme point de repère, le texte actuel est une version modifiée. On y reconnaît le même procédé qui

compagnons, BA III/3, p. 287.

66 « Herodot ist das beste Beispiel, wie selbst große, tief gebildete, umfassende Geister lächerlich irren können, wenn ihnen die naturwissenschaftliche – vor allem mathematische – Bildung fehlt. » BA I/1, p. 61.

s'applique à la référence d'Homère par Ératosthène : il se définit tout en s'en démarquant. La référence, voire la reprise, révèle une intégration dans la tradition, mais en même temps une délimitation de sa propre œuvre. La référence au prédécesseur fournit un espace d'auto-définition.

Quand on prend en considération le contexte historique, on s'aperçoit que la discipline de la géographie était surtout marquée par une tradition écrite. Non seulement le mot *géographie* signifie à la fois « décrire la terre », « écrire sur la géographie » et « étudier » la géographie, mais le domaine scientifique de la géographie se manifeste également à l'écrit. La science géographique est une science savante et écrite dont les textes se créent à travers un réseau de références. L'activité écrite dans le domaine géographique comporte ainsi un caractère double et intègre un niveau théorique, auto-référentiel. Dans la perspective de Schmidt du XX^e siècle, la géographie antique existe évidemment à travers la tradition savante et écrite. Mais déjà à l'époque hellénistique, elle possède un caractère profondément écrit. Elle se montre, en effet, surtout à l'écrit à travers des rapports d'exploration et des réflexions des géomètres, qui rédigeaient leurs textes grâce à des méthodes philologiques, un réseau de références, de citations et de reprises de prédécesseurs.

La géographie antique était en effet un domaine où la critique des prédécesseurs était importante et elle révèle une dimension philologique : la géographie à cette époque n'était pas seulement un mesurage de la Terre, mais également une tradition savante et écrite.⁶⁷ Dans ce contexte, les citations d'Ératosthène par Strabon s'expliquent dans un réseau complexe de références : le portrait que Strabon dessine d'Ératosthène se comprend par exemple à la lumière des attaques d'Hipparque contre Ératosthène. Il s'agit ainsi d'une tradition érudite qui exige une méthode herméneutique afin de comprendre les remarques dans leur intégralité. Ce constat rapproche encore plus la géographie de la littérature et des procédés philologiques de l'interprétation en accordant un rôle majeur aux références et à la critique des prédécesseurs. Il s'agit effectivement d'une méthode que l'on trouve

67 Alexandra Trachsel, *Le géographe Eratosthène contre Homère : un choix de Strabon ?* In : *Eratosthène : un athlète du savoir*. Actes réunis par Christophe Cusset et Hélène Frangoulis. Publications de l'université de Saint-Etienne, 2008. pp. 105-119. Ici p. 118.

également dans les travaux de Schmidt, qui débordent de références à ses prédécesseurs (notamment du champ littéraire) et en même temps d'une critique de ces prédécesseurs en reformulant et en reconstruisant leurs œuvres.⁶⁸

Schmidt compose ses rédactions à partir de multiples sources différentes qui constituent un ancrage du texte. Alors que le protagoniste « enchaîne » son récit dans un contexte spatio-temporel, l'auteur ancre son texte dans la tradition savante et écrite. Ce procédé d'une littérature qui se crée à partir de références intertextuelles remplace la création par inspiration divine. La tradition écrite et la référence aux prédécesseurs prend la place du souffle divin et rationalise ainsi l'acte créateur. Là où Dieu ou les muses inspiraient, c'est désormais les textes des prédécesseurs qui remplissent également la fonction de garantie et d'autorité, réservée autrefois à l'instance inspiratrice. Cependant, la particularité chez Schmidt réside dans le fait que l'auteur déduit de cette création littéraire une revendication « scientifique ». Non seulement, Schmidt s'inspire des textes des prédécesseurs, mais il développe également une revendication de « scientificité » où sa lecture et compréhension meilleures permettent une représentation et analyse « meilleures » qu'auparavant.

3.1.2. La « scientificité » entre triomphe et démesure

En analysant les textes de Schmidt, on remarque que cette démarche consiste à employer un nombre réduit de sources écrites, souvent qu'une seule, que Schmidt cite dans ses textes de manière extensive. Par exemple, la description de la Prusse dans la biographie provient presque exclusivement et mot à mot du livre d'un historien du XIX^e siècle Karl Eduard Vehse. De la même manière, il a repris l'ouvrage standard de Friedrich Thimmes pour la description du royaume d'Hanovre dans *Le cœur de pierre*. Schmidt extrait des faits et des données du texte original et les reproduit dans ses propres textes. La présentation des textes de Schmidt qui ne citent qu'une seule source, ne correspond évidemment pas à une

⁶⁸ Tandis que nous nous limitons au sujet de l'érudition dans cette première partie, nous aurons l'occasion d'analyser la méthode de la critique chez Schmidt dans notre deuxième partie.

démarche scientifique au sens propre.

Son engouement pour le mot écrit et transmis, qui « l'enchaîne » à une seule source, fait que Schmidt reprend des informations qui ne sont plus actuelles, voire déjà évaluées fausses par des recherches plus récentes. Par exemple, le récit *Gadir* présente certaines « erreurs » dans la biographie de Phytéas qui s'enracinent dans une reprise de l'ouvrage de Konrad Mannert qui, lui, présente un certain état de connaissance ou des sources limitées. Schmidt emploie l'ouvrage de Konrad Mannert également pour sa rédaction de *Cosmas ou la montagne du Nord* et copie l'idée d'une influence « nocive » que les chrétiens et Cosmas auraient exercée sur le monde pré-éclairci. Schmidt souligne à multiples reprises que la vision du monde de Cosmas aurait été déterminante jusqu'au XIV^e siècle. Elle aurait donc formé la perception de l'espace pendant presque mille ans et aurait ainsi empêché la découverte de la rotondité réelle du globe. Dans une opposition simple, Schmidt présente la vision religieuse, qui mène à une conception fausse, vis-à-vis d'une approche scientifique qui garantirait par l'emploi de la raison et de la rationalité une représentation véridique. Dans le cas du récit *Cosmas*, Schmidt soutient une opinion qui n'est déjà plus actuelle, puisque ses sources ne sont pas actuelles. Gerhard Henschel a montré que cette influence nocive de l'interprétation chrétienne du monde n'a pas eu lieu et que la rotondité de la Terre était bien connue au Moyen Age.⁶⁹ L'un des arguments les plus cités par Schmidt est l'arriération de la vision du monde des chrétiens. Il a précisément choisi l'idée de la Terre comme disque afin de « démontrer » le caractère réactionnaire et anti-progressiste du christianisme. Selon l'auteur, les chrétiens voulaient encore au Moyen Age faire croire que la Terre était un disque.⁷⁰ Henschel montre que

⁶⁹ On y décèle une réécriture sans vérification, une confiance dans la tradition savante et des résultats et des opinions qu'elle a déjà produits. L'individu se croit dispensé de vérification et pose sa propre argumentation sur ce constat. Cf. Gerhard Henschel, *Scheibe, Kugel, Birne, Tisch. Aus der Enzyklopädie der Erdwissenschaften*. In : *Kulturgeschichte der Missverständnisse : Studien zum Geistesleben*. Ed. par Eckhardt Henscheid, Gerhard Henschel, Brigitte Kronauer. Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1997. pp. 104-111.

⁷⁰ Par exemple dans *Les Emigrants* : « La culture occidentale chrétienne !? » Si on avait continué à les suivre ceux-là, on croirait encore aujourd'hui que la Terre est un disque ayant Rome ou Jérusalem pour centre : avec Kant et Schopenhauer, ils auraient fait un bûcher, puis empilé dessus Goethe et Wieland, et allumé le tout avec Darwin et Nietzsche ! « Non non, Katrin : le christianisme n'a rien à voir avec la culture ! » Arno Schmidt, *Les émigrants*, in : *Roses & Poireau*. Traduit de l'allemand par Claude Riehl. Maurice Nadeau, 1994. pp. 97-160. Ici p. 134.

Première Partie

Schmidt était victime d'une erreur savante en suivant l'opinion commune selon laquelle le Moyen Age était marqué par la conception chrétienne d'une Terre plate et que toute autre opinion était poursuivie pour hérésie. Le conflit entre la rotondité et la platitude de la Terre s'inscrit cependant dans un malentendu savant : les ouvrages de références qui ont formé l'opinion savante jusque dans les années 1980 diffusaient cette idée d'une influence chrétienne, scientifiquement fausse d'une Terre plate. Des recherches plus récentes ont cependant montré que la rotondité était bien connue et que l'opinion chrétienne n'avait pas l'envergure nocive que la plupart des savants lui attribuaient. On note que le sujet de la religion chrétienne est un sujet très sensible pour Schmidt. Ses écrits qui possèdent en général une écriture et une observation analytiques, s'égarent ici souvent dans des accusations polémiques et violentes qui traduisent une animosité forte, voire une haine que la personne Arno Schmidt porte envers les chrétiens. Il place ceux-ci constamment en pôle opposé à sa propre littérature. Pour souligner cette différence, voire opposition, l'auteur se sert de la science et d'une « méthode scientifique » afin de se parer contre l'influence de la religion et du domaine de la croyance, de l'intuition et du vague.

Schmidt formule et « théorise » sa démarche d'une lecture précise et meilleure dans nombre d'articles et surtout dans les écrits qui se veulent analytiques, comme par exemple dans la biographie sur le poète romantique Fouqué ou les analyses narratologiques des romans de Karl May. Les analyses dans *Sitara* ainsi que la présentation exubérante de détails et de sources historiques dans *Fouqué*, contredisent les paradigmes scientifiques des domaines de l'analyse littéraire et historique. L'auteur déclare dans un geste démesuré que sa biographie sur Fouqué comblerait une lacune dans la recherche et définit pour ainsi dire de nouveaux standards de la recherche scientifique.⁷¹ Cette biographie déborde de détails historiques, de références à d'autres personnages historiques et de textes, qui sont énumérés et présentés dans un listage sans analyse ou critique. Ne correspondant à la critique littéraire, le texte révèle néanmoins la conception scientifique de

71 BA III/1, pp. 9-10.

Première Partie

Schmidt dans cette présentation « positiviste », le scrupule de la recherche et la mise en scène de l'auteur comme pionnier. Dans la préface, il compare sa situation de chercheurs en archives et en textes anciens à celle d'un défricheur qui fait les premiers pas en direction d'une recherche systématique. Pour cette raison, la biographie présenterait surtout le matériel historique et suivrait un plan méticuleux. Ce dernier sert à contourner les illisibilités en raison de la situation chaotique et se consacre aux documents historiques tels que les archives d'Église, les actes et certificats officiels ainsi que les lettres.⁷² L'auteur se met ici en scène tel un « explorateur des archives » qui relève des caractéristiques de l'explorateur-aventurier comme dans *Enthymésis*. En même temps, il confine à son propos une allure de scientificité comme dans l'exposé pseudo-scientifique de *Léviathan*.

La particularité de cette approche réside dans la méthode philologique démonstrative où Schmidt rend d'abord transparents ces emprunts et références et ensuite propose une méthode de les retracer. Cette conception littéraire se marie avec l'idée d'une inspiration non-divine en définissant la création comme un travail artisanal qui permet de retracer les étapes de la création poétique. Schmidt appelle « scientifique » cette inspiration littéraire par la littérature et le définit comme un travail artisanal.

Le geste démesure avec lequel Schmidt définit sa démarche comme scientifique, voire la pédanterie et la bravade avec lesquelles il présente sa propre création, ont provoqué nombre des critiques à vérifier le propos de Schmidt – et constater son manque de scientificité.⁷³ Effectivement, on remarque un contraste important entre le propos de Schmidt et le procédé réel. D'un côté, on remarque l'exagération avec laquelle Schmidt met en scène cette « scientificité », et de l'autre côté, on remarque une stratégie de confusion et de mystification à l'intérieur des textes qui semblent contredire toute revendication scientifique. L'auteur recourt

⁷² Cf. BA I/1, p. 10.

⁷³ Certains critiques l'ont évalué comme « scientifiquement fausse » et insatisfaisante d'un point de vue de la recherche littéraire : « In seinen literaturhistorischen Arbeiten bedient sich Schmidt zur Darstellung eines Geschehens in der Regel einer Einzelquelle, die er mit Vorliebe unverändert abschreibt, ohne sich um andere Überlieferungen zu kümmern oder gar eine Synthese aus mehreren Vorlagen herzustellen. » Dieter Kuhn : « Einwandfreie Forschung » Wie Arno Schmidt die Prinzessin von Ahlden porträtierte. In : BBO n° 242, 1999. pp. 3-11, ici p. 3.

effectivement à une confusion volontaire qui brouille les pistes d'interprétation de ses textes. Dans ses commentaires et textes non-fictionnels, Schmidt déclare procéder de manière scientifique et produire des textes qui correspondent aux règles et standards scientifiques de la recherche littéraire. Ces textes semblent pourtant contrecarrer cette revendication en présentant un flot d'informations et de développements qui brouillent le lecteur, tel que nous l'avons vu dans l'analyse des « trous » dans le recueil *Léviathan*. Son auto-définition de « scientifique », par exemple dans « scientifique des mots »⁷⁴ ou l'emploi d'un discours scientifique, lui permet de se distinguer d'autres auteurs en nommant son exactitude et son scrupule plus élevé. Schmidt a souvent thématiqué cette « précision » et une « compréhension meilleure » qui seraient propres à son approche. L'auteur est en effet très connu par ce trait de caractère peu plaisant, voire pénible car pédant, ce qui a suscité plusieurs études à vérifier cette revendication d'une précision scientifique et d'une saisie plus profonde. Les « erreurs » que ces études dévoilent semblent contrecarrer la revendication d'un scrupule et d'une connaissance meilleure que Schmidt acclame avec démesure. Ce conflit est très visible dans le récit *Léviathan* où la vantardise érudite est au plus haute tandis que le modèle cosmique est scientifiquement fausse.

Schmidt emploie alors cette idée de scientificité, d'une manière de faire mieux et plus correctement, d'une façon ludique qui se révèle dans l'exagération et dans l'auto-dérision. Non seulement, les emprunts historiques et scientifiques sont excessivement mis en scène, mais aussi l'attitude pénible de celui qui corrige et qui toujours sait mieux, devient un aspect ludique que l'auteur produit tel un paratexte à ses créations littéraires.

Cette abondance de faits et de données met en scène une scientificité et exactitude qui s'oppose d'une façon frappante à un chiffage élevé de l'écriture qui rend la lecture du texte difficile. Les emprunts historiques et scientifiques donnent une allure encyclopédique au texte qui est pourtant contrecarrée premièrement par une transformation poétique des savoirs et deuxièmement par une esthétique de la réduction qui se montre dans une écriture « trouée » ou blanche. Celle-ci manque

74 Calculs, BA III/3, p. 106.

d'explications et de développements, ce qui lui confère un caractère hermétique.

En plus des sauts dans la narration représentés à travers la perception du protagoniste, les récits de Schmidt comportent alors d'autres modes de codification, mettant en péril la compréhension du lecteur et ainsi, conférant un caractère hermétique au texte. Les emprunts savants contribuent à cette écriture « trouée » en créant à travers l'emprunt une relation du texte présent au texte source. Les emprunts, les citations et les références à d'autres textes ne sont ni explicités, ni expliqués et forment d'abord une barrière à la compréhension.

3.2. L'organisation de l'écriture

3.2.1. La non-édition

Les trois récits de *Léviathan* affirment leur caractère écrit non seulement à travers la forme du carnet de voyage, mais également à travers un contexte d'édition, plus précisément un contexte de transmission. Les trois récits reproduisent un cadre de transmission, ou d'édition, typique d'un côté de la tradition philologique mais aussi, au niveau littéraire, des romans de voyages. Avant la narration de *Léviathan*, se trouve une courte lettre d'un soldat américain à sa femme aux États-Unis. « Jonny » lui écrit un rapide aperçu de la situation (« the town is fearfully smashed, rather like a bad dream » p. 45) et n'évoque le « manuscrit » que négligemment dans la toute dernière ligne du post-scriptum. Il l'avait reçu d'un soldat russe en échange de quelques cigarettes et le garde désormais comme souvenir.

À la fin de *Gadir*, une note du gardien-chef de la prison précise que ce dernier a retrouvé le carnet secret de Phytéas après sa mort. Servant accompli, le gardien-chef envoie le carnet au suffète, premier magistrat à Carthage, au cas où il y aurait des calculs ou des réflexions intéressants pour le gouvernement carthaginois. Dans *Enthymésis*, c'est Ératosthène, le mentor contesté de Philostrate, qui retrouve le carnet lors d'un arpentage ultérieur, tel que nous l'avons

déjà analysé auparavant.

Ces personnes extérieures à l'intrigue, le soldat américain, le gardien et Ératosthène, transmettent le carnet, sans cependant correspondre à la figure littéraire de l'éditeur fictif, tel qu'il se présente dans nombre de romans. On le retrouve par exemple dans les classiques comme *Don Quijotte* de Cervantes, *Les voyages de Gulliver* de Swift, *Le loup des steppes* d'Hermann Hesse, mais aussi dans les textes des auteurs préférés de Schmidt comme *Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein* de Ludwig Tieck ou *Julius Rodman* d'Edgar Allan Poe. Le personnage de l'éditeur fictif s'adresse en général au lecteur avant même que l'histoire ne commence. Il introduit l'intrigue, en général en montrant comment il a pris possession du manuscrit et pourquoi il le publie. Il apparaît souvent en introduisant un récit de voyages dont la narration peut paraître merveilleuse. La mise en garde de l'éditeur sert à accentuer la vraisemblance.

À la même manière que dans la distinction entre rapport et roman que nous avons analysée auparavant, Schmidt se démarque ici du genre littéraire des romans de voyages. Tout en reproduisant la forme du genre, il n'y correspond qu'à moitié, en omettant une partie essentielle.⁷⁵

Les trois narrations *Léviathan*, *Enthymésis* et *Gadir* sont retrouvées par une personne qui s'exprime sur le texte, mais elle ne s'adresse pas à un lecteur, puisqu'elle n'édite pas le texte. Elle transmet et conserve l'écrit qui devient ainsi un témoignage presque secret, non public. Ératosthène dans *Enthymésis*, le soldat américain dans *Léviathan* et le gardien carthaginois dans *Gadir* – qui d'ailleurs font partie du monde ennemi contre lequel le protagoniste respectif s'est opposé – constituent une instance narrative qui se situe entre le texte artistique et le lecteur. Cette instance intermédiaire ne s'adresse pas à un possible lecteur ni ne se réfère ni ne s'intéresse au contenu du texte. Elle méconnaît ostensiblement la valeur de l'écrit que Schmidt lui accorde. La valeur du texte en tant que témoignage, mais aussi carnet de repérage et protocole d'exploration ou de voyage, ressort comme d'autant plus élevée pour le lecteur et l'auteur qu'il est méconnu par les personnes propriétaires du manuscrit.

⁷⁵ La note d'Ératosthène jointe à la fin du récit ne signifie pas qu'il est instauré comme l'éditeur du journal intime, tel que le lit par exemple Dieter Kuhn, *Heute lesen wir Enthymesis*, op.cit.

Première Partie

Le texte crée un réseau relationnel complexe entre les différentes instances narratologiques. Dans le schéma basique auteur – texte – lecteur, s'infiltrant des instances narratives qui peuvent clarifier ou brouiller le processus de réception. Ces instances intermédiaires sont constitutives pour la conception et ainsi pour la compréhension de l'œuvre.

Conçus sous la forme d'un journal intime, les trois textes ne s'adressent en réalité à personne en particulier : soit un journal intime s'adresse au personnage lui-même, qui pourra le relire dans le futur, soit le carnet se perd et sera ainsi lu par personne. Le journal intime n'est normalement pas destiné à la publication. Au lieu de convaincre ou d'argumenter, l'unique objectif d'un journal intime est de témoigner, de décrire et de fixer un vécu.

Les textes de Schmidt prétendent donc être des journaux intimes qui sont pourtant publiés. On s'aperçoit alors d'un brouillage au niveau des énonciateurs et des destinataires qui présente l'écrit comme un document historique, un témoignage.

Le texte-témoignage est encadré par d'autres « narrateurs », en plus du protagoniste, représentant des instances narratives en décalé. La multiplication des instances narratives sert ainsi à brouiller les pistes de compréhension et mène à un état de confusion qui entre en conflit avec l'objectif d'éclaircissement, spécifié plus haut. En plus des sauts de la perception, des non-dits et des développements interrompus, on décèle alors dans *Léviathan* une situation spécifique de l'édition des carnets. Celle-ci retrace le même contexte d'une écriture « trouée » et contribue à la confusion du lecteur et une à une mystification de l'écrit.

Cette « situation éditoriale sans édition » entraîne des conséquences notables pour la conception de texte et témoigne de l'importance de la tradition écrite pour Schmidt.

Il est fondamental de garder présent le positionnement et la modulation de ces différentes instances de l'acte narratif, car Schmidt déploie un jeu entre énonciateur et destinataire du message qui brouille les destinataires, l'objectif et la raison du texte. Il s'agit d'un jeu référentiel jouant avec les rapports, les connexions et les liens significatifs, qui souhaite brouiller les pistes des instances émettrices et réceptrices. Les attributions d'un énonciateur et d'un destinataire sont

Première Partie

multipliées et par cette difficulté le propos est ainsi crypté, dissimulant la conception schmidtienne du cosmos de l'écriture, la transmission et une littérature « différente », non-publiée.

Cette disposition donne un cadre aux récits et les placent dans un contexte de transmission implicite. Le personnage qui transmet l'écrit, son éditeur contre gré, pour le moins à son insu, symbolise le monde extérieur qui méconnaît la valeur du texte. Le récit *Léviathan* ne se termine pas avec le saut dans le vide du couple, mais avec le protagoniste qui jette le manuscrit dans le gouffre :

Nous franchirons la porte rouge sang, couverte de givre. Voilé d'or, le soleil diabolique de l'hiver guettera, blanc-rose, froid comme une balle. Elle pointera le menton et fera une moue gamine, ses hanches prendront leur élan. Raide, je l'entourerai de mon bras. Alors, je balance ce carnet dans le vide : vole, chiffon !⁷⁶ p. 81

Le texte perdure contre toute attente : à cette époque de la création littéraire de Schmidt, tout ce qui est écrit survivra certainement. Ainsi, le manuscrit du soldat sera trouvé, conservé et transmis par quelqu'un. Cette chaîne de transmission n'est pas remise en question et semble venir d'une certaine idéalisation, voire d'une surestimation : l'écriture est une fixation du discours dont la survie est garantie. Du moment que le texte existe, il ne peut pas être perdu, il est éternel. Il semble que tout texte entre dans la tradition écrite par simple existence.

Le cadre de la transmission est ici spécifique puisque l'édition est implicite : les trois personnages n'éditent pas, mais transmettent néanmoins, et le texte est lu par le lecteur réel. Ce jeu illusionniste profite des libertés d'un texte poétique : par cette composition, le texte reçoit le statut d'un témoignage involontaire et ainsi d'un document historique. La situation éditoriale indique que le texte a été retrouvé et transmis presque par hasard. En plus, ceux qui conservent le texte et le transmettent appartiennent au monde hostile, ennemi des rédacteurs des carnets. C'est malgré leur méconnaissance des textes, qu'ils transmettent le texte tout en le considérant secondaire. Schmidt joue avec l'idée d'un témoignage « original » qui est transmis, mais pas publié. L'absence d'édition et de publication est ici fondamentale puisqu'elle indique que le texte s'est conservé en sa forme originale.

76 « Wir werden in die grobrote bereifte Tür treten. Goldig geschleiert wird die Teufels-Winter-Sonne lauern, weissrosa und ballkalt. Sie wird das Kinn vorschieben und begelhaft den Mund spitzen, die Hüften zum Schwung heben. Starr werde ich den Arm um sie legen. Da schlenkere ich das Heft voran : flieg. Fetzen. » BA I/1, p. 54

Première Partie

L'instance intermédiaire, n'ayant pas d'intérêt à le publier, assure par ce manque de valorisation la conservation et la transmission de l'œuvre « historique ». La chaîne de transmission est explicitement rendue transparente et plausible à travers l'idée d'un texte témoignage qui est retrouvé, transmis et conservé par une personne extérieure à l'intrigue. Le texte transmis mais pas publié constitue une littérature différente à celle publiée, reconnue et institutionnalisée. Cette « contre-littérature » se présente comme plus authentique, plus sincère et plus véridique puisque ne pas corrompue par des objectifs de publication, de gloire et de réussite.

3.2.2. Le mot écrit

Dans le chapitre antérieur, nous avons vu que la narration est réduite et restreinte par l'auteur, qui applique une forme rigoureuse, voire austère, du protocole. Cette restriction formelle sert à réduire les parties narratives et crée une illusion sur la nature du récit. Celui-ci se constituerait uniquement à partir de données et de faits observés et non à partir d'une narration inventée et imaginée. En plus d'empêcher des digressions et des explications narratives, la réduction du récit se poursuit à l'intérieur des descriptions à travers une écriture « trouée ». Les sauts dans l'écriture se créent suite à une perception trouée que le protagoniste décrit et représente ainsi fidèlement dans son rapport. Les espaces blancs laissées par la perception faillible se poursuivent dans les multiples références et allusions à d'autres textes et la mystification de l'écrit à travers la situation de transmission implicite. Ces références et allusions ne sont ni explicitées ni développées et forment un obstacle à la compréhension spontanée du texte par le lecteur. L'aspect de la perception trouée du protagoniste est doublé par les multiples références que le texte crée avec d'autres textes. L'existence des autres textes et ainsi d'autres auteurs se reflète dans la multiplication des narrateurs, dans les instances énonciatives et dans la présence d'autres textes et d'autres auteurs dans l'écrit de Schmidt. Celui-là devient ainsi polyphonique. Cette multiplication d'énonciateurs d'un côté et l'écriture trouée de l'autre côté sont complémentaires et représentent le

jeu mystificateur de Schmidt.

Dans l'entreprise de consigner le vécu et l'observé d'une manière précise et exacte, l'écrit reçoit le statut d'une instance propre. Le texte, en tant que mots écrits ou imprimés, forme une structure qui permet la vérification de la perception. La rédaction du carnet est une écriture qui sert à contrôler et à vérifier l'observation. À travers l'écrit, le personnage principal consigne ce qu'il voit et vit et reflète ses perceptions à travers la mise en mot. L'écriture comme transcription signifie un contrôle et un test de l'observation qui est traduite en langue. L'écrit est premièrement la réalisation matérielle du vécu, son résultat et la prolongation de l'observation. C'est à travers la rédaction, la représentation écrite, que le vécu obtient une manifestation. Deuxièmement, dans son instance de contrôle, l'écrit représente une réflexion de l'observation et de la perception mêmes. Le protagoniste se met en scène, telle une caméra qui enregistre le panorama qui se présente à elle. Dans cette fonction, le texte oscille entre une représentation totale et une représentation trouée. La description joint un empirisme et une énumération d'un côté et l'instauration d'un non-savoir fondamental de l'autre côté. L'écriture de Schmidt montre ainsi l'effort de saisie exhaustive en même temps qu'elle réfléchit le non-saisissable inhérent. Les trous représentent « l'infini », le domaine qui échappe à la saisie scientifique et que le texte est ici en mesure de représenter et d'inclure dans sa description du monde. L'écriture et le texte littéraire se proposent ainsi comme un contre-monde, ou une contre-science, en mesure de mieux saisir l'observé à travers l'outil de la langue.

Le non-saisissable ou non-expliqué dans le texte est cependant présenté comme étant seulement temporaire. Il n'est que provisoirement incompris, puisque l'individu peut l'expliquer, le rationaliser et ainsi comprendre à partir des structures mêmes que le texte lui offre. L'écrit entier se présente comme un réseau clos et autonome, fournissant lui-même les clés nécessaires à sa compréhension. On remarque la tension à l'intérieur des textes de Schmidt qui oscillent entre une clarification du propos et un brouillage volontaire, entre une codification du texte et un déchiffrement rendu disponible par ce même texte. Ce qui est absent ou caché ne serait ainsi pas arbitraire, mais défini avec précision et soin par l'auteur. Il s'agit

Première Partie

de la fiction d'un auteur tout-puissant, tout-compétent, un dieu qui forme son ouvrage à partir d'une position omnisciente.

Le lecteur se heurte d'abord à l'incompris et aux espaces blancs dans le texte qui mettent en péril sa compréhension. Il arrive cependant à maîtriser le texte en catégorisant ces espaces blancs. Il est en mesure de remplir les trous laissés par la perception puisque le texte fournit les informations nécessaires. Pour les références savantes, il vaut le même principe mais en échelle plus grande que le texte même puisqu'elles se réfèrent à l'histoire et à la tradition écrites. Venant d'autres textes écrits, les emprunts que l'on trouve dans les textes de Schmidt, possèdent tous un endroit fixe, ce qui signifie qu'ils peuvent être contrôlés et ainsi vérifiés. En effet, il ne s'agit pas de tester les faits du modèle vrai-faux, mais de « vérifier » et « contrôler » dans le sens de refaire le chemin et retracer le transfert. Par cela, l'herméneute reconstruit le contexte original de l'emprunt et se voit en mesure de comprendre le nouveau contexte que Schmidt lui attribue.

On remarque une constante tentative de rationaliser l'écriture et de soulever les structures maîtrisables pour l'individu. Les structures du texte retracent un récit géographique et met le lecteur dans une position similaire au protagoniste : il doit rationaliser l'inconnu et remplir les parties blanchies sur la carte/dans le texte. La lecture et la compréhension du texte sont ainsi rendues difficiles et forment un défi pour le lecteur. Le flux de lecture est constamment interrompu par des obstacles, d'une part sur le niveau formel par la narration « trouée » et la forme protocolaire, et d'autre part sur le niveau de la composition du récit. Les références multiples à d'autres textes et une mystification de la transmission et des énonciateurs créent tout un cosmos écrit et littéraire. L'accumulation importante, une quantité exagérée de ces références et instances, des voix multiples dans le texte, crée un système propre (cosmos) de relations et d'interdépendances invisibles. Se heurtant à ces formes de chiffrages et de mystifications, le lecteur se voit renvoyé sur lui-même, confronté à des endroits où le texte semble faire barrière. Afin de continuer la lecture, le lecteur doit les surmonter ; il est poussé à la décision de s'accrocher ou d'abandonner.

Les lacunes dans le flux narratif contrastent fortement avec un flot abondant

Première Partie

d'images subjectives et de descriptions détaillées. L'écriture « trouée » rivalise avec l'écriture expressive, le ton polémique, les images détaillées et la langue poétique. Ces deux aspects cohabitent dans le texte de Schmidt et créent une distance importante entre le texte et le lecteur. Le texte attire et repousse son lecteur et joue avec lui en omettant certaines informations et en mettant à disposition des outils de déchiffrement et d'interprétation. Malgré un rapport presque brutal que le texte tisse avec son lecteur, l'écrit fournit également des stratégies d'accès facile et de combler les lacunes de cette écriture. À côté des difficultés qui se présentent à première vue, l'auteur applique certains moyens qui réduisent la distance construite artificiellement entre le texte et son lecteur. Les espaces vides paraissent périlleux par leur fréquence et par l'inconnu qu'ils représentent. En revanche, leur contrepoids se trouve dans des structures facilement identifiables par le lecteur. La forme du journal intime crée une intimité et une identification du lecteur avec le protagoniste qu'il connaît de ses expériences de lectures précédentes. Le contexte de la transmission situe le récit dès le début dans un cadre précis. En outre, le fil des repères indiquant l'heure, la date ou le lieu qui introduisent les séquences, ancrent l'histoire ostensiblement dans le monde identifiable : les protagonistes se repèrent géographiquement et temporellement. Le texte saisit et transcrit d'une manière poussée ces indications extérieures qui livrent clairement la chronologie, une structuration extérieure indépendante de l'individu. Même quand les protagonistes se rapprochent de la mort et perdent leurs repères, le récit reste structuré par des indications essayant de le situer dans le temps et l'espace : 1 heure plus tard, Soir, Matin, Lever du soleil, Dans le sable ... (pp. 28-29). Le texte suit un ordre chronologique basique sans métalepses ni analepses, que le protagoniste relève dans son texte marquant la structure spatio-temporelle, tel que nous l'avons analysé auparavant.

Le jeu mystificateur de Schmidt montre ainsi sa conception d'un monde rationnel et organisé dont les mystères peuvent être expliqués. La relation que le texte tisse avec son lecteur est exigeante et réclame du lecteur une rigueur et une application poussées, presque une soumission à l'ordre du texte.

Les références savantes et la description trouée produisent des « trous » dans

Première Partie

l'écriture qui thématise le non-savoir et le mystère. D'un côté, le lecteur doit rationaliser les blancs laissés dans l'écriture, de l'autre côté, la possible rationalisation signifie une conception poétologique précise. La forme rationnelle du texte indique une création poétique immanente et non divine, fondée sur un choix conscient de l'auteur. Le texte littéraire prend son origine, son « inspiration », dans des textes déjà existants avec lesquels il se met en rapport.

Le texte représente cette conception d'inspiration en marquant des espaces blancs dans le texte. Ces trous marquent l'insaisissable et « l'infini ». L'insaisissable n'est ici que provisoire, car les trous peuvent être comblés par le lecteur, c'est-à-dire qu'ils se prêtent à la rationalisation. Ils représentent ainsi l'explication possible de ce non-savoir. Chez Schmidt, la méthode et la possibilité de retracer (reconstruire) se veut scientifique, puisque les « faits » peuvent être vérifiés. L'œuvre d'art devient ainsi vérifiable et contrôlable.

L'écriture se propose comme une structure d'un caractère physique à travers le mot écrit ou imprimé. Ainsi, le texte reçoit un caractère matériel mais aussi l'ensemble de la tradition écrite qui forme le cosmos littéraire. L'intégration du texte de Schmidt dans cette structure matérielle de l'écriture permet au lecteur-interprète de retracer le fil narratif, voire argumentatif, et de combler les trous.

En ce qui concerne les emprunts et références savantes, Schmidt utilise un savoir fixé dans la tradition écrite, ce qui correspond à un ancrage du texte. Le matériau dont Schmidt compose ses récits est fait de références en général bien déterminées à un sujet précis, par exemple les événements du 14 au 16 février 1945 en Allemagne, la géométrie des triangles, le monde mauvais, l'idée d'un disque terrestre ou des allusions littéraires.⁷⁷ Il s'agit d'une information ou d'un savoir que l'on pourrait appeler également un « fait » pour sa provenance d'une tradition écrite. L'intégralité des informations utilisées se reporte à un endroit précis, un livre d'où Schmidt l'a sortie. Les « données et noms » se réfèrent aux informations historiques et sûres, conservées dans les archives et documents anciens. Arno Schmidt avait une passion pour les autographes et les anciens documents, et dès

⁷⁷ Parmi les plus cités se trouvent *Aristipp* de Wieland ou l'œuvre de James Fenimore Cooper.

que sa situation financière le permettait, il en achetait et les collectionnait.

Tous les emprunts employés et les références du texte peuvent ainsi être vérifiés par le lecteur puisqu'ils possèdent un ancrage fixe. La conception scientifique que Schmidt propose met en place l'idée de la « retraçabilité » de tout savoir ou affirmation à l'intérieur de la tradition écrite. L'écriture implicite de Schmidt peut être retracée, car le texte s'inscrit dans un cosmos littéraire de la tradition écrite. Tout énoncé relève d'un contexte original qui peut être reconstruit par le lecteur-interprète, c'est-à-dire qu'il a une « situation », un « emplacement » géographique dans le cosmos de l'écriture. À l'intérieur de ses textes, Schmidt développe ainsi un jeu de chiffrages et de déchiffrages qui sert à mettre en scène la rationalité de l'œuvre. Tous les non-dits et espaces laissés en blanc se déchiffrent en réalité et représentent ainsi l'idée que tout s'explique et que théoriquement tout mystère se rationalise. L'écriture fournit ici la structure qui permet de retracer et vérifier un contenu dans le continuum de la tradition.

Les formes d'organisations que l'auteur applique pour structurer son matériel, tel que les registres, les tableaux, les listes, etc. relèvent d'un besoin d'organisation qui elle, justifie l'existence. Le placement auquel Schmidt aspire se montre au mieux dans les différentes formes d'organisation allant d'une simple désignation, comme le nom ou le chiffre aux formes plus élaborées telles que le tableau, la carte, le registre, etc. Cette organisation variée attribue un emplacement aux objets, qui reçoivent une « identité ». Par conséquent, elle possède une force qui instaure l'existence :

« À cela s'ajoutait une folle passion pour ce qui est exact : dates, superficies, nombre d'habitants ; lesquels par mon intermédiaire aspiraient à être encore une fois transposés en quelque chose de productif : c'est ce que j'aurais dit autrefois : mais à présent : qui ne ressent pas la force ontologique des noms, des nombres, des dates, des frontières, des tableaux, des cartes, fait bien de se tourner vers la poésie ; pour la meilleure prose il est perdu : vade retro!) »⁷⁸

⁷⁸ Le cœur de pierre, p. 72. « Hinzu kam noch meine wahnsinnige Lust an Exaktem : Daten, Flächeninhalte, Einwohnerzahlen ; die sich also vermittels meiner in nochmals Wirkendes umsetzen wollten : so hätte ich früher gesagt : heute etwa : Wer die Sein=setzende Kraft von Namen, Zahlen, Daten, Grenzen, Tabellen, Karten, nicht empfindet, tut recht daran, Lyriker zu werden ; für beste Prosa ist er verloren : hebe Dich hinweg ! » Das Steinerner Herz, BA I/2, p. 46. Dans *Cosmas*, la déclaration du vieux géomètre Eutokios vaut de même pour Schmidt : « Es giebt nichts schärfer Erregendes für meine Phantasie, als Zahlen, Daten, Namensverzeichnisse, Statistiken, Ortsregister, Karten. » Kosmas oder Vom Berge des Nordens, BA I/1, p. 482.

Première Partie

Le pouvoir qu'exerce toute forme d'organisation écrite sur Schmidt est cette promesse d'existence, liée à une promesse d'authenticité et de vérité. L'écrivain de prose trouve son inspiration dans la promesse de pouvoir organiser à travers son écrit. La mise en écrit est fondamentale ici car elle fixe le propos. Schmidt transfère cet aspect de l'écriture sur la tradition savante, l'histoire écrite qui est transmise depuis l'Antiquité grecque. Les références par exemple à Homère et à Hérodote, en tant que premiers géographes et écrivains, illustrent cette vision d'un continuum de l'écriture.

L'importance de la tradition écrite se montre clairement chez Schmidt qui accorde au mot imprimé une existence propre et inébranlable. Une fois écrit, le mot et le savoir décrit sont fixés et ainsi « sûrs », puisque transmis par l'écrit. À travers la conservation, le savoir ou l'information reçoit une « position » fixe et ainsi une existence (« identité »), tels les protagonistes de *Léviathan* qui se mesurent en rapport à d'autres personnes ou à des repères fixes dans la nature. Par la voie de la démarcation, ils s'attribuent une position, c'est-à-dire une identité. Nous avons vu la même méthode chez Ératosthène, qui se mesure en se référant à Homère. Dans un monde immanent sans Dieu, la mesure de soi est ainsi définie par la mesure à un autre.

C'est uniquement à travers l'attribution d'une position qu'une chose (ou une personne) commence à exister, puisque c'est précisément le moment où elle devient capable de se mesurer ou d'être mesurée par rapport aux autres repères. On s'aperçoit de l'étroite connexion entre la mesure et le contrôle : posséder une existence factuelle signifie autre chose que s'assurer de son existence en la confirmant sans cesse par le contrôle. L'organisation permet d'attribuer une situation, mais donne aussi la possibilité de contrôler la position et les mouvements.

Les emprunts (les « faits ») constituent ainsi des « points fixes » du récit sur lesquels l'histoire repose et à partir desquels l'argumentation se déploie. Ils constituent un ancrage du texte et rendent le texte et ainsi la littérature « visible ». Elle obtient une sorte d'existence physique et quantifiable puisque l'intégration dans un réseau référentiel de l'histoire littéraire et de la tradition écrite lui donne

Première Partie

un lieu d'être. Il est fondamental que le cosmos écrit en tant que contre-monde au monde physique immédiat possède un caractère matériel. Celui-ci confère une existence et du poids au monde de l'écriture, permettant ainsi son entreprise de contre-monde. Le texte commence ainsi à « exister », car l'endroit qu'il obtient, le rend ouvert à l'observation et à l'interprétation. Ce travail d'observation et d'interprétation doit être fait par le lecteur qui devient ainsi lecteur-herméneute et scientifique au modèle des protagonistes.

L'écriture donne une existence à un événement en le fixant à l'écrit. L'événement devient une « réalité » visible puisqu'il est devenu retraçable et contrôlable. Il est ouvert à l'interprétation en existant en une forme fixe. En fournissant cette visibilité, l'écriture provient aux conditions scientifiques mais en même temps se défait des limites de la vision scientifique, car l'écriture est en mesure de représenter également l'au-delà du visible.

Dans la conception des textes de Schmidt, la « science » a une fonction de garante à l'interprétation qui doit se fonder sur des « faits visibles » contrairement à la religion qui procèderait à une explication fausse.

Il s'agit d'une méthode de création poétique et non de création scientifique. Le but de Schmidt n'est pas de fournir une image différenciée d'une époque passée, mais de rationaliser le procédé de la création poétique même. Produisant de la poésie, la scientificité que Schmidt met en scène est donc fondamentalement différente de la scientificité des sciences naturelles, des sciences historiques ou de l'histoire littéraire. Néanmoins, la conception de Schmidt imite certaines méthodes de ces sciences afin de créer une science parallèle. L'auteur crée un contre-monde de l'écriture qui possède une structure matérielle et des procédés de vérification. C'est-à-dire que ce monde de la littérature n'est pas arbitraire et possède sa propre structure, une organisation et des lois.

En ce qui concerne la scientificité mise en scène, on décèle une distanciation et une critique des sciences à travers les propos exagérés de Schmidt. L'auteur crée son contre-monde sur l'idée d'un ordre fixe, d'un caractère matériel du mot et d'une vérification possible, des caractéristiques attribuées aux sciences. En

Première Partie

revanche, Schmidt souligne la délimitation des méthodes scientifiques, restreintes aux phénomènes quantifiables, tandis que le reste leur échappe.

La démesure qu'on décèle dans les écrits de Schmidt traduit ainsi une auto-dérision qui emploie l'exagération à un but d'auto-définition. L'exagération permet un espace où l'auteur se met en scène comme un chercheur-scientifique, ce que le texte peut contrecarrer et ainsi parvenir à une auto-définition en se démarquant des propos exagérés. L'auteur met en question lui-même la « scientificité » en la tournant en dérision à l'intérieur de ses récits. Les textes de ces récits veulent triompher ensuite sur les sciences en créant une scientificité meilleure : celle de l'écriture, capable de saisir l'intégralité des phénomènes à travers la langue et les références au cosmos littéraire.

III. La République des Savants

0. Introduction

Le texte *La République des Savants*¹ de Schmidt se situe environ dix ans après le recueil *Léviathan*. L'expérience récente de la Deuxième Guerre mondiale et de l'Allemagne nazie a fait place aux conflits nucléaires et à la Guerre froide. Après la publication d'ouvrages importants comme *Brands Haide* (1951), *Miroirs Noirs* (1951), *Scènes de la vie d'un faune* (1953), *Paysage lacustre avec Pocahontas* (1955) et *Le cœur de pierre* (1956), Arno Schmidt s'est fait connaître dans la scène littéraire allemande sans cependant être reconnu ou célèbre. Lors de la publication d'un extrait de *Paysage lacustre avec Pocahontas* dans la revue *Texte und Zeichen* d'Alfred Andersch, un avocat de Cologne porte plainte contre l'éditeur (Andersch), la maison d'édition (Luchterhand) et l'auteur du texte Arno Schmidt pour diffusion d'écrits pornographiques et blasphématoires. Alors que les accusations furent levées et qu'il n'y a jamais eu de procès, cette expérience a beaucoup marqué Schmidt, qui vivait à cette époque de ressources financières très réduites et souffrait d'un manque de reconnaissance. Il change également de maison d'édition et publie désormais chez Stahlberg Verlag. Schmidt vit surtout de traductions et d'articles de journaux et de revues. Suite aux accusations autour de *Pocahontas*, Schmidt déménage de Kastel près de Saarburg à Darmstadt en 1955 afin d'être associé au tribunal de Stuttgart, supposé plus ouvert que la jurisprudence de Trèves, une région très catholique.

C'est également le roman *Paysage lacustre avec Pocahontas* qui est le premier texte de Schmidt composé à partir d'une boîte à fichiers. Schmidt a commencé le travail avec les boîtes à fichiers pendant les années 1950 et construit tous ses romans ultérieurs avec ce principe de création.

En 1958, le couple Schmidt déménage à Bargfeld, un petit village dans la lande au nord de l'Allemagne. L'auteur y trouve un endroit et un paysage qu'il juge idéaux

¹ Dans la suite abrégée par RdS. Toutes les citations proviennent des deux publications suivantes : Arno Schmidt, *La République des Savants*. Trad. par Martine Vallette avec la collaboration de Jean-Claude Hémery. Christian Bourgois Editeur, 2001. Arno Schmidt, *Die Gelehrtenrepublik*. Bargfelder Ausgabe I/2. pp. 221-349.

Deuxième Partie

pour sa production créative. *La République des Savants* se situe alors encore avant l'époque de Bargfeld et marque une période de transition et charnière dans l'œuvre de Schmidt. Ce roman de Schmidt illustre la création de texte suivant une reconstruction de littérature, tel que nous l'avons vu dans *Léviathan*.

Le texte se présente comme un récit de voyage du journaliste Charles Winer. Il oscille entre un journal intime, un protocole et une narration de paysages exotiques et continue ainsi la forme du texte propre au récit *Enthymésis*. La figure de l'éditeur/transmetteur du texte se retrouve dans le personnage de Chr. M. Stadion, le traducteur du carnet. Alors qu'*Enthymésis* et *Gadir* s'inscrivent dans un contexte de l'Antiquité grecque, *La République des Savants* recense des éléments de la science-fiction et dirige son regard vers l'avenir.

L'histoire de la RdS se situe en 2008, cinquante ans après la Troisième Guerre mondiale, dont les bombes nucléaires ont détruit la moitié du monde. Les nations survivantes, particulièrement les États-Unis et l'U.R.S.S., agissent dans le cadre d'une confédération d'États qui a élaboré les lois « Interworld » et qui dissimule les tensions, voire les conflits politiques sous un voile diplomatique. Ils ont convenu d'établir un refuge pour les artistes et les scientifiques afin d'éviter la perte d'œuvres et de savoirs importants. Cette « *République des Savants* » est une île motorisée, flottant sur l'Océan pacifique. Elle héberge les artistes et les scientifiques de différents pays du monde dans un espace que l'on dit « protégé » de tout conflit. Alors qu'il fait un reportage sur l'île, le journaliste Winer découvre que la politique se constitue uniquement de manipulations diplomatiques, d'espionnage ouvert et d'enrichissements personnels derrière une façade de bien-être. Telle la politique, le monde artistique est artificiel et hypocrite. Il s'agit d'un univers où personne ne dit la vérité et tous sont guidés par des intérêts personnels et subjectifs.² Schmidt règle ici ses comptes avec la scène littéraire allemande et des critiques contemporains dont il cite des reproches formulés à son égard, à travers les paroles du traducteur Stadion. Ce dernier accompagne le lecteur tout au long du texte à travers de nombreuses notes de bas de page. Il s'agit d'une fiction

2 « C'est désolant : certains génies incommodes sont éliminés dès leur pays d'origine par des partis politiques en mal de vengeance. Ou bien, il suffit que le héros d'un roman porte par hasard le nom d'un ennemi personnel du Grand Censeur pour que celui-ci refuse de présenter l'auteur du roman! » RdS, p. 119 ; dans la version originale BA I/2, p. 107.

Deuxième Partie

d'édition comportant un coup de griffes au marché littéraire allemand que Schmidt accuse de censure. Schmidt compare l'accusation pour diffusion d'écrits pornographiques et blasphématoires lors de la publication de *Paysage lacustre avec Pocahontas* à une censure politique. Cette comparaison est certes exagérée, mais elle montre à quel point l'événement le travaille psychiquement et ébranle son espérance en une Allemagne de l'après-guerre riche d'une littérature avant-gardiste, ouverte et novatrice.³ Le roman se présente alors comme une traduction de l'américain à l'allemand faite par Chr. M. Stadion, l'un des derniers 24 Allemands survivants, à l'éducation humaniste et aux opinions conservatrices. « Conformément à la Loi Interworld n° 187 du 4/4/1996 sur les "Écrits scabreux" »,⁴ tout texte subversif doit être traduit en langue morte. La RdS de Schmidt thématise ainsi un contexte politique qui contribue notablement à la situation éditoriale et influence la nature du récit. Il semble alors que l'on assiste à une politisation de l'écrit qui s'explique à partir de la situation et des expériences biographiques de l'auteur. Nombre de critiques ont attribué à la RdS un propos politique et une prise de position de la relation entre artiste et politique ainsi qu'un « devoir » de l'artiste à témoigner de la situation politique contemporaine.

Dans notre analyse, nous examinerons le contexte de création de la RdS dans les années 1950 afin de comprendre l'image de la science et des scientifiques dans ce roman. Comparée au recueil *Léviathan*, la représentation de la science s'est inversée d'une image positive en une image négative, voire dépréciative. Le protagoniste n'est plus un scientifique et n'emprunte pas un discours ou une forme argumentative aux sciences. Les scientifiques de la RdS se sont entièrement mis au service de la politique et font des recherches et des expériences sans aucune limite éthique, toujours afin de réaliser les buts politiques.

3 Cf. RdS, p. 147 « ces Tartuffes d'Européens » ; « verlogen=prüde Europäer » BA I/2, p. 132. Schmidt est encore très marqué des accusations et le roman *Cœur de pierre*, rédigé de novembre 1954 à avril 1955, ne put être publié qu'en 1956 et sous une forme atténuée, réduisant les propos polémiques concernant la religion, l'Église, la politique et la sexualité. Schmidt jugeait ces modifications castratrices et estime qu'elles relèvent d'une censure politique. Cf. les explications éditoriales dans la Bargfelder Ausgabe I/2, p. 355. Dans les négociations avec Krawehl, Schmidt citait à plusieurs reprises l'exemple de Henry Miller dont les livres controversés avaient paru aux États-Unis peu avant. Les États-Unis semblent ainsi un pays plus progressif et plus moderne que l'Europe.

4 RdS, p. 7, BA I/2, p. 222.

Deuxième Partie

Nous interrogerons l'origine de cette désillusion et les différentes images que Schmidt en trouve. Malgré cette désillusion, on remarque dans la RdS une persistance des aspects et représentations « scientifiques » en lien avec une réflexion du texte littéraire et de l'art de créer. Le roman ne propose ainsi pas seulement une image inouïe de la science et des scientifiques mais déploie cette critique à l'intérieur d'une forme littéraire qui reconstruit le genre des romans de voyages et d'aventures. Schmidt était admirateur d'écrivains qui en partie employaient la forme du roman d'aventures et de voyages pour leurs écrits. On pense notamment à Jules Verne, Karl May, James Fenimore Cooper et Edgar Allan Poe. Les quatre écrivains font partie du canon personnel de Schmidt qui les avait lus depuis un jeune âge.⁵ Tandis qu'il traduisait en allemand les ouvrages de Cooper et de Poe, les textes ainsi que les auteurs Karl May et Jules Verne jouent un rôle spécifique pour la RdS.

Jusque dans les années 1990, la RdS était considérée comme l'une des œuvres faibles de Schmidt.⁶ Les critiques jugent le roman manquer une cohérence esthétique et être d'une nature éclectique.⁷ Seul le persiflage de la situation politique de la Guerre froide obtient un avis favorable.

Dans notre analyse, nous interrogerons l'idée d'un roman scientifique et comparerons la RdS à l'œuvre de Jules Verne. La comparaison de la RdS comme une variation, voire une critique, d'un roman d'aventure et d'exploration de Verne trouve un appui dans les écrits théoriques de Schmidt où ce dernier indique une ré-écriture d'un roman de Verne à travers la RdS. Dans son essai *Les poètes et leurs compagnons : Jules Verne*, Schmidt relie le roman *La République des Savants* à l'œuvre de Verne, notamment à *L'Île à hélice*.⁸

5 Dans son essai *Les poètes et leurs compagnons : Jules Verne*, Schmidt raconte avoir lu les œuvres de Jules Verne à l'âge de trois et celles de Karl May à l'âge de seize ans. Arno Schmidt, *Dichter und ihre Gesellen : Jules Verne*, BA III/4, pp. 413-425. Ici pp. 415, 416.

6 Hartwig Suhrbier, *Zur Prosatheorie von Arno Schmidt*. Munich, 1980. p. 12. Jörg Drews, *Arno Schmidt vor 'Zettels Traum'*. In : *Der Solipsist in der Heide. Materialien zum Werk Arno Schmidts*. Ed. par Jörg Drews, Hans-Michael Bock. Munich : edition text + kritik, 1974. p. 177.

7 Josef Huerkamp, *Hoho, wer erräts ? Bemerkungen zum Titelfundus Arno Schmidts*. BBO n° 31, Mai 1978. p. 8. Hans-Michael Bock (Ed.), *Über Arno Schmidt*. Zurich : Haffmans, 1984. p. 77.

8 Arno Schmidt, *Dichter und ihre Gesellen : Jules Verne*, BA III/4, pp. 413-425. Ici p. 421.

Deuxième Partie

A. L'île des savants : continuités et désenchantements

1. L'Élysée insulaire et sa satire

Dans le genre romanesque d'un récit de voyages et d'aventures, on retrouve plusieurs des motifs chers à Schmidt, comme l'île, le mystère et l'inconnu ainsi que le déchiffrement et la rationalisation et de l'explication. Avant de nous pencher sur le fantasme schmidtien du mystère et de son déchiffrement, nous nous consacrerons au motif de l'île dans la RdS. Il s'agit d'un motif central de Schmidt qui en fournit une image inouïe dans ce roman. Traditionnellement associé à l'idée d'un territoire des savants et de la bibliophilie chez Schmidt, le motif de l'île témoigne d'une désillusion à cette époque qui semble liée à la désillusion des sciences.

Dans le chapitre suivant, nous analyserons l'origine de ce changement et les conséquences pour la conception poétologique de Schmidt. Nous interrogerons les variations du motif qui se perçoivent dans l'œuvre de Schmidt notamment en lien avec l'idée d'une île ou une république des savants, poètes et scientifiques.

1.1. Origines et significations du motif de l'île

La République des Savants thématise l'idée d'une république des savants, un territoire exclusivement consacré à la production artistique et scientifique. Dans le roman de Schmidt, cette république est une île motorisée du nom d'IRAS (International Republic of Artists and Scientists) qui flotte dans les latitudes chevalines de l'océan Pacifique. Les deux puissances mondiales, les États-Unis et l'U.R.S.S., prétendent que l'île est un territoire protégé pour les artistes et les scientifiques qui pourraient ainsi, éloignés de tout conflit et dans une neutralité politique, se consacrer entièrement à leurs œuvres. L'idée à l'origine du roman de la RdS se trouve dans une scène du texte *De la vie d'un faune*.⁹ Le personnage

⁹ Schmidt indique lui-même cette connexion dans une lettre à Alfred Andersch, datée du 15 novembre 1957 : « Der Plan zur 'Gel.Rep.' ist alt ; wenn Sie den 'Faun', S. 117ff. nachschlagen wollen, erblicken Sie ihn in nuce dort angegeben. » Arno Schmidt, *Der Briefwechsel mit Alfred Andersch*. Ed. par Bernd Rauschenbach. Eine Edition der Arno Schmidt Stiftung. Zurich, Barmen : Haffmans, 1985. p. 138-141. Ici p. 138.

Deuxième Partie

principal Düring y rédige une lettre à la Société des Nations dans laquelle il exige des espaces protégés pour les artistes et les œuvres afin de garantir leur travail et la conservation des ouvrages :

Considérant les immenses destructions que toutes les guerres, de tout temps, mais plus particulièrement la dernière en date, ont provoquées dans les bibliothèques et les musées de l'humanité, et les dangers encore plus graves auxquels les trésors culturels et artistiques se trouveront exposés au cours de l'inévitable conflit qui se prépare, et de tous ceux qui ne manqueront pas de suivre, je me permets – bien qu'Allemand – de soumettre à votre Haute Assemblée les suggestions suivantes ... p. 141.¹⁰

Le roman RdS réalise cette revendication de créer des « unverletzliche Freistätten » (p. 363), tel que Düring le réclame. L'IRAS en effet se propose et se met en scène comme un territoire protégé de l'art. Dans ce roman, Schmidt combine deux motifs-clés de son œuvre : l'île et l'élysée des poètes. L'île prend la forme explicite d'un paradis pour les artistes et les scientifiques, représentant l'idée ancienne d'un territoire réservé à la création et à la production des arts et des sciences. L'idée d'une telle République, un territoire réservé aux personnes créatives, rappelle certains traits du motif de l'Arcadie. Ce motif d'un pays paradisiaque duquel l'humanité aurait été chassée parcourt la littérature, notamment européenne. Le pays élyséen de Schmidt se restreint cependant aux poètes. Il s'agit d'une application spécifique du motif que l'on retrouve dans les textes antérieurs à la RdS : *Entretiens de poètes dans l'élysée* (1940/41), *Tina ou de l'immortalité* (1956) et *Goethe ou l'un de ses admirateurs* (1957). Les territoires dépeints dans ces textes sont peuplés exclusivement de poètes et scientifiques.¹¹ À la différence de *La République des Savants*, les trois textes antérieurs relatent une conversation de poètes morts ou un dialogue entre un poète vivant et un poète mort. Ces trois textes s'intègrent donc à la tradition littéraire des « dialogues des morts » (« Totengespräche ») que l'on attribue à Lucien de Samosate. Se situant dans un au-delà, l'intrigue des trois textes ne met pas en

10 Arno Schmidt, *Scènes de la vie d'un faune*. Trad. de Jean Claude Hémary avec la collaboration de Martine Vallette. Paris : Christian Bourgois Editeur, 1991. « In Anbetracht der ungeheuren Zerstörungen, welche alle Kriege von jeher, zumal aber der letzte, in den Kunst und Büchersammlungen der Menschheit verursacht haben [...] erlaube ich mir – obwohl Deutscher – der hohen Versammlung folgende Anregung zu unterbreiten ... » BA I/1, p. 363-364.

11 En plus de ces deux personnages qui animent l'esprit de Schmidt, on peut uniquement trouver dans ce territoire paradisiaque un « lecteur ». L'auteur détermine un idéal du bon lecteur qui se consacre acharnement à la lecture et la compréhension du texte.

Deuxième Partie

premier plan le territoire comme refuge et îlot.¹² Le motif d'une république des savants relève d'une idée apparentée, mais dans un d'ici-bas. Le titre de ce roman se réfère à un genre de textes qui mettent en scène une telle république et il souligne en même temps l'unité nécessaire des artistes et des scientifiques. Les textes qui traitent d'une « république des savants » ou d'une « république des lettres » font partie de la littérature utopique réfléchissant la possibilité d'un territoire délimité pour les savants, tels qu'on les trouve par exemple dans les plans académiques de G. W. Leibniz ou *La république allemande des savants* de F. Klopstock (1774). Il est d'ailleurs remarquable que cette idée est accompagnée dès le début par une production satirique : la *República litteraria* de Diego Saavedra Fajardo (1655/1670)¹³ ou *Die Dichterinsel* de Johann Heinrich Gottlob von Justi (1745).

Le motif de l'île est traditionnellement le symbole de l'utopie et de l'imagination parce qu'il permet de délimiter un espace particulier. Par sa coupure du continent et son éloignement, elle se situe dans un espace libre et représente un monde autre qui peut être idéalisé ou diabolisé. Ainsi dans *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe, l'un des romans insulaires les plus connus, l'île est la terre qui sauve le protagoniste, mais qui abrite également des contraintes difficiles, telles que la solitude ou encore la vie sauvage et rudimentaire. Chez Schmidt, le motif de l'île parcourt l'œuvre entière et symbolise surtout un idéal harmonieux à travers une existence coupée du reste du monde, visible dans sa séparation géographique et son rythme individuel. L'île renforce l'idée d'une distinction entre l'intérieur et l'extérieur en ressortant comme une valeur fixe et immuable, tandis que le reste du monde en dehors de l'île est considéré comme changeant et futile.¹⁴ Elle est ainsi

12 Pour une analyse de ces conversations sur la littérature, cf. Uwe Japp, *Rekapitulation der Weltliteratur. Arno Schmidts Totengespräche*. In : *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, n° 1. Stuttgart, Weimar : Metzler, 1997.

13 Saavedra avait en effet rédigé ce texte en 1612 qui n'était pourtant publié qu'après la mort de l'auteur. En 1655, le texte est publié sous le pseudonyme de Claudio Antonio de Cabrera et intitulé *Juicio de Artes y Ciencias*. Le vrai nom de l'auteur figure finalement sur la publication de 1670 intitulé *República litteraria*.

14 « Inselleben ist immer Sonderexistenz, erweckt im Bewusstsein die Vorstellung eines Gegensatzes zwischen drinnen und draußen, vermittelt das Gefühl ständiger Gegenwart, der Dauer im Wechsel ; die Zeit schrumpft zusammen, da ihr Vergehen lediglich den Kreislauf der Vegetation bewirkt und sich weder Vergangenheit noch Zukunft abzeichnet, während das Draußen dem Inselbewohner als bewegt, fliehend, vergänglich erscheint. » Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur*. 6^e édition. Stuttgart : Kröner, 2008. p. 373. Également Volkmar Billig,

Deuxième Partie

le lieu du repos, de la tranquillité et de l'éternel. Cette opposition et différence fondamentales entre extérieur et intérieur que le motif de l'île met en scène de manière offensive comme une coupure brutale, peut être vécue positivement ou négativement par l'habitant de l'île, selon que son exil est volontaire ou involontaire. Chez Schmidt, les protagonistes ne vivent jamais sur une île réelle, ce qui indique son caractère symbolique. Dans son œuvre, l'île véhicule l'idée d'un refuge qu'il faut atteindre ou se créer et qui s'oppose au monde hostile. Les images et désignations claires dans les *Juvenilia*, par exemple dans la narration *Die Inselstraße*, ou dans les motifs romantiques, à travers la construction de cabanes dans la trilogie *Les enfants de Nobodaddy* jusqu'aux réserves insulaires et îles bibliophiles dans *Rêve de Zettel* ou l'EdA, sont des variations du motif. À travers de nombreuses transformations et reprises, le motif de l'île parcourt l'œuvre de Schmidt, et même dans la traduction sous différentes formes, ce motif reste visible.¹⁵

La promesse utopique de l'île se retrouve dans la possibilité d'un renouveau. La vie coupée du reste du monde sur un territoire restreint et paradisiaque, véhicule ici une vision positive. Dans la trilogie *Les Enfants de Nobodaddy*, cette île est imaginée comme terre utopique, lieu de repos et de paix :

Là-bas : là-bas! : sur le panneau du milieu, l'île rayonnait, grande, colossale : ses murailles blanches dominant une mer rugissante : ô toi, mon exil chéri! [...] J'écrivis une supplique à Johann Gottfried Schnabel, esquire : qu'il envoyât à nouveau un navire de Felsenburg, fort d'une équipe de messagers : qui iraient à nouveau jour et nuit par les rues avec leurs amples manteaux gonflés par le vent, dévisageant chaque passant pour voir s'ils s'en trouveraient à nouveau, des tourmentés, des enragés de la tranquillité, qui seraient mûrs pour les îles des Bienheureux! p. 74¹⁶

L'idée d'une « île des Bienheureux » (Insel der Seligen) telle que Schmidt la nomme ici, fait référence à l'œuvre *Les travaux et les jours* d'Hésiode qui y décrit une île paradisiaque éloignée de la civilisation. On constate une variation de

Inseln. Geschichte einer Faszination. Berlin : Matthes & Seitz, 2010.

15 Selon Hans Wollschläger : « in immer neuen Umsetzungen und Verwandlungen durchzieht sie [die Insel] das Werk, und noch im Über-setzen, das dessen Interpretation aufgegeben ist, bleibt sie bildlich erhalten. » Hans Wollschläger, *Die Insel und einige andere Metaphern für Arno Schmidt*. Wallstein Verlag, 2008. p. 155.

16 « Dahin! : Dahin! : Aus der Tafelmitte strahlte gewaltig groß, die Insel: weiße Wände über dröhnendem Meer : o du mein Exil! [...] Ich schrieb einen flehentlichen Brief an Johann Gottfried Schnabel, esquire : er solle wieder einmal ein Schiff von Felsenburg schicken, botenbemannt : die würden durch die Straßen gehen zu Tag und Nacht in weiten rauschenden Mänteln, und in alle Gesichter spähen, ob wieder welche reif wären, Gequälte, wild nach Ruhe, den Inseln der Seligen. » Arno Schmidt, *Brands Haide*, BA I/1, p. 152-153.

Deuxième Partie

l'utilisation du motif à travers le temps. Tandis que le territoire paradisiaque est d'abord représenté comme celui des dieux, il évolue vers une représentation générale de l'au-delà. Dans cette fonction, il réapparaît par exemple dans les « dialogues de morts » de Lucien.¹⁷

L'île est considérée comme un paradis de solitude libérant l'individu des contraintes de la société. Elle représente un exil heureux et libérateur, qui devient l'image positive et l'idéal qui contraste avec la réalité. Chez Schmidt, ce sont d'abord des êtres mythiques qui viennent sélectionner ceux qui méritent de s'exiler, par exemple dans *Le jardin de M. Rose-Rouge (Juvenilia)*, quand le professeur propose à Christian Wicht de visiter l'île des nuages.¹⁸ L'exil est donc une distinction, une sorte de promotion et une montée dans la hiérarchie : ceux qui y accèdent ont une meilleure compréhension et sont plus conscients du monde et de la vie en générale. Ils ont « vu » et ainsi compris les conditions mauvaises de la vie terrestre (de la réalité) et pour cette raison peuvent être choisis pour atteindre un « meilleur monde ». Dans *Enthymésis*, l'infini que Philostrate recherche, prend également les traits de cette île des bienheureux.

Comme dans la citation ci-dessus, l'île schmidtienne trouve son modèle dans le roman *Insel Felsenburg*, l'un des textes « fondateurs » de l'œuvre et de l'univers de Schmidt. Dans ce roman du XVIII^e siècle, publié de nouveau en 1828 par Ludwig Tieck, Johann Gottfried Schnabel narre le naufrage d'un groupe sur une île pacifique, dont le sort évolue de l'exil involontaire à l'asile heureux. Chez Schmidt aussi, l'île constitue la contre-image du monde réellement vécu, le lieu auquel on aspire, la définition de l'image utopique :

L'îlot isolé dans le pacifique sud ne leur est plus – comme dans le plat <Robinson Crusoe> – un exil pleurniché ; mais au contraire l'asile désiré : là où un homme droit et assidu [...] peut enfin vivre en paix.¹⁹

Dans cet essai sur Schnabel, Schmidt renforce la réinterprétation positive d'un sort

17 « Ihr Guten aber eilet dem elysischen Gefilde zu und bewohnet die Insel der Seligen zur Belohnung der Rechtschaffenheit, die ihr in euerem Leben bewiesen habt ! » (Lukian, *Totengespräche* XXX, cf. Pindar *Olympische Oden II*).

18 Cf. Arno Schmidt, *Der Garten des Herrn Rosenroth*, BA I/4, pp. 475-476.

19 Trad. par KFS. « Die einsame Insel im Südmeer ist ihnen nicht mehr – wie im weitweit flacheren <Robinson Crusoe> – bewinselt Exil ; sondern das ersehnte Asyl : wo ein anständiger, fleißiger Mensch [...] endlich in Ruhe und Frieden leben kann. » Arno Schmidt, *Herrn Schnabels Spur / Vom Gesetz der Tristaniten*. In : *Dialoge 1*, BA II/1. Eine Edition der Arno Schmidt Stiftung Bargfeld im Haffmans Verlag. Zurich : Haffmans, 1990. pp. 235-264.

Deuxième Partie

involontairement solitaire. Cette position traduit une idéalisation de l'île, symbole d'une vie d'ermite. L'île schmidtienne est un refuge, une opposition au monde environnant ; un réservoir du savant et un bastion contre la réalité insuffisante et cruelle. On constate cependant que le roman de J. G. Schnabel combine le genre de la robinsonade à l'utopie. Ses protagonistes s'exilent en effet volontairement sur une île éloignée afin d'y fonder une société idéale,²⁰ alors que le genre de la robinsonade définit le séjour sur l'île uniquement comme une étape vers le bonheur parfait, qui se situe en dehors de l'île. Le texte de Schnabel se rapproche ainsi de l'utopie d'État,²¹ attribuant à l'île une signification particulière. C'est effectivement Arno Schmidt qui lit le roman de Schnabel de cette manière, le démarquant de Defoe. Cette évaluation faite par Schmidt (préférant Schnabel à Defoe) fait ressortir l'importance que l'île a pour lui-même : elle est considérée comme un port d'harmonie qui est réellement l'objectif de la recherche et non une étape. Wolfgang Wollschläger décrit l'île schmidtienne comme métaphore et manifestation d'un « désir indicible ». ²² Elle symbolise l'idée supérieure, l'endroit qu'il faut atteindre parce qu'il offre un espace protégé et un chez-soi. Point de fuite des protagonistes et de l'écriture schmidtienne, l'image de l'île est pour Schmidt, selon Wollschläger, expression du « plus haut ». Wollschläger fait un parallèle entre le propos que Schmidt a énoncé dans son essai et sa constitution personnelle :

« Les êtres humains d'un sentiment très fin possèdent une idée la plus haute à laquelle ils aspirent ; une idée à laquelle ils s'accrochent avec une nostalgie indicible. Si quelqu'un leur enlève cette idée, cette belle image est détruite devant leurs yeux et la feuille centrale de leur plante est rompue... »²³

Selon Wollschläger, l'île correspond à cette idée « la plus haute » pour Schmidt. Malgré cette description un peu emphatique, Wollschläger saisit la fonction de l'île

20 « ... unter Einschmelzung von Sozialutopie und Robinsonade [wird die Insel bei Schnabel] zu einem von pietistischer Frömmigkeit und bürgerlicher Empfindsamkeit geprägten Idealbild patriarchalischen Zusammenlebens. » Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, p. 385.

21 Cf. les analyses génétiques d'Axel Dunker *Robinsonade* et de Wilhelm Voßkamp *Utopie* dans *Handbuch der literarischen Gattungen*. Ed. par Dieter Lamping et. al. Stuttgart : Kröner Verlag, 2009. Notamment p. 624 et p. 747.

22 « unaussprechlichen Sehnsucht » Hans Wollschläger, *Die Insel*, p. 155.

23 « Menschen nämlich von äußerst zartem Gefühl haben ein Höchstes, wonach sie streben ; eine Idee, an welcher sie mit unaussprechlicher Sehnsucht hängen. Wird ihnen diese Idee genommen, wird dies schöne Bild vor ihren Augen zertrümmert, so ist das Herzblatt ihrer Pflanze gebrochen... » Hans Wollschläger, *Die Insel*, p. 154.

Deuxième Partie

qui représente une image utopique et positive dans l'œuvre de Schmidt. Le motif de l'île chez Schmidt prend donc une dimension littéraire en possédant surtout une valeur symbolique et représentative. L'instauration de l'île comme destination finale et non comme étape transitoire se lit également comme une inversion d'idéaux chrétiens qui nient le bonheur parfait à l'intérieur du monde et le placent dans l'au-delà. Dans nombre de textes insulaires, de robinsonades, d'utopies ou de récits de voyages, le caractère transitoire de l'île est constitutif, étant relié au dogme chrétien et au message pédagogique, tel qu'il ressort par exemple de *Robinson Crusoe*. Ce récit fournit une parabole de la vie humaine et propose un « plan » sur la manière dont l'individu s'affirme dans sa vie en la construisant et en acceptant les événements extérieurs. On relève donc chez Schmidt une démarcation par rapport au motif classique de l'île, notamment à travers la négation de son caractère transitoire ; néanmoins l'arrivée dans le refuge et la réalisation du bonheur parfait sont chez lui également niées. En effet, l'île est une image propre que le protagoniste essaie d'atteindre et de se créer, mais sans y parvenir. La représentation chez Schmidt est ainsi double : d'un côté, l'île est l'idéal paradisiaque, de l'autre côté, l'auteur anticipe une réalisation impossible. On s'aperçoit de la situation paradoxale de Schmidt défendant une construction aux traits religieux (l'île comme endroit de sauvetage), mais exigeant un raisonnement athée et un monde séculier. Dans cette impossibilité de réalisation, « l'île » devient une image propre dans le cosmos de Schmidt. Grâce à son isolation, elle symbolise le contre-monde schmidtien et constitue dans ce désir un moteur à l'écriture. Alors que l'île est un motif ancien de la poésie et de la philosophie, ce n'est qu'après le Moyen-Age qu'elle véhicule l'expression du désir d'un monde meilleur. Ainsi apparaît-elle comme un moteur de la poésie quand le poète ne se sent plus en harmonie avec la société contemporaine et imagine un autre monde.²⁴ Dans cette vision, l'île véhicule un potentiel utopique proposant un monde différent et corrigé du monde réel de l'auteur.

24 « Insehn sucht, die es im Mittelalter nicht gab, wurde erst dann zum Movens der Dichtung, als der Mensch sich nicht mehr eins mit der zeitgenössischen Gesellschaft fühlte, sondern sie als reformbedürftig empfand [...] » Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, p. 379.

Deuxième Partie

Dans la RdS, un roman de l'île, Schmidt met en scène un répertoire d'éléments utopiques, notamment l'idée d'un monde meilleur des poètes sur une île et la projection du scénario dans un avenir nucléaire. Schmidt joint également un plan dessiné de l'île, un élément propre à la tradition utopique.²⁵

L'utopie est traditionnellement ancrée dans le « roman d'État » (Staatsroman) suivant le modèle du dialogue *Le Politique* de Platon et du roman *Utopia* de Thomas Morus (1516), qui a donné le nom au genre. Les deux textes imaginent un état juste et bon – cependant dans le « ou-topos », le non-lieu. À partir de Morus, l'idée utopique joue avec son apparente réalisation impossible : elle ne pourra exister en aucun lieu. Malgré ce non-lieu, les utopies s'enracinent dans une réalité concrète, vécue comme insuffisante et comme moteur d'une modification imaginée. L'auteur transforme cette réalité en une nouvelle proposition du monde utopique et fictionnelle. La désignation « utopie » se définit alors fondamentalement comme une pensée du possible. Elle met en scène la fiction même en imaginant quelque chose qui est non-existant.

La situation et l'endroit particuliers de l'île, isolée du reste du monde, contribue au potentiel utopique de ce motif. La caractéristique d'un endroit particulier, souvent insulaire ou isolé, traverse effectivement l'œuvre de Schmidt sous différentes formes. Alors que le désert dans *Enthymésis* représente l'endroit de transition entre le monde physique et le monde de l'imagination, le motif de l'île représente en général le monde « outre », monde de la poésie et refuge de l'artiste. Ce dernier souffre du monde non-poétique et aspire à se rendre dans le monde de la poésie. Alors que les trois protagonistes de *Léviathan* narrent leur chemin vers ce monde, dans *Juvenilia*, il est encore représenté de manière concrète comme l'île des nuages par exemple dans *Le jardin de M. Rose-rouge* (*Der Garten des Herrn Rosenroth*).

Dans la RdS, en revanche, l'auteur arrive à une représentation inouïe de ce motif, marquée par la désillusion et le ton sarcastique. Ce roman raconte le chemin aventureux du journaliste Winer qui visite l'île afin d'y faire un reportage. Son

25 Cf. la carte jointe dans les annexes. Schmidt a souvent dessiné les îles de ses récits. Pour une interprétation de la signification utopique cf. Christoph Jürgensen, « Der Rahmen arbeitet » : paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. pp. 125-126.

Deuxième Partie

chemin se comprend comme une « désillusion progressive »²⁶ et thématise ainsi une correction de la vision sur l'île des savants. Dans son introduction, le traducteur précise également que le texte fournit un éclaircissement sur des régions inconnues ainsi qu'une correction de l'image fausse du « Parnasse flottant » (p. 9) qui n'est pas aussi idyllique que les médias le font croire.

Dans la RdS, l'idée d'une utopie est littéralement abordée puisque les deux puissances politiques l'U.R.S.S. et les États-Unis présentent l'île IRAS comme une utopie réussie. Ils prétendent que l'île est un endroit de neutralité politique, poursuivant des objectifs humanistes de création artistique et de conservation des œuvres – idéaux qui devraient transgresser les frontières et conflits nationaux et unir les nations et cultures. L'IRAS est très sanctuarisée par les autorités qui contrôlent strictement les mouvements des personnes ainsi que la diffusion des informations. Winer, par exemple, est le premier journaliste depuis onze ans qui reçoit la permission de s'y rendre (BA I/2, p. 225). Un système de propagande alimente l'idée que l'IRAS réalise l'idéal humaniste. Le récit de Winer relatant les expériences de son reportage, démontre cependant la politique hypocrite et l'image fausse, mise en scène par la propagande. Découvrant la « véritable » face de l'IRAS, Winer se fait une image réelle et correcte de cette république des savants.

Le contraste entre un monde réel et un monde utopique est propre à l'œuvre de Schmidt, tel que l'a montré l'analyse du motif de l'île. Représentée par l'île, l'idée du refuge, de la terre de repos et de paix contraste toujours avec le monde de la « réalité », le monde des conditions terrestres. Le monde différent de la réalité (monde de la poésie) possède une fonction de consolation sur les souffrances et cruautés dans le monde et se rapproche ainsi du topos du paradis chrétien comme lieu de récompense, de justice et de paix. Ce monde paradisiaque est par définition diamétralement opposé au monde de la réalité et les deux semblent ainsi impossibles à réconcilier.

On remarque ici que l'élysée de la RdS est instauré par la politique, tel que Düring dans *Scènes de la vie d'un faune* l'avait revendiqué. La tension entre réalité et imagination, qui est propre aux textes utopiques, se présente dans la RdS sous

26 « fortlaufenden Desillusionierung » Wolfgang Albrecht, Arno Schmidt, Stuttgart, Weimar : Metzler, 1998. Ici p. 35.

Deuxième Partie

l'idée d'un test : l'IRAS est un « élysée » que l'on peut atteindre et visiter, c'est-à-dire qu'on peut en faire une expérience physique. Cette imagination est une conséquence presque inévitable dans le développement du motif par l'auteur. Ainsi, la RdS se propose comme une quintessence des ouvrages cités précédemment et marque la fin d'une époque de réflexion, un affranchissement et une désillusion de l'auteur.

1.2. La satire des sciences et des arts

Dans ce chapitre, nous nous consacrerons au scénario saugrenu et grotesque de la RdS. Dans un premier temps, nous soulignerons la source de la RdS dans le roman de Friedrich Gottlieb Klopstock ainsi que les variations parodiques et les démarcations de cette œuvre qu'on recense dans le roman de Schmidt. Dans un deuxième temps, nous analyserons les éléments satiriques et grotesques que Schmidt intègre dans son roman. Ceci nous permet de saisir le désenchantement des sciences qui se montre à travers les éléments exagérés de la science-fiction.

1.2.1. La réserve bibliophile et le scénario saugrenu

L'idée d'une île utopique se combine chez Schmidt à l'idée d'une république des savants, un territoire consacré à la production artistique et scientifique. Le scénario de la RdS reprend et réinvente *La République allemande des savants* (1774) de Friedrich Gottlieb Klopstock en la modifiant essentiellement : dans son introduction, le texte de Klopstock définit les lois, les prémisses et l'histoire de la république. Cette république des savants exclut expressément toute politique,²⁷ tandis que dans celle de Schmidt la politique se met bien en avant à travers la mise en scène hypocrite et les manipulations des artistes et scientifiques. Une deuxième

27 « Von unserer Politik / Wir haben gar keine. Dieß bringt uns nicht wenig Nachtheil. » Friedrich Gottlieb Klopstock, *Die deutsche Gelehrtenrepublik*. In : *Werke und Briefe*, Historisch-kritische Ausgabe. Vol. VII/1. Ed. par Horst Gronemeyer et. al. Berlin, New York : Walter de Gruyter, 1975. p. 23.

Deuxième Partie

correction de la RdSa de Klopstock se trouve dans l'internationalisation de la république chez Schmidt. Klopstock imaginait une république réservée aux artistes allemands, alors que celle de Schmidt ne connaît plus de sélection selon la nationalité. Mis à part le traducteur Stadion, les autres personnages sont en général des Américains ou des descendants européens dont l'origine n'a pas d'importance. La reprise du caractère nationaliste de la RdSa se réalise à travers une exagération du personnage de Stadion. Dans la RdS, le peuple allemand s'est éteint, il n'en existe que 124 « exemplaires », dont le traducteur (p. 71, BA I/2, p. 260). Ce dernier souligne à multiples reprises sa nationalité allemande et montre sa fierté nationale : il indique avoir choisi le titre « en hommage à l'œuvre célèbre – du moins autrefois – grand Klopstock » (p. 89, BA I/2, p. 270). La référence du texte *La République des Savants* à *La République allemande des Savants* de Klopstock est rendue évidente par le choix du titre défini par Stadion. Tandis que la motivation du traducteur relève d'une fierté nationale, voire nationaliste, la référence se poursuit également au niveau thématique, présentant une actualisation et une correction sur le niveau politique.

Schmidt reprend, voire ridiculise l'accentuation de l'allemand et le caractère nationaliste à travers le traducteur. Ce dernier accompagne le lecteur tout au long du texte à travers des notes de bas de page exprimant son indignation lors de passages contre les Allemands, de descriptions trop audacieuses ou de commentaires qui lui déplaisent. L'existence du traducteur allemand contraste avec l'extinction du peuple allemand et de la langue allemande, considérée comme morte. Alors que la RdS de Klopstock vise une valorisation de la littérature allemande, la version de Schmidt ridiculise le stéréotype d'allemand et l'entreprise nationaliste.²⁸ Également, la RdS de Schmidt corrige le ton nationaliste et colonialiste de l'œuvre de Klopstock qui veut initier une colonisation du monde par la culture allemande (« deutscher Geist »).²⁹

28 « Die literarische Inszenierung der Vernichtung Deutschlands und des Absterbens der deutschen Sprache macht eines der zentralen Anliegen des Klopstockschen Buches im wahrsten Sinne des Wortes "gegenstandslos". » Uwe Japp, *Zweimal deutsche Gelehrtenrepublik : Klopstock und Arno Schmidt*. In : *Literatur und Geschichte 1788-1988*. Ed. par G. Schulz et T. Mehigan. Bern/Frankfurt s. M./New York/Paris : Peter Lang, 1990. Ici p. 276.

29 Cf. Japp, *Zweimal deutsche Gelehrtenrepublik*, p. 272.

Deuxième Partie

La reprise de l'œuvre de Klopstock permet à Schmidt de prendre position concernant l'idée utopique d'un territoire consacré aux arts et sciences. Il nie la possibilité réel d'un tel territoire et se démarque de la tradition utopique des républiques des savants. En même temps, la démarcation montre également une désillusion sur des idées fondamentales de sa propre conception poétique antérieure. Cette désillusion se montre dans une distanciation parodique et une présentation exagérément ridicule de l'île, des figures artistiques et scientifiques ainsi que de l'idée d'un refuge insulaire.

Dans la RdS, Winer témoigne des conséquences dévastatrices que la « réalisation » de l'élysée a entraînées : la production artistique, la littérature ainsi que les beaux-arts, tarit de plus en plus. Le monde clôt et séparé du reste du monde ne se montre pas productif pour la création artistique et scientifique, mais contribue tout au contraire à l'opposé. Chez les Américains, les « privilégiés » s'ennuient à tisser des intrigues ridicules, les bibliothèques restent désertes et les artistes sont improductifs. D'un côté, une production contrôlée quasi industrialisée chez les Russes et d'un autre côté, le laisser-faire dans un *vacuum* sans signification chez les Américains. Les poètes russes subissent une rigueur militaire qui les fait parader régulièrement et entrer en bloc dans la bibliothèque : « si c'est grotesque ici, chez nous c'est affligeant ».³⁰ Les artistes que Winer rencontre sont des stéréotypes arrogants qui sont aussi vides que la structure dans laquelle ils se trouvent (l'IRAS). Ils se ruent devant lui afin de pouvoir se mettre en scène :

... l'un pointe dramatiquement le menton ; son voisin, appuyé à une colonne, croise les bras d'un air tragique : sont-ils toujours aussi vains ?! Veulent-ils toujours être décrits, loués, filmés, béatifiés ? (C'est admissible pour ceux qui ont encore à s'imposer : on sait que le public exige pour ses deniers que ses artistes n'aient pas apparence humaine. Mais ceux d'ici ont une sécurité absolue, financière comme idéologique ... p. 140³¹

Les artistes sur l'IRAS qui vivent en communauté artistique sont des marionnettes inintéressantes, perdues dans des préoccupations extérieures à leur art. L'auteur ne les dessine cependant pas uniquement comme des victimes passives. Coupés du monde alentour, ils se laissent aller et se réjouissent de plaisirs matériels et

30 « si c'est comique ici, chez nous c'est plutôt affligeant » RdS, p. 180 ; « war das hier komisch, so war das unsere traurig ! » BA I/2, p. 107.

31 « ... dort schob Einer dramatisch das Kinn vor; neben ihm an der Säule der Nächste, düster die Arme verschränkt: waren die denn tatsächlich immer noch so eitel?! Wollten immer noch beschrieben, gelobt, gefilmt, angehimmelt sein? [...] die hier waren doch, finanziell wie ideell, absolut gesichert ... » BA I/2, p. 300.

Deuxième Partie

terrestres : « Au bar, enfin : les poètes attaquent en rang serré ! Je n'ai jamais vu personne manger et boire avec autant d'énergie ; leurs mâchoires se heurtent comme des castagnettes... » (p. 142).³² Au lieu de se consacrer à leur travail, ils s'engouffrent dans la nourriture et s'abandonnent à la paresse. Les deux exceptions Singleton et Gregson vivent concentrés sur le travail et en retrait de la société insulaire. Tandis que Gregson a perdu son cerveau suite à une intervention médicale des Russes, Singleton explique l'île au journaliste Winer lors d'une visite. Il la désigne comme une mise en scène énorme des hommes politiques où les préoccupations et entreprises artistiques n'importent pas : « L'île???!! : Si l'on tendait au-dessus d'elle une toile de tente, ce serait le plus grand cirque du monde ! ». ³³

Dans la RdS, le lecteur assiste à une désillusion du motif de l'île, autrefois très idéalisé. Schmidt y fournit une image satirique d'un territoire consacré aux scientifiques, savants et poètes. Dans les archives de la fondation Arno Schmidt à Bargfeld se trouve une petite fiche qui indique une intention moqueuse de la RdS voulant tourner en dérision certains motifs de l'île aux savants et de l'utopie. Sur cette fiche, Schmidt écrit en crayon la date de la naissance de la RdS. L'inscription en crayon ainsi que le petit format de la fiche (A8) et l'écriture abrégée suggèrent une rédaction rapide et spontanée de cette note :

« *L'art=île utopie* (à ridiculiser ! !) (I^{ère} idée : 'faune', p.) (Réflexion faite : le 25 mars 1957; 11^h 10^m) Sch »³⁴

Selon cette note, l'auteur vise à mettre en abyme l'idée utopique d'un territoire voué exclusivement à l'art. L'auteur indique vouloir « ridiculiser » l'idée d'une « île=art utopie ». Cette traduction littérale montre le caractère réduit de la formulation qui permet effectivement plusieurs interprétations, puisque l'auteur juxtapose les substantifs « art », « île » et « utopie ». Le signe « = » rapproche les

32 « Und endlich am Büfett : die Dichter griffen geschlossen an ! Nie sah ich Leute mit solcher Energie essen und trinken ; ihre Kinnbacken gingen wie Kastagnetten... » BA I/2, p. 301.

33 RdS, p. 169. « Die Insel???!! : Wenn Sie 'n Zelt drüber spannten, wär's das größte Affentheater der Welt ! » BA I/2, p. 317.

34 « *Die Kunst=Insel Utopie* (lächerlich machen ! !) (I. Einfall : 'Faun', S. ...) (Gedanke der Ausführung : 25.3.57; 11^h 10^m) Sch ». La même journée, Schmidt note dans son journal intime : « Ich habe I. Einfall zur 3. großen Groteske, der 'Kunstinsel' ... » Bernd Rauschenbach, Postface éditoriale. In : Arno Schmidt, *Die Gelehrtenrepublik*. Roman aus den Rossbreiten. Zurich: Haffmans, 1993. p. 201.

Deuxième Partie

deux substantifs « art » et « île », laissant ouvert s'il s'agit d'une île de l'art ou d'une île artistique. Tandis que la première serait une île abritant des artistes (et l'art), la deuxième souligne un caractère artistique de la construction, c'est-à-dire artificiel.

La position du mot *île* au milieu des trois indique que l'auteur accorde une importance particulière à ce motif. En même temps, l'île est l'endroit par excellence de l'utopie dans la tradition de Morus et représente ainsi l'idée d'un monde meilleur. Dans la RdS, en revanche, cette revendication est tournée en dérision à travers les représentations satiriques des sciences et de l'art dans un scénario loufoque qui se nourrit d'éléments de la science-fiction et du roman de voyage et d'aventures.

L'îlot du monde artistique dans la RdS retrace probablement les traits du microcosme artistique à Darmstadt où Schmidt vivait à cette époque. Il s'agit d'une petite ville près de Francfort sur le Main qui développe au cours des années 1950 une scène artistique dynamique et productive avec plusieurs associations et regroupements. Malgré son refus de toute association ou participation à un mouvement ou un groupe artistiques, Schmidt joint la « Darmstädter Sezession », présidée par son ami Eberhard Schlotter.³⁵ Cette période passée à Darmstadt permet également à Schmidt d'approfondir certaines connaissances, comme avec Max Bense, et d'en faire de nouvelles, telles qu'avec Peter Rühmkorf et Hans Wollschläger. Généralement, cette époque est considérée comme celle où Schmidt était le plus intégré dans la scène littéraire. Néanmoins, Schmidt vivait mal cette époque et aspirait à un refuge dans la lande du Nord. Dans son essai radiophonique sur Wilhelm Friedrich Meyer *Dya Na Sore*, il désigne la ville « Darmstadt-en-Barbarie ».³⁶ On peut alors faire un parallèle entre le monde clos de l'île IRAS et la ville provinciale de Darmstadt où les artistes vivent dans leur propre cosmos. On note chez Schmidt une perspective paradoxale sur le monde du livre : d'un côté, il rejette toute construction ou groupement organisés, tel que la

35 Cf. Wolfgang Albrecht, Arno Schmidt. Stuttgart, Weimar : Metzler, 1998. p. 43.

36 Trad. par Claude Riehl, cf. Claude Riehl, Arno à tombeau ouvert. In : Tina ou de l'immortalité. Ed. Tristram, 2001. pp. 49-121. Ici p. 100. « Darmstadt i.d. Barbarei », BA II/2, p. 142. Cf. Wolfgang Albrecht, Arno Schmidt, Stuttgart, Weimar : Metzler, 1998. p. 43.

Deuxième Partie

scène littéraire, les courants ou cercles, comme par exemple le groupe 47.³⁷ L'image dystopique de la RdS y correspond entièrement et semble refuser l'idée d'un pays des poètes. De l'autre côté, Schmidt appelle lui-même à créer de tels refuges insulaires (« Freistätten »), comme nous l'avons analysé dans le chapitre précédent. Le monde du livre doit être protégé et surtout conservé pour la postérité. Dans ses textes, Schmidt imagine un idéal du monde des livres dans des formes d'îles ou de réserves, un territoire clos et protégé.

Dans la RdS, le lecteur assiste d'un côté à une certaine désillusion de ce refuge bibliophile et de l'autre côté, le roman même se présente à lui comme un contre-projet, une littérature différente de celle sur l'île. En plus de la démarcation du roman de Klopstock, la RdS de Schmidt sert elle-même d'une preuve et démonstration pour une littérature différente qui thématise sa propre création et genèse. Conforme au mode de la satire, la RdS présente un scénario loufoque, exagéré dans ses éléments fantastiques, qui formule son propos poétologique à travers une mise en scène démonstrativement exagérée.

Le texte RdS se présente comme le carnet de voyage du journaliste Winer traduit de l'américain à l'allemand, une langue morte. La forme du carnet de voyage se rapproche de la composition spécifique des rapports protocolaires et journaux intimes dans *Léviathan*. Dans la RdS, le récit de Winer est pourtant marqué par le loufoque et des éléments de la science-fiction et des récits de voyages et d'aventures.

Le journaliste américain Winer voyage du continent américain à l'île des savants afin de rédiger un reportage exclusif. Son voyage le fait traverser le désert du Nevada, abritant de nouvelles formes de vies, notamment des êtres quasi mythologiques, jusqu'à Eurêka, le port pacifique, où un bateau l'amène à l'île. Tel un journal intime, Winer consigne toutes ses observations, impressions, analyses ainsi que ses idées, pensées et sentiments. Le texte s'organise en paragraphes comme les récits de *Léviathan*, introduits en partie en italique. Le protagoniste Winer recense ainsi son avancée et fournit une description du merveilleux et du

³⁷ Son ami Alfred Andersch essaie en vain d'intéresser Schmidt au groupe 47, le mouvement le plus important de la littérature allemande après 1945.

Deuxième Partie

terrible dont il fait l'expérience. Il faut cependant noter que la RdS ne présente pas un protagoniste scientifique, mais un journaliste.

À peine arrivé sur l'île, Winer se retrouve entre les deux puissances politiques russe et américaine qui développent leur conflit politique autant sur l'île que dans le reste du monde. La politique nucléaire détermine ainsi le monde de la RdS. Depuis la catastrophe nucléaire de la Troisième Guerre mondiale, d'importantes parties des continents sont inhabitables : l'Europe est entièrement contaminée, les Allemands ont disparu et le désert du Nevada aux États-Unis constitue une « zone d'hominidés » qui est hermétiquement fermée. Seuls certains êtres créés par la radiation peuvent habiter cette zone. On y compte des créatures mutées suite à la radiation nucléaire, notamment trois espèces : les centaures, les masques volants et les araignées du nom de never=never. Le protagoniste Winer rencontre ces êtres lors de sa traversée du désert du Nevada.

Les trois espèces sont un mélange de réminiscences littéraires et mythologiques, et la mutation atomique qui les a créés est une métamorphose dans le style d'Ovide, visible notamment dans les hominidés.³⁸ Les centaures sont une création développée à partir de la mythologie grecque que Schmidt intègre ironiquement :

... des centaures barbus fauchent les prés (l'un d'entre eux se présente de profil, buvant à la régolade ; (je me pince : me suis-je endormi sur un manuel de mythologie gréco-romaine à la Preller-Robert?) p. 46³⁹

Dans la mythologie grecque, les centaures sont un peuple mi-homme mi-cheval qui enlevaient et violaient des jeunes vierges. Chez Schmidt, le peuple n'a pas d'esprit de rébellion, et leur force, décrite comme immense, est domestiquée car ils sont soumis aux Américains. Aux allures d'un peuple païen, ils vivent paisiblement en groupes organisés, surveillés par les « gardes forestiers », qui leur autorisent leurs croyances païennes afin de les maintenir en ordre. Chez Schmidt, on retrouve une inversion des sexes : l'être mi-homme mi-cheval est une femme.

L'aventure amoureuse entre la centaure Thalja et l'homme Winer est une continuation, une transformation schmidtienne du mythe des centaures dont

38 Cf. également l'analyse dans Götz Müller, *Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur*. Stuttgart : Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1989. p. 285.

39 « ... bärtige Zentauren mit Sensen standen mähend auf den Wiesen. (Einer hob, ganz Silhouette, trinkend die Flasche; (und ich kniff mich doch lieber noch einmal ins Bein : war ich etwa über einem Lehrbuch der Griechischen Mythologie, Preller-Robert, eingeschlafen?)) » BAI/2, p. 245.

Deuxième Partie

certaines scènes, comme celle de l'aphrodisiaque, trouvent des modèles dans la littérature antique.⁴⁰ Les masques volants viennent du roman *Aristipp* de Wieland où Lais imagine une forme visible et éternelle de l'être, libéré de la charge corporelle et terrestre. Lais n'accepte pas le mépris platonicien du corps et souhaite un corps visible et éternel, cependant sans les outils d'ingurgitation et de digestion. La création ne conserve que la tête d'un être humain, équipée d'ailes qui lui servent à se déplacer autant que s'envelopper.⁴¹ Schmidt reprend cette créature dont la nouvelle constitution est libérée de la charge terrestre et atténue la perspective platonicienne tout en renforçant l'imagination biologique au style d'une science-fiction. Pour les trois créatures, on note le même procédé : Schmidt transforme les éléments qu'il retrouve dans la littérature fantastique, ou dans les textes littéraires qui reposent sur l'imaginaire, tel le jeu de pensée de Lais chez Wieland. Les hominidés de Schmidt peuvent alors être facilement comparés à leurs prédécesseurs ou à des variations plus anciennes.⁴² Tandis que ces créatures étaient souvent démonisées, on note une neutralité de la part de Schmidt auprès de ces êtres ; une neutralité qui correspond au regard scientifique de la science-fiction. Les êtres du désert relèvent ainsi premièrement d'un matériau littéraire déjà existant, comme la mythologie grecque ou la littérature fantastique. Ainsi, les créatures rendent visibles la méthode de l'imagination, les règles de la création que Schmidt met en scène dans la RdS. Avec cette référence au passé littéraire, Schmidt s'intègre dans une tradition fantastique en recourant ostensiblement à des êtres déjà créés. Deuxièmement, les êtres mutés dans la RdS se veulent une référence tournée vers l'avenir : ils représentent le futur qu'attend l'humanité. Ce

40 « Das Liebesabenteuer einer Kentauren mit einem Menschen ist eine Weiterbildung und Umdichtung Arno Schmidts, heitere Arbeit am Mythos. Die Brennessel als Aphrodisiakum, von Thalja in Anwendung gebracht, erinnert an die Szene im « Satyricon » des Petronius, wo die Manneskraft des Enkolpius in eben dieser Weise gesteigert wird. » Götz Müller, *Gegenwelten*, p. 285.

41 Christoph Martin Wieland, *Aristipp und einige seiner Zeitgenossen*. In : *Sämtliche Werke*, Bd. 34, Leipzig : Göschen 1800. p. 120, 123. Cf. la présentation de Götz Müller, *Gegenwelten*, p. 285.

42 Götz Müller cite par exemple les *Lügendgeschichten* (*Les amis du mensonge ou L'incrédule*) de Lucien de Samosate qui mettent en scène des dendrides et des sélénides. On trouve d'autres parallèles avec les habitants planétaires de Paul Scheerbart, les arbres humains de Holberg, les hommes transformés dans *Star Maker* (1937) d'Olaf Stapledon ou *L'étoile de ceux qui ne sont pas nés* (1945) de Franz Werfel. Cf. Götz Müller, *Utopie und Robinsonade bei Arno Schmidt*. In : Arno Schmidt, *Text + Kritik*, Ed. par Heinz Ludwig Arnold, 20/20a, 4^e version retravaillée, Munich : edition text + kritik, 1986. pp. 71-91. Ici p. 76.

Deuxième Partie

futur est pourtant régressif. L'évolution humaine que Schmidt présente dans la RdS se montre comme une inversion du développement, un retour en arrière. Ainsi, la tendance se dirige vers l'existence animale, voire mythologique, un état sans réflexion ni culture différenciée. Tandis que les centaures sont mi-homme mi-cheval, les masques volants sont un croisement entre insectes, humains et papillons :

Il a incontestablement figure humaine. [...] Il agite sans bruit ses grandes ailes. Dont l'extrémité est munie d'une griffe-crochet (pour se suspendre aux branches fines? La nuit, pour dormir?) Il a aussi deux petites ventouses sous le menton ...⁴³ p. 59-60

À travers les êtres mutés se montre la vision d'un futur anachronique pour l'être humain. Les créatures fantastiques combinent ainsi le passé et l'avenir en mettant en scène un avenir qui retourne dans le passé et vers les origines. Les masques volants se sont développés dans le désert contaminé, comme les arachnides never=nevers par mutation atomique :

Disons grosso modo qu'à la suite de trop fortes radiations radioactives, des mutations accélérées ont donné naissance à des phénomènes d'hexapodie. C'est-à-dire qu'il est apparu de multiples combinaisons de formes humaines, d'une part et de formes d'insectes et d'ongulés, de l'autre.⁴⁴ p. 31

Les trois espèces mutées sont ainsi des croisements entre l'homme et l'animal, le destin inévitable du post-nucléaire que l'auteur réserve à l'humanité. Ils tiennent tous les trois un visage humain, ce qui est perturbant pour Winer au début. La combinaison avec les insectes montre la régression de l'humanité, qui manifeste visiblement son caractère négatif et méchant.⁴⁵ Dans la RdS, l'influence radioactive a créé des êtres mutés qui se retrouvent dans un stade de développement antérieur à celui des être humains au niveau de la connaissance et

43 « ... ein unbestreitbares Menschenantlitz [...] Lautlosgroße Falterschwingen. An den äußersten Spitzen einkrallige Haken (zum Einhängen an dünnen Ästen? Nachts, zum Schlafen?). Auch unterm Kinn noch zwei kurze Sitzfüßchen... » BA I/2, p. 253.

44 « Der Mutationssprung durch zu starke radioaktive Bestrahlung hatte sich, ganz allgemein gesprochen, in Richtung auf Hexapodie hin ausgewirkt. Das heißt: es waren, und vielfache, Kombinationen von Menschenformen einer= sowie Insekten und Huftieren andererseits aufgetreten. » BA I/2, pp. 236-237.

45 « Je hais les insectes d'une haine primitive ; enfant, j'ai parfois tremblé de colère quand en juin j'allais dans un bosquet, m'y arrêtais et qu'au-dessus de moi dans les patientes cimes des arbres, j'entendais la murmurante dévoration de chiliades de mâchoires de vers, ça glissait furtivement, perçait, sciait, suçait ; des guêpes enfonçaient de flexibles lames dans des corps cabrés de chenilles : puis le ver dévorait bruyamment le ver. » (*Gadir*, p. 15). « Ich haße Insekten mit einem Urhaß; als Kind hat es mich manchmal vor Wut geschüttelt, wenn ich junis im Hain ging, still stand, und oben in den duldenden Baumkronen das flüsternde Gefräß von Chiliaden Wurmkiefern hörte, es schlich, bohrte, sägte, saugte; Wespen stießen biegsame Klingen in bäumende Raupenleiber : dann schmatzte Wurm in Wurm. » *Gadir*, BA I/1, p. 60.

Deuxième Partie

des mœurs. Les centaures représentent non seulement des êtres mythologiques – donc, complètement en dehors du temps actuel – mais aussi un peuple de mœurs primitif, notamment dans les croyances et cultes païens. La zone contaminée que Winer doit traverser s'appelle « zone des hominidés » (« Hominidenstreifen »). Les hominidés désignent la famille des primates qui comporte l'homme (homininé) et les grands singes africains (chimpanzé, bonobo, gorille). L'histoire de ce terme biologique a été mouvementée par l'inclusion et l'exclusion de l'homme dans ce groupe. Depuis les années 1980, le terme « hominidae » ou « hominidé » a connu beaucoup de vicissitudes et peut désigner aujourd'hui soit l'homme seul, soit les grands singes africains et l'homme.⁴⁶ Le terme « Hominiden » date de l'époque où les hommes et les singes anthropoïdes n'étaient pas regroupés et désignait la famille de l'homme. Chez Schmidt, les hexapodes, animaux à quatre pattes et deux bras, dominent la zone des hominidés. Une caractéristique normalement spécifique aux insectes, l'héxapodie est un signe général des animaux dans le désert de la RdS. Générée par la mutation suite à la radiation nucléaire, elle est le signe de l'évolution future. Les peuples créés par la radiation nucléaire dans la RdS sont un mélange d'ongulés, d'hommes et d'insectes (BA I/2, p. 255). En tant que vision future, la RdS projette l'avenir des êtres humains à travers le développement dans cette zone, à savoir une régression totale dans l'évolution culturelle et scientifique. L'avènement d'une guerre nucléaire réserve à l'homme un avenir anachronique en étant une conséquence de cette guerre dévastatrice. L'événement se fonde sur des décisions primitives de survie et de domination de l'autre.

À travers la vision d'un avenir négatif de l'humanité, la RdS propose ainsi une perspective dystopie et se rapproche d'une anti-utopie. Le genre de l'utopie négative prend son essor à la fin du XIX^e siècle avec des textes comme H.G. Wells *Time Machine* (1895), Ievgueni Zamiatine (Jewgenij Samjatin) *Nous Autres* (1920) et Aldous Huxley *Brave New World* (1932). Ils mettent en évidence le potentiel négatif de la science et les failles de l'être humain. En montrant la chute des hommes dans la science et l'escalade de la Troisième Guerre mondiale, la RdS

⁴⁶ Cf. Encyclopaedia universalis, « Hominidés ». L'encyclopaedia universalis propose néanmoins une utilisation restreinte du terme, se référant uniquement aux hommes.

semble s'intégrer au genre de la dystopie.

1.2.2. Le désenchantement des sciences

Dans la RdS, on assiste effectivement à un désenchantement des sciences et des scientifiques qui sont entièrement dépeints sous des traits caricaturaux.

Nous avons vu que le roman *La République des Savants* est une satire de la république des savants, une île dédiée à la production littéraire et scientifique. De la même façon que les artistes, les scientifiques dans la RdS sont dépeints sous des traits ridicules. La vague de la désillusion atteint alors également le domaine des sciences et des scientifiques, qui étaient initialement positivement connotés dans l'œuvre de Schmidt. On remarque à cette époque de l'œuvre schmidtienne un affranchissement de la science par Schmidt. Alors que le domaine de la science ainsi que le personnage scientifique transportaient des valeurs propres pour l'œuvre et la conception littéraires de Schmidt, le roman RdS illustre une modification de ce paradigme personnel.

Dans une première approche, l'image de la science et des scientifiques dans la RdS est très clairement négative et choque par son manque de différenciation et son jugement sévère. Dans ce roman, le scénario se constitue d'un triangle d'acteurs et de représentants scientifiques, artistiques et politiques qui se retrouvent en un réseau de dépendance. Alors que Schmidt intègre l'instance de la politique à la république des savants, la RdS de Klopstock avait explicitement exclue la politique de cette république consacrée à l'art et aux sciences.⁴⁷ Dans le roman de Schmidt, ce sont les hommes politiques qui possèdent tout le pouvoir et manipulent les scientifiques et les artistes à leur gré. Contrairement aux récits précédents, les scientifiques sont ici entièrement soumis à la politique et agissent en vue des buts politiques au lieu de suivre des idéaux d'une recherche « pure ». Dans la RdS, la science et les figures scientifiques existent surtout dans les

⁴⁷ Dans l'introduction de cet ouvrage, on lit : « Von unserer Politik. / Wir haben gar keine. Dieß bringt uns nicht wenig Nachtheil ... » Friedrich Gottlieb Klopstock, *Die deutsche Gelehrtenrepublik*. Ed. par Rose-Maria Hurlbusch. Hamburger Klopstock-Ausgabe. Werke und Briefe, historisch-kritische Ausgabe. Berlin, New York : Walter de Gruyter, 1975. p. 23.

Deuxième Partie

domaines de la science nucléaire et de la science médicale, vétérinaire et biologique. Les physiciens ou scientifiques nucléaires n'y apparaissent qu'indirectement. Ils sont présents à travers le contexte de la Guerre froide et des tests nucléaires, mais la figure du scientifique, telle qu'on la trouve dans le docteur=directeur du « grand poste militaire » (« Große Wallstation » p. 255), ne représente pas un scientifique d'un domaine précis. Le journaliste Winer rencontre des scientifiques au début du désert (au Mur), à la fin du désert (« le grand poste militaire » p. 62), à Eurêka avant de prendre le bateau et sur l'île dans les laboratoires russes et américains. Ces arrêts coïncident avec les frontières du territoire et les étapes du voyage de Winer. Ce dernier est examiné minutieusement dans les différentes stations et se voit dégradé au rang d'objet, tels les animaux du désert. C'est la science médicale qui contribue au plus au contrôle par la politique dont témoignent la manipulation de l'élevage des animaux et les examens de Winer. Avant de s'embarquer pour l'île, ce dernier subit des examens médicales à la ville Eurêka qui relèvent plus d'une tracasserie que d'une nécessité réelle. Dans la RdS, les scientifiques se sont mis entièrement au service de l'État ou de la politique et dénotent souvent des caractéristiques des deux côtés. Le docteur=directeur par exemple est autant au courant des expériences nucléaires que des expériences d'élevages. Sa position montre au plus clair la double fonction du scientifique entre la science et la politique. Il est autant docteur (chercheur) que directeur (politique). Les scientifiques sont autant des « gardes forestiers » que des hommes politiques qui analysent les animaux, les évaluent et leur imposent des critères d'élevage. La science et la politique sont mélangées dans les personnages ainsi que dans leur activité. La science et la politique collaborent afin de gagner la course de la Guerre froide. Le « grand poste militaire » est autant un poste de contrôle militaire qu'un laboratoire scientifique, en charge de la surveillance et de l'élevage des animaux du désert. Les Américains autant que les Russes possèdent une sorte de « terrain de jeu », un « Hominidenversuchsfeld », où ils mènent des expériences :

Où en sont les Russes ? : nous n'en savons pour ainsi dire rien, hélas ! Ils ont toute l'Europe, jusqu'à l'Oural, pour terrain d'expériences sur les hominides. » p. 71⁴⁸

48 « Ja davon wissen wir leider so gut wie nichts: wie weit die Russen sind! Die haben ja ganz

Deuxième Partie

Ces expériences peuvent comporter autant de tests nucléaires dans une visée de la course aux armements que d'expériences d'élevage. Le progrès de chaque côté est donc jalousement observé et c'est la concurrence et non le désir de connaissance qui anime la recherche scientifique. Corrompu par le pouvoir, le domaine de la science est montré entièrement au service de la politique.

Dans la RdS, la politique instrumentalise la science dans un but de domination : à la course aux armements correspond une course aux expériences dans le roman. La science est corrompue par des intérêts politiques parce qu'elle fournit le moyen de domination en ses outils, ses expériences et le savoir à la manipulation.

L'élevage des centaures ainsi que les expériences médicales sur l'île illustrent l'emploi de la science dans une course politique. La RdS thématise les expériences animalières et humaines, employées au profit de la politique. Dans le roman, les Américains s'adonnent à des expériences sur les centaures et les masques volants, des créatures nouvelles générées par la contamination nucléaire à travers des mutations. Les scientifiques parlent de véritables « élevages » où ils peuvent les former à leur goût. Les petits masques volants, inutiles aux fins guerrières, sont manipulés selon des aspects esthétiques,⁴⁹ tandis que les centaures sont « développés », telle une armée de soldats :

... nous ne développons pas seulement les qualités physiques, mais aussi les qualités intellectuelles : rapidité des réflexes, volonté ; combativité – qui peut nous servir contre les araignées, par exemple ... p. 78⁵⁰

Dans la première partie du roman, la traversée du désert, ce sont les centaures qui sont exploités comme des machines dans un but utilitaire. Dans la deuxième partie du roman, quand Winer arrive sur l'île, le journaliste retrouve le même esprit d'instrumentalisation et de manipulation concernant les artistes. Winer visite les laboratoires où les scientifiques font des expériences sur les poètes. Du côté américain, les artistes servent de cobaye et sont mis en hibernation afin de tester si l'humanité entière pourrait être périodiquement plongée en hibernation.⁵¹ Avec

Europa als Hominidenversuchsfeld, bis hinter zum Ural. » BA I/2, p. 260.

49 « Das werden wir sicher durch Züchtung noch nach unsern Wünschen variieren & fixieren können – hinsichtlich Haarschnitt, Schönheit und Weibchenunddergleichen ... » BA I/2, p. 261.

50 « ... wir züchten dadurch ja gleichzeitig nicht nur gute körperliche Eigenschaften, sondern auch geistige: Reaktionsgeschwindigkeit; Entschlußkraft; Kampfgeist – der uns dann, beispielsweise gegen die Arachnen, wieder zugute kommt ... » BA I/2, p. 264.

51 « Versuchsanstalt für Hibernation », BA I/2, p. 341.

Deuxième Partie

cette mesure, le monde pourrait être rendu plus efficace en distinguant une « génération éveillée » et une « génération endormie » : « le Monde Libre pourra loger une population deux fois plus nombreuse » (p. 212)⁵². Du côté russe, les cerveaux sont transplantés dans le but de rendre les artistes et scientifiques plus rentables :

... quand un poète ou un savant russe atteint la soixantaine, on greffe son inestimable cerveau sur un athlète de 20 ans : « Le croiriez-vous ? Il s'épanouit. Il se met à écrire des poèmes d'amour ! » Et il a une nouvelle période d'activité de 40 ou 50 ans ; il fait de nouvelles expériences ; son vocabulaire s'enrichit ... p. 194⁵³

En « optimisant » leurs poètes, les Russes considèrent les artistes comme les centaures dans la première partie : un groupe sur lequel on applique des critères d'élevage, des « croisements systématiques » comme « poète sur poétesse ; sculpteur sur sculptrice »⁵⁴ afin d'obtenir le résultat souhaité. Le choix des mots en allemand, dont les formes féminines (« Dichtin » et « Hauerin ») n'existent pas, met en abyme le croisement et l'élevage des artistes qui sont considérés comme des animaux alors que l'« élevage » des artistes est étiqueté comme une étape-clé de l'évolution humaine :

Dans 300 ans, on aura pour nous la curiosité condescendante que nous avons aujourd'hui pour les gorilles. »/ J'exprime mon scepticisme : « Est-ce que poétesse par poète fait vraiment poète au carré ? » Mais le professeur Joukovski intervient : « Le centre du langage croît dans des proportions notables. » (Je ne veut pas me tenir pour battu : « Mais si l'enfant prodige ne grandit pas en milieu favorable à son épanouissement ? » - Ils soutient : « Nous y veillons. » p. 193⁵⁵

En décidant des échanges de cerveaux, la politique tient le contrôle entier sur le développement et les possibilités d'évolution de tout écrivain sur l'île. La politique, ici communiste, se met dans une position divine de contrôle absolu,

52 RdS, p. 212. « ... die ganze Menschheit periodisch in Hibernation zu versenken : daß man also, in naher Zukunft, zwischen einer 'Wachgeneration' und einer 'Schlafgeneration' unterscheiden wird. [...] daß – bei entsprechend weiter entwickelter Technik der 'Lagerung' – die Freie Welt Platz für die doppelte Bewohnerzahl haben wird. » BA I/2, p. 343.

53 « ... wenn ein bedeutender russischer Dichter oder Wissenschaftler alterte, wurde, so um die 60, sein unschätzbares Gehirn einem jungen Athleten von 20 eingesetzt : « Was meinen Sie ? : er blüht auf ! Dichtet – O, von Liebä ! » (Und wirkte erneut 40, 50 Jahre ; erlebte mehr ; sein Wortschatz nahm immer zu ... » BA I/2, p. 332.

54 « Draußen ergänzte Uspenskij behaglich : daß sie selbstverständlich auch systematisch Zuchtwahl betrieben : Dichter auf Dichtin, Bildhauer auf Hauerin... », BA I/2, p. 331.

55 « In 300 Jahren wird man auf uns herabsehen, wie wir zur Zeit auf Gorillen. » / Mein Zweifel : « Ergibt denn Dichter plus Dichtin auch wirklich Dichter hoch zwei ? ». Aber Professor Schukowski fiel ein : « Das Sprachzentrum vergrößert sich jedesmal meßbar. » (Da war ich wieder geschlagen. – « Aber wenn ihm nun die entsprechende günstige Umwelt fehlt, dem Wunderkinde ? » – Sie lächelten nur : « Dafür sorgen wir. »). » BA I/2, p. 331.

Deuxième Partie

prétendant pouvoir manipuler et influencer ce qui était autrefois considéré comme naturel et extérieur à l'homme. Les hommes politiques se servent des scientifiques complaisants et sans volonté comme outils afin de parvenir à leurs objectifs. La science est devenue alors une méthode d'asservissement employée par l'homme pour son propre bénéfice – dans le cas des Russes et des Américains, un bénéfice « politique » en maintenant, voire en agrandissant, leur pouvoir.

Dans la RdS, les scientifiques sont dépeints de manière caricaturale, soit comme des poupées sans volonté propre, entièrement sous l'emprise du pouvoir ; soit comme des fous, absorbés dans leur monde à part. Reclus dans leur station dans le désert, ils donnent l'impression d'être consommés par leur recherche. Cette tour d'ivoire renforce leur absorption, voire perte dans le domaine de la recherche en étant coupés du monde autour. Le directeur scientifique veut examiner le liquide alcoolique avec lequel Winer a réanimé le jeune centaure après l'attaque d'une araignée :

Il dévisse le bouchon, en verse dans son boîtier de montre, s'apprête à y tremper la langue ... puis semble soudain se raviser (et le tableau est plutôt cocasse : son visage me fait face, vissé à la table par sa barbiche en pointe et tirant la langue (il est trop absorbé pour la rentrer) ; ses sourcils grisonnants concentrés ; son front torturé ; ses yeux regardant quelque chose au milieu de la table ... p. 69⁵⁶

Le scientifique est entièrement absorbé par sa réflexion et symbolise la « pensée scientifique » à travers sa forte concentration. Les sourcils grisonnants, le front et les yeux fixés sur un point insignifiant, le scientifique se perd entre le monde de la réalité et le monde de la folie. Se torturant pour quelque chose qui est insignifiant pour le reste du monde, il n'est plus en mesure de déterminer ce qui est nécessaire et pertinent. Absorbé par une pensée, il oublie de retirer sa langue et incarne un fou, un bouffon dans une bulle isolée qu'est l'île.

Dans la RdS, ce changement dans la représentation des sciences et du scientifique s'explique par la politique qui joue le rôle du méchant manipulateur qui tient les savants dans une captivité. Coupée du reste du monde, la station dans le désert

56 « Er zog den Kork; goß in ein Uhrschälchen, wollte schon die Zungenspitze hineintunken dann fiel ihm aber anscheinend etwas ein (und das sah *sehr* putzig aus: wie sein spitzbärtiges Gesicht da, mir gegenüber, so auf der Bartspitze über der Platte schwebte, die Zunge noch raus (vor Denken vergessen einzuziehen); die konzentrierten gräulichen Brauen; die angestrengte Stirn; die Augen, die irgendetwas in der Tischmitte erblickten). » BA I/2, p. 259.

Deuxième Partie

revient à une tour d'ivoire qui garde ses employés dans un espace clos. Les scientifiques ont perdu toute relation aux normes éthiques et les êtres humains ou animaliers sont devenus des objets d'expériences ou d'élevage. D'un côté, la politique maintient cet isolement des scientifiques et ainsi leur aliénation avec une société humaine et l'échange avec d'autres professions, mais de l'autre côté, l'auteur désigne les scientifiques tout aussi responsables de leur situation.

La science est devenue l'outil par excellence de la politique : les « têtes » des savants sont devenus les biens que les politiques volent dans une course de compétition entre les États-Unis et l'URSS. Ils enlèvent les cerveaux des « master-minds » (p. 203) et les proposent en échange par la suite (« voleurs de cerveaux » *ibid.*, « Gehirnklauber » p. 337). Entièrement soumis aux politiques, les scientifiques permettent cette situation et l'alimentent en mettant à disposition leur savoir. Contrairement à l'image du scientifique auparavant dans l'œuvre de Schmidt, ils se sont « vendus » à la politique et ont ainsi trahi les principes et idéaux de la science que les protagonistes comme Philostrate représentent. Dans le laboratoire russe, Winer perçoit les médecins qui transplantent des cerveaux comme une incarnation du mal :

... diables blancs [qui] fouillent comme des possédés dans les cavités ; leur bouche de mousseline émet d'incompréhensible monosyllabes... : et soudain, chacun tient dans ses gants de caoutchouc rouge un cerveau gras et gris ; chacun va prendre la place de l'autre ... et, hop ! dans la boîte crânienne ! pp. 193-194

À travers un portrait caricatural des scientifiques, le roman fournit une nouvelle image de la science inédite dans l'œuvre schmidtienne jusqu'à présent. Depuis le recueil *Léviathan* où la science était une méthode de rationalisation, d'explication et de désenchantement des illusions trompeuses ou superstitieuses rattachées à la religion, l'auteur s'est clairement désenchanté du pouvoir de désenchantement de la science.

L'horreur de la nature humaine se montre désormais précisément dans les possibilités que la science propose : à l'aide de ses outils et de ses connaissances, les êtres humains s'affranchissent de toutes les limites. Quand Winer est choqué devant les échanges de cerveaux, Ouspenski est emporté par l'élan scientifique :

... nous avons encore beaucoup de choses à vous montrer. » Ses yeux luisent à nouveau comme des cerises noires : il y a trop d'asiatique dans ce garçon ; on est devant un mur.)

Deuxième Partie

p. 196⁵⁷

Le scientifique regarde l'évolution nucléaire qu'a subi la Terre non sous l'aspect de sa mesure dévastatrice, mais comme une possibilité qui s'offre à lui de faire de la recherche accrue. Le scientifique dans le grand poste militaire que Winer visite représente une recherche scientifique qui ne connaît pas de limite :

Il élève un faisceau de doigts à la hauteur de ses épaules et dodeline de la tête. / « En tout cas, tout est encore dans l'œuf ! A l'intérieur des eaux : mais l'avenir nous réserve encore bien des surprises ! » conclut-il, les yeux brillants, et il ajuste nerveusement les branches de ses lunettes. p. 72⁵⁸

Les gestes d'une tête dodelinant et des yeux brillants qui frôlent la folie dévoilent l'esprit enthousiasmé du biologiste sur les possibilités que l'évolution de la vie sur Terre offre. L'excitation du scientifique suscite un malaise chez le lecteur, qui pense inévitablement aux limites éthiques et morales et à une recherche sous tutelle d'automates engloutis par une avidité d'expérimentation et de manipulations scientifiques. Cette distinction devient claire dans l'opposition entre la culture moderne technologique et la culture des centaures, un peuple aux traits primitifs.

Quand Winer arrive au grand poste militaire et le directeur lui explique les règles de l'élevage des centaures, le journaliste s'indigne d'apprendre la relation hiérarchique entre les Américains et les centaures. Il vient de passer quelques jours en couple avec la jeune centaure Thalja. Ayant une toute autre relation à ce peuple moitié animal, moitié homme, le directeur scientifique représente le prototype du scientifique sans valeurs éthiques. Les centaures sont réduits à un objet d'étude par les êtres humains dans une vision utilitaire. Le discours scientifique est dominé et parasité par un vocabulaire évaluatif de réussite et d'échec :

Il s'est produit – d'abord par hasard, puis scientifiquement – une combinaison très réussie avec des antilopes d'Afrique. » / Il sursaute dans son fauteuil moutarde: « Quoi? : vous avez vu une métisse zébroïde? : Mais elle doit disparaître, tout de suite. » p. 64⁵⁹

57 « ... wir haben Ihnen noch viel zu zeigen. » (Und wieder lachten die schwarzen Augenkirschen : es ist zu viel Asiatisches in den Buben ; man sieht einfach nicht durch/) » BA I/2, p. 333.

58 « [Er] hob die Fingerbüschel in Schulterhöhe, und ließ den Kopf hinundher gaukeln. / « Jedenfalls ist alles noch drin! Alles ist im Fluß! : Wir werden noch *viel* erleben! » schloß er leuchtenden Auges, und drückte erregt seinen Brillenbügel. » BA I/2, p. 260.

59 « ... es ergab sich – erst zufällig, dann gelenkt – mit Grant=Gazellen : sehr glückliche Kombination ! » / Und beugte sich aus gelbem Schreibtischsessel vor : « Was ? : Sie haben einen zebroiden Mischling gesehen ? : Aber der muß doch sofort weg ! » BA I/2, p. 256.

Deuxième Partie

Le directeur indique qu'ils « contrôlent » l'état sanitaire de tous les troupeaux et dans une logique implacable éliminent « sans=merci » (« rück=sichts=los », p. 256) ceux qui ne correspondent pas aux normes élaborées. Les scientifiques se permettent alors une fonction corrective, derrière laquelle on décèle l'État ou le gouvernement. Celui-ci fixe les critères de sélection et d'élevage afin de parvenir au « modèle » le plus utilitaire. La politique a ainsi soumis la science et l'instrumentalise pour ses propres objectifs. De retour dans la civilisation « blanche » et « moderne », Winer s'aperçoit du fonctionnement de cette civilisation dont il fait partie : marquée par la technologie et le contrôle scientifique, elle a établi un pouvoir sur d'autres peuples (comme les centaures) fondé sur la manipulation et le contrôle scientifique. La culture blanche et technologique domine la culture mythologique des centaures en raison d'une maîtrise des sciences et de la technologie. L'activité et le mode scientifiques les fait rationaliser et rechercher une explication, ce qui les rend indépendants de superstitions et de croyances primitives. Le peuple des centaures, en revanche, est toujours ancré dans une religion païenne. Ils pensent aux voix divines quand ils entendent une radio parler dans les rochers. Celle-ci est malignement placée par un « ranger » afin de manipuler les centaures à travers leurs croyances. La civilisation plus avancée, plus technologique et plus « savante » prend ici un avantage sur des peuples qui ne sont pas encore « éclairés ».

Winer oscille entre une admiration des centaures et une indulgence envers ce peuple aux traits de culture indigène. D'un côté, il se juge lui-même inapte à vivre dans le désert (« [ce n'est] pas à la portée d'un homo sapiens » p. 62, BA I/2, p. 255) et admire les centaures notamment pour leur force physique. De l'autre côté, il ne cache pas son dédain pour leurs croyances primitives. Ces croyances mythologiques servent d'explication pourquoi ils sont asservis à la culture technologique des Américains. Contrairement à ces derniers, les centaures sont bien plus forts physiquement (les compétitions sportives doivent être faites séparément, p. 263) et seule l'intellectualisation et la technologie de la culture blanche conserve la hiérarchie où la force intellectuelle et la maîtrise technologique priment sur la force physique et le niveau d'adaptation à la nature et

Deuxième Partie

l'environnement.

Travesti sous la forme d'un roman de voyage exotique, le roman emprunte ses codes et présente ici une dominance de la culture blanche qui repose précisément sur un emploi pragmatique de la science. La critique culturelle cible ici l'emploi de la science et de la recherche technologique afin d'établir des structures hiérarchiques et de conserver le pouvoir.

On s'aperçoit alors de la complexité du propos qui intègre une critique du monde artistique et du monde scientifique à un scénario de science-fiction et d'un roman de voyage et d'aventures. La critique dans la RdS relève d'un désenchantement des sciences par l'auteur qui marque une étape-clé dans la conception artistique de Schmidt, désormais sans une représentation concrète des sciences dans ses textes et sans faisant allusion aux sciences et aux scientifiques. Schmidt présente la désillusion des sciences, des arts et du territoire bibliophile dans une forme satirique dont le ton sarcastique cache la déception qui accompagne surtout le désenchantement des sciences, autrefois constitutives dans la conception narratologique et poétologique de sa littérature. L'exagération et le loufoque du scénario et des personnages dissimulent des reproches graves que le texte fait aux scientifiques. Le roman recense des aspects ludiques et de l'humour noir qui contrebalancent cette désillusion qui signifie un réel ébranlement de la conception poétologique de Schmidt. À travers l'île, Schmidt associe des images de la science et de l'art, ce qui conduit à une représentation des deux domaines de nouveau intimement liés. Les éléments de science-fiction et les réflexions sur l'artiste sont doublés sur un méta-niveau qui révèle une réflexion de la forme et du genre littéraire. La RdS se présente comme un carnet de voyage d'un roman de science-fiction loufoque présentant les scientifiques comme des automates sans éthique et avides de recherche et d'expériences humaines et animales. Il s'agit en effet d'une représentation courante aux années 1950, marquées par la Guerre froide et une prise de conscience sur les dangers de la science nucléaire – un contexte auquel nous consacrerons le chapitre suivant.

Deuxième Partie

2. La science et la politique

Dans ce chapitre, nous éclairerons le contexte contemporain des années 1950 qui permet à situer et à comprendre la désillusion et le désenchantement des sciences qu'on retrace dans le roman RdS. Nous comparerons le texte de Schmidt avec certains textes d'écrivains contemporains, comme les poèmes de Günter Eich ou les pièces de théâtre de Friedrich Dürrenmatt et de Heinar Kipphardt, mais aussi aux textes de réflexion scientifique de Jules Verne. Ce dernier, père fondateur de la science-fiction, se révèle effectivement un point de référence pour certains auteurs de cette époque en matière de la réflexion éthique des sciences. Schmidt se réfère également à lui dans son essai *Les poètes et leurs compagnons : Jules Verne* qui présente une auto-explication et une auto-interprétation du roman RdS. À travers la comparaison avec une littérature engagée, nous interrogerons la mise en relation des sujets de la science et de la politique à travers des textes littéraires et quelle position Schmidt y défend.

2.1. Le contexte politique des années 1950

Le désenchantement de la science que le roman RdS illustre prend sa source dans la situation des années 1950 qui sont marquées par une relation dégradante entre la science et les politiques ainsi que par une utilisation des sciences en vue de certains buts politiques. Le roman RdS reconstruit un contexte politique mettant en scène des hommes politiques qui manipulent les scientifiques, se servent des méthodes scientifiques et formulent un propos hypocrite afin de cacher leurs intentions réelles.

À travers sa vision caricaturale, la RdS de Schmidt illustre les conséquences destructrices de la politique nucléaire menée pendant la Guerre froide. Dans la RdS, la politique est désignée responsable de la situation du monde : elle a non seulement produit une guerre nucléaire, mais joue encore avec son pouvoir de manière irresponsable. Pour comprendre le recadrage de la science, il est important de rappeler le contexte des années 1950 duquel le roman s'inspire.

Deuxième Partie

Schmidt rédige la RdS en 1957, une époque où la Guerre froide monte en importance et en virulence. À cette époque, la menace nucléaire est très présente pour la population allemande et beaucoup de gens craignent une nouvelle guerre, cette fois-ci aux armes nucléaires. Le roman RdS fournit une caricature d'un combat de pouvoir entre deux blocs politiques en s'inspirant du contexte politique actuel. Il s'appuie notamment sur trois décisions politiques récentes de l'Allemagne : adhérer à l'OTAN, réarmer l'armée allemande (désarmée depuis la défaite de 1945) et réintroduire le service militaire.

La discussion sur le réarmement allemand a notamment suscité une forte indignation aussi bien dans le peuple allemand que parmi plusieurs peuples européens. Le réarmement constitue le sujet premier de préoccupation pour les Allemands et aussi pour Arno Schmidt qui y voyait l'instrument de la RFA pour réaliser ses plans politiques égoïstes. Le réarmement était pour lui une preuve du recommencement immédiat d'une guerre.¹ Cette interprétation parcourt notamment les ouvrages rédigés entre la trilogie *Les Enfants de Nobodaddy* et *La République des Savants*.² Ces sujets sont également abordés dans d'autres textes de Schmidt, ce qui a conduit à une interprétation politique désignant un propos ou une analyse politique dans les ouvrages de Schmidt.

À l'époque de la Guerre froide, la situation politique devient concrète pour les Allemands à travers la division entre RFA et RDA correspondant à la ligne de front et à travers le questionnement du réarmement de la RFA. Défait et désarmé depuis 1945, le territoire allemand devient rapidement la scène même du conflit

1 En outre, le réarmement ne se réalise qu'à travers des coûts immenses qui seront économisés dans d'autres domaines comme le rend possible le « Lastenausgleichsgesetz » de 1952 : « Lastenausgleich, Katrin, ha ha ? - Wo die umgehend aufrüsten wollen ?! » Die Umsiedler, BA I/1, p. 283. En référence à cette connexion, Joachim Klein : « Wenngleich die von ihm geknüpften Beziehung die Kausalitäten zu simpel darstellt, so trifft die Kritik in ihrem Kern dennoch. Tatsächlich vermied es die Bundesregierung, mit dem Gesetz westdeutsche Besitzstände anzutasten. Vielmehr wurde die gesellschaftliche Integration der Flüchtlinge und Vertriebenen dem wirtschaftlichen Aufschwung des Wiederaufbaus überlassen. Das half Schmidt nichts, der sich bewußt diesem Weg verweigerte. Treffend ist seine Anmerkung, daß die Bundesregierung im Gegensatz zum Lastenausgleich Geld für die Wiederaufrüstung bereitstellen werde. » Joachim Klein, Arno Schmidt als politischer Schriftsteller. Tübingen, Bâle : Francke, 1995. Ici p. 165.

2 Cf. le chapitre très complet concernant le réarmement chez Joachim Klein, Arno Schmidt als politischer Autor, pp. 164-175. L'interprétation de Schmidt comme intellectuel qui s'engage politiquement ne se tient pourtant pas. Néanmoins, les textes de Schmidt reflètent sans doute une « Stimmungslage weiter Bevölkerungskreise. » cf. Klein, Arno Schmidt als politischer Schriftsteller, p. 174.

Deuxième Partie

nucléaire entre les États-Unis et l'U.R.S.S.³ Le réarmement de l'armée allemande se lit alors sous les auspices d'une confrontation nucléaire entre les deux puissances qui peut paraître imminente.⁴ En 1957, le public apprend que lors d'une vague d'armement, des milliers d'ogives nucléaires ont été déposées en Allemagne de l'Ouest, tandis que l'U.R.S.S. transformait la RDA en son plus grand dépôt atomique.

Quelques années après la Deuxième Guerre mondiale, la politique mondiale témoigne d'une réorganisation des alliés et des ennemis mettant la République fédérale d'Allemagne du côté politique des États-Unis. Schmidt voit un danger dans ce nouvel ordre de politique mondiale qui donne une importance à la politique allemande, seulement quelques années après la chute de l'Allemagne nazie.

En 1955, les Accords de Paris scellent la fin du régime d'occupation en République fédérale d'Allemagne et entérinent l'accession de l'Allemagne de l'Ouest et de l'Italie au Pacte de Bruxelles.⁵ L'admission de l'Allemagne dans cette confédération implique le réarmement du pays. Malgré l'interdiction de posséder ou de fabriquer des armes de destruction massive ABC, le projet de réarmement de l'Allemagne a suscité une vive opposition en Allemagne. Les années 1950 sont ainsi marquées par une réintégration visible de l'Allemagne (la RFA) au niveau de la politique européenne : le 25 mars 1957, la RFA, la France, l'Italie et les pays du Benelux signent les contrats de Rome qui fondent la Communauté européenne économique (CEE) et la Communauté européenne de l'énergie atomique (EURATOM). Le gouvernement allemand, autour du chancelier Konrad Adenauer, s'engage à se procurer des armes nucléaires, un plan qu'il déclare

3 L'île des savants peut être interprétée comme une image de l'Allemagne divisée entre est et ouest, prétendument calme, mais hébergeant en réalité des tensions guerrières invisibles, prêtes à exploser à tout moment. Par exemple l'analyse de Joachim Klein : « so extrapoliert Schmidt die ihm gegenwärtige Politik, eskaliert der Kalte Krieg derart, dass Deutschland in den Strudel des Dritten Weltkriegs gerissen wird – ausgelöst durch die machtorientierten Interessen des Westens. » Klein, Arno Schmidt als politischer Schriftsteller, pp. 179-180.

4 Joachim Klein, Arno Schmidt als politischer Schriftsteller, p. 178. Également Dieter Bänisch Rückzug in die Heide. Über Arno Schmidts fünfziger Jahre. In : Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur. Ed. par Dieter Bänisch. Tübingen : Gunter Narr, 1985. pp. 326-365.

5 Le Pacte de Bruxelles a été signé par la France, la Grande-Bretagne et les trois pays du Benelux en 1948. Il assure une assistance immédiate en cas d'agression armée contre l'un des signataires.

Deuxième Partie

absolument nécessaire face à la menace soviétique. Le chancelier allemand met en exergue le rôle de l'Allemagne dans l'OTAN (discours de 1957) et aspire à redonner à l'Allemagne le pouvoir d'une puissance européenne égale à celle de la France et de l'Angleterre. La motivation nucléaire de la politique allemande s'explique surtout par le désir de ne pas perdre son autonomie d'action et le droit d'intervention dans les alliances politiques, et ainsi de ne pas être réduite à une fonction de bouclier en cas d'escalade des armes.⁶ Pour la politique allemande, le conflit mondial nucléaire constitue une occasion de regagner du pouvoir politique et se faire remarquer de façon positive sur la scène politique internationale.

C'est notamment l'année 1957, l'année de rédaction et de publication de la RdS, qui ressort comme une année très chargée en potentiel émotionnel. Le débat nucléaire des années 1950 se retrace dans la campagne électorale de 1957, qui a été menée de manière manichéenne : tandis que la SPD tient le slogan « Lutte à la mort nucléaire » (« Kampf dem Atomtod »), la CDU/CSU soutient « Pas d'expériences » (« Keine Experimente ») et prédit une « fin de l'Allemagne » en cas d'une victoire de la SPD.⁷ Adenauer avait pu récupérer la région de la Sarre et sa réforme des retraites était très populaire. En dépit de ces réussites politiques, certaines déclarations du chancelier sur l'évolution technologique de l'armée vers le nucléaire avaient suscité de vives réactions parmi le peuple. Dans une déclaration de presse du 5 avril, Konrad Adenauer préconise l'armement nucléaire de la *Bundeswehr*, l'armée allemande qui était désarmée depuis la défaite de 1945. Le chancelier explique que cet armement est nécessaire pour « l'évolution de l'artillerie », qui désormais emploie les armes dans un objectif tactique de politique de dissuasion.⁸ Face à un armement nucléaire imminent de la *Bundeswehr*, dix-huit professeurs et physiciens, dont Otto Hahn, Max Born, Werner Heisenberg, Carl Friedrich von Weizäcker et Max von Laue, publient la *Déclaration de Göttingen* le 12 avril 1957. Les scientifiques y expriment leur

6 Manfred Görtemaker, *Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Von der Gründung bis zur Gegenwart*. Munich : C.H. Beck, 1999. p. 345.

7 Görtemaker, *Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, p. 347.

8 « Unterscheiden Sie doch die taktischen und die großen atomaren Waffen. Die taktischen Waffen sind nichts weiter als eine Weiterentwicklung der Artillerie. Selbstverständlich können wir nicht darauf verzichten, dass unsere Truppen auch in der normalen Bewaffnung die neueste Entwicklung mitmachen. » Konrad Adenauer dans une conférence de presse le 5 avril 1957. Cité d'après Görtemaker, *Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, p. 345.

Deuxième Partie

inquiétude sur l'évolution de la science atomique dans une perspective militaire. Les signataires appelaient au désarmement atomique et prônaient l'utilisation pacifique de l'énergie nucléaire. Cette déclaration a rencontré un très grand écho auprès du public, auquel Albert Schweitzer s'est joint dans un discours radiophonique le 23 avril 1957. Le médecin et prix Nobel en avait appelé aux hommes politiques à arrêter tous les essais nucléaires qui menaçaient la paix et la santé du monde entier. L'effet de ces appels fut considérable, joint par une appréciation des médias qui y voyaient enfin une opposition au gouvernement ainsi que par des applaudissements de la RDA. La perception publique de la science nucléaire changeait et on commençait à réaliser peu à peu la réelle ampleur destructrice et dévastatrice de cette arme.

Le 17 avril, Adenauer et son gouvernement reçoivent les physiciens au Palais Schaumburg, la résidence chancière à Bonn. Après de longues heures, le gouvernement et les scientifiques acceptent un communiqué de presse commun où le gouvernement déclare – de manière mensongère comme nous l'avons vu – de ne pas avoir l'intention de construire des armes nucléaires. Alors que les scientifiques s'engageaient pour un désarmement mondial, le chancelier les avait enjôlés afin de pouvoir continuer avec ses projets. Il a donc su déjouer l'appel public des scientifiques en vue de la campagne électorale et le résultat du vote le 15 septembre 1957 fut sans équivoque : la CDU/CSU gagna la majorité absolue, le bouleversement des mois précédents concernant le danger de l'arme nucléaire semble oublié, les scientifiques remis à leur place.

Schmidt a rédigé la RdS en juillet et août 1957, c'est-à-dire pendant la campagne électorale pour les élections nationales en septembre. Une année si chargée en bouleversements annoncés, mais non réalisés dans la politique ; chargée aussi en discours polémiques et en appels scientifiques qui finissent dans ce cas précis par montrer une impuissance totale de la science auprès de la politique.

Le journal personnel de cette époque ainsi que la correspondance avec l'éditeur Ernst Krawehl, montrent une rédaction très rapide de *La République des Savants* sous la pression de la terminer afin de se consacrer au projet Lilienthal. Schmidt insiste sur une publication rapide qui seule justifierait cette « chasse à courre »

Deuxième Partie

(« Hetzjagd ») et l'achèvement du manuscrit au détriment de sa santé :

Il y a quelques jours, j'ai vu une série de dessins dans un magazine humoristique : transformation biologique suite au rayonnement radioactif : Adenauer comme autruche (qui met sa tête dans le sable) ; etc. ; et dans la radio, on entendait : qu'au-dessus du Nevada, en un ballon en 500m hauteur, une bombe atomique a détoné !! : Je n'ai pas envie qu'on me reproche d'avoir piqué des motifs ! Je n'en ai pas besoin ; mais je souhaite d'éviter, si possible, toute impression de ce genre.⁹

On remarque alors l'intime connexion de la rédaction littéraire avec le contexte politique contemporain. En dépit d'une absence de références précises, la RdS est profondément marquée par le climat politique de l'époque de la Guerre froide. Celui-ci se répercute dans la RdS dans une politique hypocrite et son discours double et faux. À partir du moment où Winer est entré dans la zone sous surveillance politique, il rencontre un constant calcul diplomatique. Toutes les mesures tendent à assurer que la visite de Winer (ainsi que globalement le séjour des poètes) se réalise dans un cadre déterminé et contrôlé par la confédération d'États. Celle-ci a établi un champ d'action règlementée et formalisée qui constitue une façade pour l'extérieur. Les Américains se vantent d'avoir accordé à un journaliste la permission d'écrire sur l'île tant protégée, mais tout au long du récit ils essaient de se débarrasser de lui. Les Américains du grand poste militaire s'étonnent de le voir arriver sain et sauf : « "Ah, c'est vous ?!" (Sans cacher son dépit!) » (p. 62). De même à la fin du récit, les politiques « sont visiblement pressés de [le] faire évacuer les lieux » (p. 221).¹⁰

En plus de ces aspects narratifs, l'auteur décèle à travers le motif du faux désarmement l'hypocrisie et l'avidité de la puissance des deux côtés politiques russe et américain. Tout en étant profondément divisés au niveau de leur idéologie, ils s'avèrent présenter le même caractère négatif qu'ils dissimulent sous des traits diplomatiques. Les deux États fonctionnent et réagissent aux mêmes

9 « Ich habe erst vor einigen Tagen in einem Witzblatt eine Skizzenreihe gesehen : Biologische Verwandlung durch radioaktive Bestrahlung : Adenauer als Strauß (der den Kopf in den Sand steckt) ; usw. ; und im Radio kam die Meldung : daß über Nevada, in 500 Meter Höhe, an einem Luftballon eine Atombombe zur Explosion gebracht wurde!! : Ich habe keine Lust, mir irgend nachsagen zu lassen, ich hätte irgend Motive geklaut! Das habe ich gar nicht nötig ; möchte aber auch den geringsten Anschein davon, wenn möglich, vermeiden! » Cité d'après Bernd Rauschenbach, Editorisches Nachwort zur Entstehung des Romans. In : Die Gelehrtenrepublik. Roman aus den Rossbreiten. Zurich : Haffmans, 1993. pp. 201-208. Ici p. 206.

10 « 'Ach; Sie sinds ?!' (und sichtlich so unangenehm überrascht!) » BA I/2., p. 255. « Auch sie wollten sichtlich fertig sein. » BA I/2, p. 348.

Deuxième Partie

mécanismes : ils asservissent les scientifiques, anesthésient les artistes et exploitent les peuples primitifs. De plus, ils poursuivent une technologie nucléaire dangereuse et animent un système de propagande, élaboré afin d'occulter leurs objectifs réels. Les déclarations officielles indiquent ainsi un désarmement des deux côtés russe et américain, ce qui n'est finalement qu'une farce. Hypocrite et mensongère, la politique met en scène un désarmement pacifique, alors qu'ils continuent en réalité comme avant :

Les USA et l'URSS ont soi-disant projeté « toutes leurs matières fissiles » - soit 2000 bombes chacun – dans le cratère de Wargentín, au sud; ce qui a provoqué un véritable Krakatau dans cette enceinte fortifiée, visible même à la nouvelle lune. Elle est « sous contrôle », qu'on nous assure à longueur d'éruptions (en principe, les expériences nucléaires n'ont lieu que dans les espaces interplanétaires : un esquimau en ferait des gorges chaudes : d'où viendraient autrement ces nombreux astéroïdes d'une pâleur inquiétante ?! p. 20¹¹

Dans la RdS, les tests nucléaires ainsi que la course aux armements et la politique de la dissuasion ne se sont pas arrêtés, mais continuent en secret. Winer souligne clairement que les indices visibles (les étoiles filantes curieuses) contrecarrent les déclarations officielles des hommes politiques. Le discours du désarmement n'est qu'une couverture pour continuer le même programme qu'auparavant. Dans cette reprise, on remarque la référence à la situation actuelle de la politique allemande et le sujet controversé du réarmement. Très caractéristiques des années 1950, les expériences nucléaires existent également dans le roman, mais ne sont pas thématiques explicitement. Le passage cité ne cible pas une critique des tests nucléaires, mais critique le double jeu de la politique. La Guerre froide livre le matériau du contexte qui permet de mettre en scène l'hypocrisie et la parole fausse et mensongère de la politique, ce qui se révèle notamment dans la farce du désarmement.

Il semble que dans la foulée des événements de 1957, Schmidt se sentait pressé d'écrire un nouveau scénario post-atomique qui montre, cette fois-ci, le grotesque de la situation politique où les hommes politiques contrôlent et manipulent les

11 « In den Krater Wargentín, im Süden, hatten beide Staaten, USA und UDSSR, angeblich ihr <gesamtes spaltbares Material> geschossen – jeder genau 2000 Bomben – und das Ergebnis war ein rechter Halemaumau in jener Wallebene gewesen, auch bei Neumond sichtbar. Je nun, er war ja 'unter Kontrolle', wie uns alle Fortzlang versichert wurde (dabei konnte sich jedes Kind am Arsch abklavieren, daß man die Versuchsexplosionen bloß in interplanetarische Räume verlegt hatte : woher wohl sonst die vielen, ungewöhnlich hellen, Sternschnuppen ? » BA I/2, p. 230.

Deuxième Partie

scientifiques afin de parvenir à leurs objectifs économiques et de pouvoir. Dans la RdS, Schmidt illustre cette impuissance des scientifiques nucléaires et dénonce un abus de la science par la politique ainsi que les côtés néfastes des découvertes et inventions scientifiques. Le désenchantement de la science est ainsi dû à la situation politique actuelle. Il semble alors que le lecteur assiste à une politisation de l'île-refuge et ainsi des textes de Schmidt.

2.2. La responsabilité : politiques, écrivains, scientifiques

Dans cette partie, nous interrogerons la question de la responsabilité qui se pose avec insistance à l'époque de la Guerre froide où la science nucléaire est employée dans un contexte politique. Nous examinerons les propos d'Arno Schmidt afin de déterminer s'il s'agit d'un message ou d'un positionnement politiques. En comparant la RdS avec d'autres textes de l'époque contemporaine, qui relèvent d'une perspective critique sur les sciences et les scientifiques, nous déterminerons la position poéto-politique de ce roman.

2.2.1. Arno Schmidt, écrivain politique ?

Nous avons analysé le désenchantement des sciences dans le roman RdS en lien avec l'époque contemporaine de la Guerre froide. La prise de conscience sur les effets destructeurs et désastreux de la bombe nucléaire l'identifie comme une invention et une technologie monstrueuses qui ne permet plus une image positive. Dans la RdS, le conflit politique entre les États-Unis et l'U.R.S.S. explique la manipulation des scientifiques et des artistes ainsi que la course aux expériences sans limites éthiques. L'importance de l'instance politique dans le roman et son ancrage dans l'actualité politique de la Guerre froide semblent indiquer une analyse de la situation contemporaine et ainsi un roman politique. Il a d'ailleurs

Deuxième Partie

souvent été interprété comme un témoignage de ce conflit.¹²

Pendant les années 1950, on rencontre un nombre important de textes littéraires et poétiques dans la forme d'une utopie d'avertissement, un genre qui comporte un appel moral. En s'ancrant dans le contexte politique actuelle, elles peuvent rendre problématique l'emploi et le contrôle politique des sciences et illustrent la menace du développement politique nucléaire. Le roman RdS non seulement s'ancre dans le contexte politique des années 1950, mais il dénote également plusieurs caractéristiques du genre dystopique, tel que nous l'avons vu dans les chapitres précédents. L'image négative de l'île artistique et de la science peut être lue comme un avertissement de ne pas continuer dans cette direction.¹³ La question du genre de la RdS et du statut de la politique dans ce roman a fait surgir une controverse dans la recherche. La discussion s'enflamme notamment sur la question s'il s'agit d'une extrapolation de la situation nucléaire actuelle ou d'une simple coulisse artistique.

Nombre de critiques ont souligné le « caractère d'avertissement d'une utopie négative » (« Warncharakter einer negativen Utopie ») pour la RdS, par exemple

12 Par exemple Hiltrud Gnüg, *Die Unvernunft der technologischen Vernunft*. In : *Literatur und Geschichte 1788-1988*. Ed. par G. Schulz, T. Mehigan, M. Adams. Peter Lang, 1990. (=Etudes parues en Australie et Nouvelle-Zélande en relation avec la philologie allemande ; 15). pp. 285-300. Ici p. 287.

13 Le roman *Miroirs Noirs*, également situé dans un scénario post-nucléaire, semble s'inscrire également dans un but d'utopie d'avertissement. Le protagoniste est l'un des derniers hommes de la planète et vit dans une solitude totale, interrompue uniquement pendant un court épisode avec la nomade Lisa. L'éradication des êtres humains est due à un cataclysme nucléaire. Le titre est une référence à *Der goldne Spiegel oder die Könige von Scheschian* de Christoph Martin Wieland (1772), qui se caractérise également comme un « roman d'État » (Staatsroman). Ce parallèle recherché indique alors certaines stratégies didactiques à l'intérieur du texte, qui le place telle l'œuvre de référence dans un contexte de l'*Aufklärung*. Cf. l'analyse dans Christoph Jürgensen, "Der Rahmen arbeitet" : paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. pp. 100-106. Jürgensen conclut qu'on ne peut pas constater une relation utopie – anti-utopie pour les textes *Der goldne Spiegel* (utopie) qui serait reflété dans *Miroirs Noirs* (anti-utopie). Les deux textes ne sont pas une application pure de ces deux variations du genre utopique, mais relèvent d'une réflexion en partie critique de ce genre (cf. p. 107, note 76). Le « miroir noir » fait référence au reflet que le miroir de la littérature produit du monde, ce qui entre dans une perspective de critique ou d'avertissement. Cf. également l'analyse du titre dans le « Handbuch » pour *Miroirs Noirs*. Lutz Hagedstedt et André Kischel mettent en relation le titre de Schmidt avec une idée de Jean Paul, que ce dernier avait développé lors d'une correspondance avec un ami : « Das[sic] vernünftigste Titel wäre : Gottwalds lächerliche Begebenheiten und Meinungen. Aber es giebt bessere : d e r s c h w a r z e Spiegel, ein h i s t o r i s c h e r Roman – Protokolle, Iter Aktenstok – Hängende Gärten, ein gelehrten(komisch=)historischer Roman. » Lutz Hagedstedt, André Kischel, *Herr der Welt. Kommentierendes Handbuch zu Arno Schmidts Schwarze Spiegel*. Munich : Belleville, 2009. Ici p. 22-23.

Deuxième Partie

Gerhard Schmidt-Henkel et Hiltrud Gnüg.¹⁴ Alors que ces deux interprètes voient la RdS comme une utopie d'avertissement, Wilhelm Voßkamp et Götz Müller considèrent *La République des Savants* comme une « satire de l'utopie » et une « grotesque » – des caractérisations qui s'opposent diamétralement à celles d'une utopie d'avertissement.¹⁵ Hiltrud Gnüg intègre la RdS dans le contexte du XX^e siècle, spécifiquement des années 1950, soulignant la vision pessimiste de Schmidt, que l'on retrouve chez ses contemporains.¹⁶ On note un potentiel prophétique, un « avertissement de Cassandra » au niveau de la politique dans la RdS, qui présente un nombre important de références actuelles et fait part d'un scénario nucléaire. Ceci semble en effet soutenir l'idée d'une utopie d'avertissement. Se situant en 2008, le roman peut projeter un scénario futur comme une prédiction politique et donner un avertissement aux hommes politiques et scientifiques de ne pas poursuivre les recherches dans la science nucléaire dans un but néfaste.

Quand Winer prend conscience de l'ampleur réelle de la situation des artistes sur l'île en voyant les transplantations d'organes, il se transforme momentanément en Tirésias, le devin aveugle de la mythologie grecque. Enfin conscient, Winer exprime un « Wehe ! » (p. 333), un avertissement qui se réfère à l'avenir et signifie « gare à toi » ou « malheur à celui qui ... ».¹⁷ Cette expression au moment-clé où Winer saisit la véritable étendue des expériences médicales et de

14 Gerhard Schmidt-Henkel, Arno Schmidt und seine « Gelehrtenrepublik ». In : Zeitschrift für deutsche Philologie, Nr. 87, 1968, pp. 563-591. Ici p. 567. Hiltrud Gnüg, Warnutopie und Idylle in den Fünfziger Jahren. Am Beispiel Arno Schmidts. In : Utopie-Denken. Ed. par Hiltrud Gnüg. Suhrkamp, 1982. pp. 277-290.

15 Wilhelm Voßkamp, Utopie. In : Handbuch der literarischen Gattungen. Ed. par Dieter Lamping et al. Stuttgart : Kröner Verlag, 2009. pp. 740-750. ici p. 749. Egalement Götz Müller: « Arno Schmidt koppelt die Tradition der Groteske mit den Folgen atomarer Unvernunft, anstatt elegisch zu klagen oder pathetisch zu warnen. Das Groteske zeichnet eine "entfremdete Welt", die Angst vor dem ganz Anderen erregt und zugleich durch das Komische bekämpft. » Götz Müller, Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur. Stuttgart : Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1989. Ici p. 286.

16 « Dieser technologische Fortschrittsoptimismus ist den Autoren des 20. Jahrhunderts, die die technische Vernichtungsmaschinerie im ersten und dann im zweiten Weltkrieg erlebt haben, gründlich verlorengegangen. Ihnen schien das Band zwischen Technologie und Vernunft gerissen. Und auch die Vernunft selbst, die strenge Dompteuse emotionaler sinnlicher Triebenergie, die das bürgerliche Subjekt immer stärker seiner inneren und äußeren Natur entfremdete, erschien als zweckrationales Instrument bloß utilitaristischer Magenphilosophie, die das Individuum verkümmern ließ. » Hiltrud Gnüg, Warnutopie und Idylle, pp. 279-280.

17 Le « Wehe ! » est ici traduit par « Aïe ! » dans la version française, cf. RdS p. 196.

Deuxième Partie

l'instrumentalisation politique des artistes et de l'art, traduit une vision pessimiste. L'expression « Wehe » exprime également un avertissement didactique en rappelant la conséquence négative inévitable en cas de poursuite. Même si Winer emploie ce mot dans cette situation précise, le texte ne développe pas un exposé alarmant ou un dénouement précis qui permet d'y voir un propos d'avertissement. En revanche, Winer se présente comme celui qui a compris, qui voit clair depuis cette ouverture des yeux. Le protagoniste se met ici en scène tel un devin qui possède une « vision » que les autres n'ont pas. Pendant un court instant, Winer aperçoit « la vérité » qui se déploie devant ses yeux. Cet instant est décrit comme un moment éclair. Malgré le choc de cette prise de conscience, Winer se ressaisit et continue ses questions, s'étonnant d'être capable de poser des questions après ce qu'il a vu.¹⁸ Néanmoins, l'image lui reste gravée et il est transformé à jamais, désillusionné et dégoûté de l'humanité. C'est précisément parce que Winer ne se sert pas de cette occasion de devenir le prophète auprès des autres, que le texte refuse l'avertissement – même s'il conjugue le mode à travers le scénario dystopique et la prise de conscience de Winer. Les éléments de l'avertissement y sont présents, mais l'auteur refuse de l'énoncer et le réaliser. On remarque une méthode typique de Schmidt qui cite un certain style de récit, mais ne le développe qu'à moitié afin de pourvoir le récuser et s'en démarquer. Ainsi, le refus d'avertissement est volontaire et signifie une prise de position.

Afin de mieux cerner la position de Schmidt entre la science et la politique dans la RdS, nous nous penchons brièvement sur le sujet de la politique chez Schmidt. On remarque que dans toutes les périodes créatives de Schmidt, le champ de la « politique » et la représentation de « l'homme politique » sont connotés négativement.¹⁹ En plus du portrait négatif, la RdS déclare sans retenue que la politique est un jeu de références et de gestes mis en scène dont le texte se fait déchiffreur et présente une image plus véridique de l'île et de la situation politique. À l'époque de la RdS, on constate un changement important dans l'œuvre de Schmidt : dans *Léviathan*, le domaine politique, représenté par le

18 « ... ich war doch wohl der geborene Reporter ; denn Fragen fielen mir ein : Fragen ?! » BA I/2, p. 337.

19 Thomas Körber, *Unzeitgemäße Betrachtungen. Politik und Politisches bei Arno Schmidt*. In : *Zettelkasten 18*. Wiesbaden : Bangert & Metzler, 1999. pp. 247-268. Ici pp. 251-252.

Deuxième Partie

nazisme, se présentait comme diabolique et comme une instance « naturelle », au dessus de l'homme. Ce dernier se sentait délivré au pouvoir de la politique qu'il n'arrivait pas à contrôler. Dans la RdS, la politique est machiavélique, mais elle fonctionne selon des mécanismes faits par l'homme.

La position « politique » d'Arno Schmidt a suscité des discussions passionnées dans la recherche, déclenchant une stylisation de la personne Arno Schmidt soit en un auteur politique dont les textes analysent la situation actuelle et en fournissent un témoignage, soit en un auteur vide de toute conscience politique. Tandis que Jan-Philip Reemtsma voit en Schmidt un « écrivain politique de première importance »²⁰, Dieter Kuhn constate sa plus grande déception personnelle lors de la découverte que Schmidt n'était pas « l'homme de gauche » pendant les années 1950, contrairement à ses propres déclarations polémiquant contre l'État, l'Église et l'armée.²¹ La discussion sur la position politique de Schmidt a pu se développer suite à trois raisons : une omniprésence de la politique dans les textes de Schmidt, un ton polémique et provocateur des textes ainsi que des propos contradictoires dans les textes fictionnels et les textes qui se veulent explicatifs, qui se présentent comme un guide de lecture de l'œuvre littéraire.

Après 1945, la conscience politique est signe d'une vision réaliste et contemporaine pour Schmidt, qui la cite en tant que telle. Notamment au cours des années 1950, on constate la plus grande activité et engagement politiques de Schmidt qui préférait se tenir à l'écart de toutes sortes de regroupements. Pendant cette décennie, il est en contact avec plusieurs écrivains impliqués et investis dans l'actualité politique, comme par exemple Alfred Andersch. Schmidt est également au courant de l'actualité politique en raison de son travail pour la radio et les journaux pour lesquels il doit écrire afin de gagner sa vie.

Dans ses écrits, Schmidt dépeint une image favorable d'un écrivain conscient des

20 « eine[n] politischen Autor von höchstem Range », Jan-Philip Reemtsma, *Der Vorgang des Ertaubens nach dem Urknall. Nationalsozialismus und Nachkrieg als Textmerkmale*. In : *Vielleicht sind noch andere Wege -*. Hefte zur Forschung 1. Bargfeld : Arno Schmidt Stiftung, 1992. pp. 21-50. Ici p. 25.

21 Dieter Kuhn, *Das Mißverständnis. Polemische Erörterungen zum politischen Standort Arno Schmidts*. München : edition text + kritik, 1982. Marius Fränzel donne une vue d'ensemble de la discussion sur l'auteur politique ou apolitique Arno Schmidt. Marius Fränzel, *Ions neue Kleider. Politischer Autor ... Arno Schmidt*. In : *Zettelkasten 18*. Wiesbaden : Bangert & Metzler, 1999. pp. 225-245.

Deuxième Partie

événements et développements politiques qu'il oppose à celle d'un écrivain rêveur. Selon Schmidt, ce dernier nie l'actualité politique et s'enfuit de la « réalité » dans le monde de l'imagination. Schmidt reproche à des écrivains comme Adalbert Stifter ou Ernst Kreuder d'être apolitiques et « escapistes ». En démarcation de ce modèle, Schmidt se définit lui-même comme un écrivain « politique » et « réaliste ».²² Il présente ces deux images stéréotypées de l'écrivain politique/réaliste et de l'écrivain rêveur/naïf comme une opposition naturelle. Il s'agit d'une catégorisation réductrice qui révèle un cadre ironique à l'intérieur duquel Schmidt se sert d'images et de concepts populaires afin de développer son écriture fictionnelle. La perspective ironique permet à Schmidt d'un côté de formuler des reproches envers des écrivains qui lui sont en réalité très proches et de l'autre côté de se donner lui-même des caractéristiques exagérées. Par exemple, Schmidt qualifie la mission de l'écrivain de « fichue obligation & devoir »²³ d'analyser et de poursuivre attentivement la situation politique et le partage des pouvoirs afin de mettre au courant le peuple. La polémique contre les collègues apparemment « escapistes », en première ligne Adalbert Stifter, suscite par sa violence le soupçon que Schmidt se sentait lui-même concerné par ce reproche.²⁴ Un certain désintérêt politique chez Schmidt ne peut pas être nié : une disparité se perçoit par exemple dans *Juvenilia*, où l'auteur rédige des textes féeriques alors qu'il est soldat pendant la Deuxième Guerre mondiale. Dans ces narrations, les événements contemporains de la guerre, de l'Allemagne nazie ou de l'holocauste, au moins des répressions et des persécutions, ne se retrouvent nulle part. Dans une lettre à Werner Murawski datant de 1948, Schmidt rejette la politique qu'il ne compte pas parmi les domaines de l'écrivain :

22 Alors que Schmidt avait une image très positive d'Adalbert Stifter (cf. *Die Handlungsreisenden*, 1955, BA III/3), cette image évolue de façon négative, visible dans l'essai radiophonique *Der sanfte Unmensch* de 1958 (BA II/2.1). Pour une analyse de ce changement cf. par exemple Jan Süselbeck, *Das Gelächter der Atheisten. Zeitkritik bei Arno Schmidt und Thomas Bernhard. Stroemfeld/Nexus*, 2006. ; Gerald Stieg, *Von der Hommage zum Verriss. Der Austriophobe Arno Schmidt über Adalbert Stifter*. In : *Austriaca* N° 48, 1999. Ed. par Jacques Le Rider. pp. 93-106.

23 « verdammte Pflicht & Schuldigkeit », Arno Schmidt, *Muß das künstlerische Material kalt gehalten werden ? (Anmerkungen zu Extrakten aus BENN'S PALLAS und KUNST UND MACHT.)* In : *Bargfelder Ausgabe* III/3. pp. 491-494. Ici p. 492.

24 Cf. l'analyse de Gerald Stieg, *Von der Hommage zum Verriss. Der Austriophobe Arno Schmidt über Adalbert Stifter*. In : *Austriaca* n° 48, 1999. Ed. par Jacques Le Rider. pp. 93-106.

Deuxième Partie

Car être poète : cela signifie être dans tout (ce qui est en dessous du prix de 1000 mark), compatir avec tous les hommes (sauf avec ceux qui sont prétentieusement distingués), entrer dans toutes les chambres (sauf antichambres), parler toutes les langues (sauf l'argot et le saxon), parcourir toutes les sciences (sauf la héraldique et les sciences politiques).²⁵

Dans cette lettre, Schmidt s'adresse à Werner, le frère de sa femme Alice, mort 1943 sur le champ de bataille de la Deuxième Guerre mondiale. La lettre est ainsi fictive et fait partie de *La Pochette surprise d'Arno Schmidt*, un recueil de 15 lettres fictives, publié pour la première fois en 1989. Malgré les traits humoristiques, ironiques et aussi un certain trait pathétique, l'extrait montre que Schmidt ne considère pas la politique du ressort des écrivains. Cette déclaration est valable pour tout le reste de l'œuvre de Schmidt. Néanmoins, on retrouve également dans les écrits non-fictionnels une mise en scène de Schmidt comme auteur politique, comme par exemple dans la RdS.

2.2.2. La critique des scientifiques

À l'époque des années 1950, nombre de textes littéraires et poétiques reflètent les événements historiques et le mélange problématique de la politique et de la science. Les ouvrages les plus connus sont *Les Physiciens* de Friedrich Dürrenmatt, *En cause : J. Robert Oppenheimer* de Heinar Kipphardt, mais aussi des œuvres moins explicites, comme la série poétique *Träume* de Günter Eich qui s'inspire d'événements actuels. Il est donc justifié de comparer ces ouvrages avec la RdS afin de pouvoir mieux déterminer le propos politique du roman et l'auto-définition de Schmidt dont les écrits dépeignent un portrait contradictoire.

Au premier abord, la RdS semble par sa perspective dystopique, s'intégrer dans le contexte des années 1950. Le roman présente une image critique des scientifiques et semblent ainsi proposer une réflexion de leur situation entre désir de connaissance et objectifs politiques.

Dans les deux pièces de théâtre de Dürrenmatt et de Kipphardt, on retrouve une

25 Trad. par KFS. « Denn Dichter sein : das heißt in allen Dingen sein (die unter 1000 Mark kosten), mit allen Menschen fühlen (nur mit den bewußt Vornehmen nicht), in alle Zimmer treten (Antichambres ausgenommen), alle Sprachen sprechen (außer Slang und Sächsisch), alle Wissenschaften durchlaufen (außer Heraldik und rer.pol). » Arno Schmidt, An Uffz. Werner Murawski [...]. In : Bargfelder Ausgabe III/3. Zurich : Haffmans, 1995. pp. 49-61. ici p. 54-55.

Deuxième Partie

image très différenciée du dilemme des scientifiques qui s'inspire du contexte contemporain. La pièce de théâtre *Les Physiciens* (1963) de Friedrich Dürrenmatt réfléchit le problème de la recherche sans limites et la folie qui s'en déduit. Il relie sa pièce au contexte de l'époque de la science atomique et ses implications éthiques. Se déroulant entièrement à l'intérieur d'un asile, la pièce s'interroge sur la recherche scientifique sans limites qui s'affranchit de l'éthique. Conscient des conséquences dévastatrices de ses découvertes scientifiques, le physicien Möbius s'enferme dans un asile afin de préserver l'humanité. À la fin, c'est la directrice qui se révèle être la plus folle : elle a espionné ses « patients », volé leurs manuscrits et aspire désormais à une prise de pouvoir mondial grâce aux manuscrits. La pièce de théâtre questionne la responsabilité des scientifiques dont les découvertes et les inventions peuvent être employées à des buts nocifs. Chez Dürrenmatt, c'est le sentiment de responsabilité qui incite les trois physiciens à simuler la folie. Ils s'enfuient dans le mensonge de la folie, qui se veut si proche de l'esprit scientifique, afin de préserver le monde des découvertes et des inventions scientifiques. Leurs calculs et réflexions ne peuvent pas être cachés, ils seront utilisés inéluctablement. Dans la pièce, la folie des scientifiques est étroitement liée au pouvoir politique qui ressort comme la raison à la corruption de la science. L'emploi des découvertes, recherches et inventions scientifiques par la politique fait ressortir leurs conséquences négatives et déploie le potentiel négatif inhérent à ce domaine. Les scientifiques se corrompent ici parce qu'ils cèdent au désir de connaissance. La pièce met en relief la démesure des scientifiques qui d'un côté se croient plus rusés que les autres en leur jouant la comédie des fous. De l'autre côté, on y décèle la vanité des scientifiques qui, séduits par le savoir et les possibilités de recherche, ne connaissent plus de limites dans leur recherche. Möbius, le personnage principal, s'est imaginé en roi Salomon pour illustrer son état psychique. Le roi Salomon est l'image pour cette aspiration démesurée : il ne craint plus Dieu (cité par Möbius p. 99), ce qui symbolise l'absence de limites dans la recherche scientifique et le manque de responsabilité des scientifiques. Dans cette démesure intellectuelle, les scientifiques deviennent victime d'une ruse plus ingénieuse, celle de la directrice. Elle calque les caractéristiques de la science

Deuxième Partie

sur les scientifiques, son caractère régulier et prévisible, sa mécanique et la relation de cause à effet : « Je vous ai manœuvrés comme des automates et vous avez tué comme des bourreaux. » (p. 96). Ayant saisi le fonctionnement des sciences (et des scientifiques), la directrice peut les asservir et les manipuler à sa guise. Le reproche de l'automatisme, de réagir tels les automates, est un reproche récurrent à la science et aux scientifiques que nous avons déjà dévoilé chez Schmidt.

La recherche scientifique sans limites est l'un des sujets les plus présents à cette époque. Dans la pièce *En cause : J. Robert Oppenheimer* (1964), Heinar Kipphardt interroge également son personnage principal sur ce qui anime la recherche et les inventions scientifiques à part la perspective d'un futur emploi militaire et lui demande comment éviter l'utilisation des découvertes de façon néfaste. Dans la pièce, le scientifique Oppenheimer était animé par une motivation de créer du bien à travers la bombe : éviter que l'Allemagne hitlérienne la développe, provoquer une fin à la Deuxième Guerre mondiale, améliorer les conditions de vie pour le peuple grâce à l'énergie nucléaire... Tandis qu'il était inspiré par ces idéaux lors de la bombe atomique, il avait pris conscience des intentions de la politique à employer la science nucléaire non pas pour améliorer les conditions de vie actuelles, mais pour leur lutte militaire. Ses espérances sont néanmoins déçues quand il comprend que la course continue et que la science atomique est employée au-delà des objectifs initiaux. La pièce prend place en 1954 pendant l'ère du sénateur McCarthy, marquée par la poursuite du parti communiste et de ses sympathisants réels ou fictifs. Le gouvernement américain soupçonne Oppenheimer d'avoir boycotté le développement de la bombe à hydrogène. La pièce reformule le changement d'un scientifique loyal à ne plus être loyal en montrant sa déception sur ses idéaux anciens. Pendant la pièce, Oppenheimer est interrogé sur ce changement (qui est suspect pour les agents américains) et soupçonné de trahison. Ils voient une trahison d'état alors qu'il s'agit d'une déception personnelle, une désillusion personnelle sur ses idéaux que Kipphardt met en exergue. Tandis que le début de la pièce présente un personnage Oppenheimer confiant de démêler les fils des accusations sans fond, la fin le

Deuxième Partie

montre déçu des appareils étatiques à relever la vérité (cf. p. 286).

Cette interrogation et le dilemme des scientifiques sont absents dans la RdS. Après une idéalisation des sciences (pures) à l'époque de *Léviathan*, les sciences sont représentées désormais exclusivement sous des aspects négatifs.

Les scientifiques de la RdS sont dépeints sous les traits de la folie, une caractéristique effectivement souvent employée en lien avec la science. La folie des scientifiques symbolise l'absence de limites et le désir de connaissance sans mesure qui s'étend au-delà de la raison jusqu'aux territoires de la folie. Dans la pièce de Dürrenmatt, les physiciens jouent avec cette image courante en se déclarant eux-mêmes fous.

Dans certains romans scientifiques antérieurs, comme par exemple *Voyage au centre de la Terre* de Jules Verne,²⁶ la folie fait souvent partie intégrante du caractère scientifique. Le scientifique dévoué Lidenbrock oscille sans cesse entre un raisonnement froid d'un côté et des propos audacieux et actions qui paraissent irrationnelles de l'autre côté. Il dépasse la limite de la folie à multiples reprises, par exemple quand il sacrifie sa faim et celle de la maison entière au déchiffrement des runes ou quand il entraîne son équipe dans des entreprises dangereuses, probablement mortelles. Alors que son neveu Axel, narrateur du roman, se retrouve dans une position soumise au scientifique imprévisible, cette relation tyran – esclave se clarifie et se modère au cours du récit en transformant l'expédition tant redoutée en une initiation. Axel lui-même rend ce retournement possible en indiquant la proximité entre la science et la folie²⁷ et son propre manque de jugement. Obligé d'accompagner le professeur, Axel n'est pas certain s'il s'agit d'une entreprise fondée ou entièrement insensée, si le professeur est lucide de ses propos ou est entré dans une folie démesurée :

Devais-je prendre au sérieux sa résolution d'aller au centre du massif terrestre ? Venais-je d'entendre les spéculations insensées d'un fou ou les déductions scientifiques d'un grand génie ? En tout cela, où s'arrêtait la vérité, où commençait l'erreur ? p. 47

26 Selon Schmidt, *Le Voyage au centre de la Terre* constitue sa première lecture de l'œuvre de Jules Verne. Dans *Les poètes et leurs compagnons : Jules Verne* où Schmidt narre sa relation à cet écrivain français, il caractérise cette première lecture comme bouleversante et provoquant à une lecture avide de tous les ouvrages accessibles de Verne. Cf. BA III/3, pp. 413-425. Ici p. 417.

27 Cf. Jules Verne, *Voyage au centre de la Terre*, Librairie Générale Française, 2001. pp. 59, 65. Axel parallélise Lidenbrock avec Hamlet, des personnages fous et des « possédés » connus.

Deuxième Partie

Le tyran scientifique se situe entre l'esprit fou et l'esprit génial, mais seul le cours du récit peut montrer lequel des deux est le plus valable. Par la suite, l'expédition réussie confère au professeur le statut de génie et à Axel celui de l'homme accompli. Chez Verne, la caractéristique de « tyran » est peut-être plus employée en réminiscence à l'image typique du chercheur scientifique dévoué. En même temps, ce caractère est le moteur du récit.

La folie est un moyen pour s'interroger sur la position du scientifique et le placer entre les pôles de génie et d'irrationalité. Dans *Léviathan*, les deux scientifiques antiques Phytéas et Philostrate oscillent entre la rationalité et l'irrationalité à travers leurs entreprises d'atteindre l'infini à la fin du désert et de s'évader de la prison. Alors qu'ils peuvent être considérés proches de la folie, la fin des deux narrations restaure l'ordre rationnel, car les notes jointes d'Ératosthène et du garde carthaginois rétablissent la rationalité des deux hommes. Il est intéressant de voir que le sujet de la folie n'apparaît pas dans les textes de Schmidt sauf dans la RdS où la folie des scientifiques n'est pas analysée, mais sert de caractéristique dévalorisante. Les protagonistes schmidtens se caractérisent alors par une absence de folie et par un sérieux absolu avec lequel ils font leur science et toute activité de raisonnement ou de calcul. Dans les récits de Schmidt, une remise en question du savant-scientifique à l'intérieur du personnage est ainsi généralement absente. La science comme méthode rationnelle et systématique y apparaît comme une activité très sérieuse à la recherche de « vérité ». Dans la RdS, on fait le même constat que lors de *Léviathan* : malgré tous les calembours, l'humour et la polémique, l'échafaudage « véritable » du monde est entièrement dépourvu de non-sens ou de jeux arbitraires. On y retrouve un monde sensé où les protagonistes retracent ce sens. Ce rétablissement du sens, une entreprise herméneutique, est importante et très valorisée dans les textes de Schmidt. Le pathos et l'enjeu existentiel de la recherche telle que Schmidt la formule, interdit ainsi toute approche ludique et arbitraire. Ce constat contraste avec le texte de Schmidt qui déborde de calembours, d'allusions et d'ambiguïtés ainsi que d'un propos polémique.

Deuxième Partie

Tandis que les deux pièces de théâtre datent du début des années 1960, la série *Rêves* (*Träume*) de Günter Eich est originellement une série radiophonique diffusée pour la première fois le 19 avril 1951 par le *Nordwestdeutscher Rundfunk*.²⁸ Dans cinq rêves de cinq personnes fictives et sur cinq continents différents, Eich représente les angoisses et les menaces de la guerre, de la persécution, de la fuite et de la répression dont la plupart des Allemands ont fait expérience quelques années auparavant. Les cinq rêves, sous forme de narrations courtes, dépeignent tous une scène apocalyptique qui confronte les humains à des situations très extrêmes qui permettent de s'interroger sur la condition humaine. Dans le premier rêve par exemple, un groupe de personnes est enfermé depuis des années dans un train de marchandises et ne sait pas où le train, qui va de plus en plus vite, les amène. Dans le deuxième rêve, un couple vend leur enfant à un vieillard souffrant d'anémie et le troisième rêve montre le manque de compassion pour une famille sans abri par peur de l'ennemi envahisseur. Le quatrième rêve relate le destin de deux chercheurs russes qui perdent la mémoire dans la jungle africaine et se mettent à la recherche du bonheur. Le dernier rêve raconte la vie à New York qui est évidée intérieurement par des termites, tout comme la ville et le continent entier.

Entre les scènes oniriques, Eich introduit des paragraphes qui souhaitent engager l'auditeur sur la voie contre l'oubli et le refoulement. La première diffusion en 1951 a suscité de vastes protestes des auditeurs qui s'indignent notamment du deuxième rêve et réclament une « censure » de ce genre de pièces radiophoniques qui rend la population nerveuse.²⁹ En effet, la population allemande était sur le qui-vive dans la crainte d'une nouvelle guerre – une situation qui se poursuit au cours des années 1950.³⁰

28 Eich retravailla la série et ajouta un sixième rêve. Elle existe sous format papier dans une première édition parue chez Suhrkamp en 1953, dans les œuvres complètes de Günter Eich ainsi que sur une réédition en CD-audio. Günter Eich, *Träume*. In : *Die Hörspiele I. Gesammelte Werke in vier Bänden. Tome II*. Ed. par Karl Karst. Francfort s. M. : Suhrkamp Verlag, 1991. pp. 349-390.

29 Les appels téléphoniques protestataires sont accessibles dans la réédition de la série en deux CD-audio qui reproduisent la version originale ainsi qu'une nouvelle version de 2006. Cf. Günter Eich, *Träume*. Der Hörverlag, 2007.

30 Cf. l'article du Deutschlandfunk *Alpträume der Nachkriegszeit* par Marcus Heumann, datant du 3 mars 2008 et concernant la série radiophonique *Träume*. Cf. <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/politischeliteratur/750299/> [consulté la dernière fois en

Deuxième Partie

Alors qu'il retrace un scénario nucléaire, perçu déstabilisant par nombre d'auditeurs, Eich essaie de faire une réflexion morale tout en responsabilisant les auditeurs et ainsi de passer un message politique. À la fin des cinq premiers poèmes de « Träume », Günter Eich se réfère à la situation nucléaire précis :

N'oublie pas : / la Corée et Bikini ne se situent nulle part sur une carte / mais dans ton cœur. / N'oublie pas que tu es responsable de tous les horreurs / qui se déroulent loin de toi ...³¹

La référence explicite aux essais nucléaires sur l'atoll Bikini et à la guerre en Corée permet une mise en situation précise dans l'histoire et la géographie. La mise en situation est néanmoins contrecarrée dans le poème par le refus de désigner un endroit fixe à l'événement. Si les bombes de la Corée et de Bikini sont à l'intérieur de tous, tout le monde en porte la responsabilité. Les notions de loin et de proche sont ainsi échangées. La combinaison d'une situation historique et géographique précise, mais qui est en même temps généralisée, comporte une insistance d'appel à la responsabilité individuelle. Dans cette série poétique du début des années 1950, la bombe atomique, conséquence d'une science nucléaire, est représentée de manière très critique. Parmi les premières réactions critiques, la série de Günter Eich introduit une production poétique et littéraire qui vise les conséquences négatives de la science nucléaire et son emploi politique.

On remarque que la perception de cette nouvelle technologie est d'abord ambivalente, oscillant entre horreur et fascination. Cette ambivalence se retrouve dans différentes sources, telles qu'un texte littéraire ou les informations officielles. Par exemple, le vocabulaire employé dans les commentaires des « Actualités Françaises » sur le test nucléaire en 1946, témoigne de la cohabitation fébrile entre menace et splendeur, mise en scène d'une supériorité et de la curiosité du spectacle.³² La science y est présentée comme lumière qui éclaire les ténèbres et

août 2013].

31 Trad. par KFS. « Denke daran: / Nirgendwo auf der Landkarte liegt Korea und Bikini, / aber in deinem Herzen. / Denke daran, daß du Schuld bist an allem Entsetzlichen / das sich fern von dir abspielt ... » Günter Eich, Träume. In : Die Hörspiele I. Gesammelte Werke in vier Bänden. Tome II. Ed. par Karl Karst. Francfort s. M. : Suhrkamp Verlag, 1991. pp. 349-390. Ici pp. 358-359.

32 « un immense panache s'est levé d'une vitesse vertigineuse chargé d'enfer splendide et de menace inconnu » ; « la science perceuse de mystère est déjà sur place menu de cadrage enregistreur pour détecter la radioactivité » ; « les dégâts sont décevants » (avions presque intacts, plusieurs unités littéralement déchiquetées) ; « l'océan Pacifique plus que jamais usurpateur de son nom ». Transcription à partir du documentaire « Essais atomiques à Bikini en

Deuxième Partie

prometteuse d'un avenir meilleur :

... le monstre préludant à un monde nouveau [...] saura-t-il engager l'humanité sur la route de la véritable science et sur celle de la sagesse ?³³

Même si l'ampleur des conséquences de la radiation n'était pas encore connue entièrement,³⁴ la force de la bombe, dépassant largement l'imaginable jusqu'à présent, était bien perçue comme un « monstre ».

De la même manière, les textes poétiques traitant de la physique atomique après 1945 oscillent d'abord entre neutralité scientifique, fascination et épouvante devant le « spectacle » que présente la nouvelle réalité d'un monde nucléaire. Par exemple, dans « Atom Elegy » d'Yvan Goll, écrit en 1946 pendant l'exil américain, cohabitent fascination et plainte.³⁵ La rationalité scientifique, la capacité d'expliquer la catastrophe en la réduisant aux procédés de fusion et fission des atomes, rivalise avec l'emphase de la création et l'horreur de la destruction. Pendant les premières années de l'ère nucléaire, la représentation de la science atomique s'inscrit dans un contexte de propagande positive des superpuissances. L'euphorie concernant la nouvelle force atomique l'emporte en général sur une réflexion des menaces réelles de cette arme de destruction massive.

Dans le contexte des années 1950, le conflit de la Guerre froide et la peur d'une nouvelle guerre mondiale changent cependant la perception. La bombe atomique est désormais considérée comme une véritable arme de destruction qui ne permet plus la glorification du progrès scientifique. Pendant les années 1950, les deux puissances nucléaires des États-Unis et de l'U.R.S.S. mettent en scène des tests atomiques qui servent surtout à dissuader et à intimider. On note que c'est effectivement moins le largage des bombes atomiques sur Nagasaki et Hiroshima que les tests actuels, qui génèrent un flot de textes littéraires. Intégrés dans le contexte de la Guerre froide, les tests nucléaires marquent ainsi l'actualité

1946 » dirigé par Serge Viallet dans « Mystères d'archives » arte éditions, 2009.

33 Ibid.

34 Les mesures de protection, telles qu'on les pratique aujourd'hui, n'étaient pas encore en vigueur et les scientifiques et soldats travaillaient sans vêtements protecteurs, souvent même à peu de distance de l'explosion afin de suivre le « spectacle ».

35 « Thus the promethean spark returns / To its dismantled fount / In pitchblende orchards grew the holy fruit / Sweet atom fissioned in its foetal center / To fate's twin death-birth / High frequency of wrath / Has made rock run like oil / Steel boil to vapor ... » Cf. Strahlungen. Atom und Literatur. Marbacher Magazin n° 123/124. Deutsche Schillergesellschaft, 2008. pp. 25-29.

Deuxième Partie

allemande. On peut dire qu'à travers eux, le public allemand prend conscience de la science nucléaire et des enjeux de la Guerre froide.³⁶ En 1952, l'occupation américaine du Japon s'achève et libère beaucoup de matériel audiovisuel, d'images et de rapports retenus sous censure. Les informations sur la dévastation étaient accessibles et le public prenait conscience de la portée de la radiation et de la contamination. Cette prise de conscience se manifeste violemment en Allemagne en raison de sa situation historique particulière : l'expérience récente d'une dictature et d'une guerre dévastatrice ainsi que la menace d'être la ligne de front dans un conflit entre les États-Unis et la Russie, alarment les esprits et animent la peur d'une nouvelle guerre, cette fois-ci aux armes nucléaires.

La tension politique se traduisait à cette époque par les multiples tests atomiques qui marquaient une politique d'intimidation. Jusqu'en 1949, les États-Unis possédaient le monopole sur la bombe atomique pendant que l'Angleterre et l'U.R.S.S. essayaient d'en développer une aussi. Une course à la bombe prend place et le progrès d'un pays semble se mesurer à l'échelle de ses tests nucléaires. Les Russes procédaient à leur premier test en 1949, le Royaume-Uni en 1952.³⁷ L'acquisition du savoir nucléaire par les Russes déstabilisait notablement les Américains qui ont réalisé nombre de tests nucléaires impressionnants, telle la série « opération crossroad » sur l'atoll pacifique du nom de « Bikini » entre 1946 et 1958. Seulement onze mois après le largage sur Hiroshima et Nagasaki, les nouvelles détonations étaient un message fort adressé à l'U.R.S.S. Les tests étaient largement médiatisés par un nombre considérable de caméras installées sur les îles, les ponts de bateaux, dans les avions (700 photographes et caméramans).³⁸ Il s'agit de la plus forte médiatisation dans l'histoire du cinéma jusqu'à cette date. Les clichés ont été transmis dans plusieurs cinémas du monde véhiculant le

36 C'étaient surtout les images des tests qui ont dominé le début de l'ère nucléaire et elles sont entrées aujourd'hui dans le répertoire des images collectives, se situant entre l'effroi et la fascination. Cf. Strahlungen. Atom und Literatur. Marbacher Magazin n° 123/124. Deutsche Schillergesellschaft, 2008.

37 La France en 1960, la Chine en 1964.

38 Il s'agit effectivement d'un premier largage nommé « Abel » le 7 juillet, événement d'intérêt mondial, et d'un deuxième largage « Baker » (sous-marin) le 23 juillet, moins médiatisé. Jusqu'en 1958, les Américains ont procédé à des tests nucléaires qui ont rendu les îles Bikini entièrement inhabitables pour le peuple indigène (plus de 20 bombes y ont été larguées). Cf. Le film documentaire « Essais atomiques à Bikini en 1946 » dirigé par Serge Viallet dans la collection « Mystères d'archives » arte éditions.

Deuxième Partie

message de la politique de dissuasion. Thomas Mann notait dans son journal intime : « Horreur des événements autour des expériences-atomiques-bikini qui sont de nature criminelle. Elles servent à faire un exemple terrible. On fera une émission télévisée de l'explosion de la bombe. »³⁹ Mann s'indigne d'une transmission en direct du largage de la bombe, qui est une médiatisation d'un événement hautement politique.

Le test nucléaire « castle bravo » de 1954, l'un de la série « cross-road », est un événement qui a rencontré un large écho notamment dans la poésie allemande, tel que le montre le poème de Günter Eich. Cet essai nucléaire constituait le plus grand test du monde occidental jusqu'à cette date. Étant la première bombe hydrogène, l'explosion fut extrêmement dévastatrice.⁴⁰ L'explosion du « castle bravo » le 1^{er} mars 1954 contamina non seulement accidentellement des milliers de km², mais aussi des pêcheurs japonais qui subirent une mort atroce.⁴¹ Une forte mobilisation en Allemagne et une réelle vague d'empathie pour les victimes se déclencha. Wolfgang Weyrauch y consacra un poème entier : les seize quatrains dans « Les pêcheurs japonais » (« Die japanischen Fischer ») veulent fournir un document historique de la catastrophe inattendue de cet essai. Günter Eich retravaille la série *Träume* au cours des années 1950 et contribue à une réflexion critique de l'actualité politique.

À la différence des poèmes de Günter Eich et de Wolfgang Weyrauch, Schmidt se refuse cependant à dépeindre une situation qui se réfère à un contexte concret. Il ne fait pas d'allusions spécifiques qui permettent à reconstituer une situation précise de cette époque. On constate que les tests nucléaires, très présents dans les années 1950, n'apparaissent pas dans la RdS.

En ce qui concerne la bombe atomique ou la science nucléaire, on remarque

39 « Grauen vor den Veranstaltungen zu den frevelhaften Bikini-Atom-Experimenten. Ein furchtbares Exempel soll statuiert werden. Man wird die Explosion der Bombe broadcasten. » Entrée du 29 juin 1946, Thomas Mann, Tagebücher 28.5.1946-31.12.1948. In : Tagebücher in 10 Bänden. Ed. par Peter de Mendelssohn, Inge Jens, Frankfurt s. M. : Verlag S. Fischer, 1989. Ici p. 15.

40 Tandis que les bombes atomiques (type A) fonctionnent à la fission, la bombe hydrogène (type H) se fonde sur la fusion. Cette dernière est plus redoutable en raison de l'énergie colossale qui s'en dégage.

41 Cf. Strahlungen. Atom und Literatur. Marbacher Magazin n° 123/124. Deutsche Schillergesellschaft, 2008. pp. 62-63.

Deuxième Partie

qu'elles ne figurent pas réellement dans l'intrigue alors qu'on pourrait s'y attendre dans un scénario post-nucléaire qui semble thématiser la relation entre science et politique. Dans la RdS, on retrouve la science nucléaire restreinte au niveau narratif : l'énergie nucléaire s'emploie uniquement pour la propulsion de l'île (p. 135) et pour le fonctionnement sur l'île (p. ex. le crématorium, p. 114). La contrebande est florissante : malgré l'interdiction d'apporter « des atomes », les deux côtés s'en procurent constamment. Il n'est d'ailleurs pas très clair la manière dont l'auteur s' imagine un « Atome hinzubringen »/« apporter des atomes », notamment parce que la contrebande « transporte » les atomes dans des boucles d'oreilles. Schmidt évite d'entrer dans des détails techniques et des exposés explicatifs et restreint son texte à une représentation ludique, voire ironique de la science nucléaire. Schmidt évite d'examiner cette technologie de manière critique et la représente sous des aspects caricaturaux et grotesques, comme par exemple la technologie guerrière. La RdS témoigne ainsi d'une exagération très poussée d'éléments et de motifs propres à la science-fiction :

Propos de corps de garde (bis): "Comment, vous aussi, vous avez fait la guerre d'Europe?!" [...] nous découvrons qu'en 1990, à l'âge de douze ans, nous avons été dans le même groupe de combat, et même dans le même régiment – lui a été de l'engagement sous-marin de la mer Caspienne (que l'on a, profitant d'un vent du sud annoncé par la météo, vaporisée atomiquement et éparpillée sur la Russie occidentale; son récit de l'opération me captive: la cloche de résine synthétique où ils ont habité des semaines au fond de la mer; les poissons géants, les esturgeons; les combats avec des Russes sous-marins ...⁴²

Non seulement le personnage a participé à la Troisième Guerre mondiale alors qu'il n'avait que douze ans, il a vu des technologies époustouflantes et s'est retrouvé dans les bas fonds d'une mer luttant contre l'ennemi. Les indications, les descriptions et les détails sont poussés à l'extrême et tournés en dérision par leur évident manque de vraisemblance. L'intrigue de la RdS paraît ainsi en partie ridicule et dénuée de sens, les personnages sont désincarnés, pleins de clichés et les situations et conditions sont improbables et d'un grotesque achevé. Toute la composition est tournée en dérision et montre ainsi un souhait de démonstration et une prise de position de la littérature de Schmidt contre la littérature engagée et politique. L'intégration dans la composition du récit grotesque relève d'une narratologisation presque excessive du sujet nucléaire qui enlève tout message

⁴² RdS, p. 17, BAI/2, p. 228.

Deuxième Partie

sérieux. La technologie atomique est presque condamnée à figurer dans des allusions et des parenthèses, comme si l'auteur évitait expressément d'en faire le centre de son récit. Schmidt transpose par exemple le contexte des tests nucléaires aux expériences sur des êtres humains (les animaux-humains du désert et les poètes sur l'île). Cette transposition signifie une transformation du matériau qui évite les attributions précises à certains événements concrets. L'exagération et le sarcasme dans la RdS interdisent une interprétation politique du roman de Schmidt.

Un constat similaire se fait pour le domaine de la science où le roman de Schmidt se distingue notablement des pièces de théâtre que nous avons citées auparavant. Dans la RdS, le personnage scientifique manque de profondeur et d'analyse et ne présente qu'une image stéréotypée. Les scientifiques dans la RdS sont dépeints de manière exagérée afin de décrédibiliser la science sans thématiser un dilemme de la science ou du personnage scientifique. Inspiré par le contexte politique de l'époque, le scénario de la RdS se fonde sur le sujet de la science, mais il ne s'agit pas d'une réflexion de la science au sens propre. Le centre du roman n'est pas une analyse de la science, de ses problèmes, ses paradoxes, ses dilemmes et ses responsabilités, tel qu'on le retrouve par exemple chez Dürrenmatt ou Kipphardt.

Le sarcasme de la RdS, visible dans la science désenchantée et le protagoniste désillusionné, ainsi que dans le scénario parodique s'opposent diamétralement à une littérature engagée dans le style de *Träume* de Günter Eich ou une réflexion « sérieuse » du dilemme de la science, tel qu'on le retrouve dans les deux pièces de théâtre. Dans le scénario de la RdS, se situant en 2008, l'auteur imagine un monde après une guerre nucléaire. La bombe atomique est explosé explicitement sur le territoire allemand intégrant alors une angoisse contemporaine aux années 1950. Chez Schmidt, en revanche, cette explosion et l'extermination du peuple allemand sont considérées une conséquence positive : « *Enfin, c'est une bénédiction pour nous que les Japonais et les Allemands aient disparu* » (p. 71).⁴³ Ce sarcasme interdit toute interprétation de la RdS comme une utopie d'avertissement. La caricature des scientifiques et le mode parodique interdisent

43 « *Na, daß die Japaner & Deutschen weg sind, ist ja für uns 1 Segen !* » BA I/2, p. 260.

Deuxième Partie

de la même manière une interprétation politique. Les sujets propres à la littérature engagée, comme la responsabilité, sont évités. Alors que la littérature engagée essaie de responsabiliser les lecteurs et se met ainsi dans une position morale et professorale, le texte de Schmidt refuse consciencieusement cette lecture. Il nie explicitement cette position en la rendant ridicule : l'exagération du scénario post-nucléaire met en abyme le message politique qu'un texte narratif peut véhiculer. Les vers qui introduisent la série *Träume* de Günter Eich s'adressent aux lecteurs et servent à éveiller son sentiment de responsabilité des événements politiques et des souffrances des êtres humains. Le paragraphe s'achève sur une affirmation : « Tout ce qui arrive, te concerne. » (« Alles, was geschieht, geht dich an. »).⁴⁴ Dans les textes de Schmidt cette tentative de responsabiliser les lecteurs est entièrement absente. Néanmoins, le constat des souffrances humaines et la consternation sur l'indifférence qu'on lit dans les vers d'Eich, existent dans la littérature de Schmidt, voire sont un motif d'écriture très fort pour Schmidt. Chez Schmidt, le constat de la misère humaine ne résulte pourtant pas en un appel aux hommes à s'améliorer et à prendre la responsabilité de leurs actes. En revanche, Schmidt dépeint une image grotesque et satirique des êtres humains et de leurs motifs à être si malveillants.

Quand Dürrenmatt explique la culpabilité des physiciens avec leur aspiration infinie à la connaissance, Schmidt explique la perte de valeurs éthiques par le désir personnel de pouvoir et le manque de rigueur et de droiture scientifique. Cette aspiration et ambition à s'enrichir et à accumuler des biens matériels et du pouvoir est pour Schmidt la raison de toute souffrance humaine. Alors que la figure du scientifique se retrouvait au-dessus de ces ambitions inconscientes et pulsionnelles, elle se révèle désormais impuissante et inconsciente. Dans la RdS, le scientifique s'est laissé corrompre et a trahi les valeurs de la science. Le « caractère scientifique » représente ici un trait de personnalité dont la perte devient un jugement personnel. La RdS évite d'analyser minutieusement les forces à l'œuvre et les dilemmes auxquels l'individu est exposé, comme on peut le trouver dans les pièces de Kipphardt et de Dürrenmatt. Dans la RdS, les

⁴⁴ Günter Eich, *Träume*. In : *Die Hörspiele I. Gesammelte Werke in vier Bänden. Tome II*. Ed. par Karl Karst. Francfort s. M. : Suhrkamp Verlag, 1991. pp. 349-390. Ici p. 351.

Deuxième Partie

scientifiques sont montrés sous des traits stéréotypés, sans réflexion ni conscience sur leurs actions. Schmidt refuse alors une explication et ne fournit qu'une logique à l'intérieur du cosmos fictionnel. Schmidt restreint son texte à une reconstruction parodique, à des sarcasmes et aux jeux linguistiques qui annulent, voire récusent, toute dimension politique. Alors que les poèmes tels que *Träume* véhiculent un message politique (et moral) plus direct, le texte de Schmidt se refuse à une définition de cette sorte qui lie le contenu à une époque historique précise et se met au service d'un message politique ou éthique. Alors que l'intégration dans le contexte des années 1950 et les références nucléaires dans la RdS indiquent une politisation de l'île, la mise en abyme constante contrecarre un message politique à l'intérieur du roman de Schmidt.

Dans les passages et allusions auto-explicatifs dans les articles et essais de Schmidt, on retrouve des indices qui ressemblent à une explication politique de l'auteur et une conscience politique grandissante. Dans l'essai *Les poètes et leurs compagnons : Jules Verne*, Schmidt explore les liens entre ses propres textes et sa personne d'auteur avec les textes et la personne de Jules Verne. Il y indique d'avoir construit le roman RdS sur le modèle du roman de Verne *L'île à hélice*. Dans cet essai, Schmidt explique et justifie l'« emprunt » d'une île motorisée et divisée par la réalisation inférieure qu'en aurait fait Verne. Il reproche à ce dernier de ne pas avoir exploité entièrement le potentiel de cette fantaisie insulaire :

Et ainsi, se réduit irrémédiablement [chez Verne] cette idée merveilleuse à plat : il ne s'agit que de 2 familles de commerçants très riches qui ont construit l'île à hélice en concurrence partagée sur des actions ... ⁴⁵

Dans la reprise par Schmidt, le conflit qui divise l'île oppose non pas deux familles mais deux nations qui ont survécu à une guerre mondiale nucléaire. En opposant les Américains et les Russes, le scénario, qui se situe en 2008, s'enracine effectivement dans le conflit contemporain de la Guerre froide. Le conflit semble ainsi être de nature politique avec la reprise du schéma de la Guerre Froide, propre à son époque. Schmidt déclare donc avoir « réparé » une idée « gaspillée » en réinventant le conflit insulaire dans la situation des années 1950. Le contexte

⁴⁵ Trad. par KFS. « Und so ist denn bei ihm [Verne] auch dieser herrliche Einfall hoffnungslos ins Platte reduziert worden: es sind eben nur 2 schwerreiche Kaufmannsfamilien, die die Propellerinsel in halbiertter Konkurrenz auf Aktien erbaut haben. ... » BA III/4, p. 422.

Deuxième Partie

familial est désormais remplacé par un contexte de politique mondiale. Situé en 2008, le roman transpose l'histoire 50 ans dans l'avenir, mais fournit effectivement une image du monde contemporain en retraçant le conflit politique. Comme les autres scénarios futuristes, *Miroirs Noirs*, l'épisode sur la lune dans *On a marché dans la lande* et *L'École des Athées*, la RdS se situe dans un monde post-atomique où la Troisième Guerre mondiale sous forme nucléaire a dévasté la Terre.

La « politisation » du conflit insulaire que Schmidt indique comme proposition d'interprétation et lecture de la RdS, veut accorder au texte le statut de document historique et d'analyse lucide de la situation politique contemporaine. Il s'agit pourtant d'une fausse piste sur laquelle l'auteur emmène son lecteur et interprète. Au niveau du roman, les déclarations politiques ne correspondent pas au cours de l'histoire. La RdS n'est pas un roman politique et est loin d'être une analyse politique, car le cours des événements est réduit à l'action de certains hommes politiques auxquels Schmidt accorde trop de pouvoir. À travers ces personnifications, l'auteur arrive à des conclusions qui sont simplistes et indéfendables.⁴⁶

Dans les écrits de Schmidt, on retrouve alors des propos contradictoires : d'un côté, il rejette la politique, mais de l'autre côté, il dresse un portrait de lui-même en tant qu'auteur politique. Il se met en scène dans le rôle d'un auteur politique et investit cette fonction dans un niveau fictionnel.

Le conflit d'interprétation que nous avons vu ici au sujet de Schmidt écrivain politique ou non s'éclaircit grâce à l'analyse de la représentation et du rôle de la politique dans l'ouvrage. Dans la RdS, on assiste non pas à une introduction de la politique dans l'œuvre de Schmidt, car elle y existe depuis *Léviathan*, mais on assiste à une intégration stable de l'instance politique dans l'œuvre et ainsi dans le cosmos schmidtien. Alors qu'auparavant, par exemple dans *Léviathan*, la « politique » reste une instance vague et obscure, elle possède désormais une représentation et un rôle à jouer dans l'ordre du monde schmidtien. La politique

46 Dans son étude sur l'écrivain politique Arno Schmidt, Joachim Klein a soulevé la disrépance entre les observations faites dans la politique actuelle et la personnalisation littéraire démesurée. On y voit « daß Schmidt zwar Entwicklungen korrekt beobachtet, deren Ursachen aber der Machtfülle einzelner Personen zuschreibt. Durch diese Personifikation ergeben sich simplifizierte und deshalb unhaltbare Schlußfolgerungen. » Joachim Klein, Arno Schmidt als politischer Schriftsteller, pp. 177-178.

Deuxième Partie

consiste d'un gouvernement, d'agents et de fonctionnaires qui créent une façade, un leurre, pour la population afin de pouvoir agir en secret.

Il ne s'agit ainsi pas d'une analyse, mais d'une fonctionnalisation à l'intérieur du cosmos fictionnel qui accorde ce rôle spécifique et restreint à la politique. Cette image de la politique est influencée par le contexte contemporain sans cependant reconstruire une situation historique précise. L'intégration d'une instance politique désignée responsable de l'abus et du grotesque dominant l'île, permet à Schmidt de fournir une image parodique dans la RdS tout en préservant un cosmos logique et explicable. L'instance de la politique fournit l'explication raisonnée à une situation grotesque qui devient ainsi compréhensible. Chez Schmidt, la politique doit avoir ce rôle de méchant manipulateur, originaire de la chute des sciences afin de garantir un cosmos raisonné où tout s'explique, caractéristique des textes de Schmidt. Dans leur composition, ils sont exhaustivement définis et présentent un cosmos clos à l'intérieur duquel tout développement ou phénomène s'explique. C'est la politique qui est responsable de l'échec de l'IRAS, ce qui permet à Schmidt de conserver une image positive d'une île aux savants, refuge pour l'artiste et paradis séculier.

Notre analyse des aspects politiques dans la RdS a montré que Schmidt refuse un message politique ou éthique à partir de la situation contemporaine. La RdS se développe sur le mode de la satire et relève d'un ton sarcastique qui contrecarre toute idée d'utopie ou de littérature engagée. Dans le prochain chapitre, nous interrogerons les explications que Schmidt lui-même fournit sur la création du roman RdS dans un essai sur Jules Verne.

2.3. Amour et désamour de la science : Jules Verne

En 1965, Arno Schmidt a écrit l'essai *Les poètes et leurs compagnons : Jules Verne* qui thématise sa manière poétologique de créer un texte.⁴⁷ Dans l'essai, Schmidt s'exprime particulièrement sur la genèse de la RdS et met en lien sa propre œuvre avec celle de Jules Verne.

Dans cet essai, Schmidt indique calquer sa RdS sur le livre *L'île à hélice* de Verne. Effectivement, on peut retracer plusieurs aspects que Schmidt intègre dans sa nouvelle création. Par exemple, les deux romans se terminent dans une situation absurde : l'un des deux bords politiques de l'île passe la marche avant et l'autre la marche arrière, si bien qu'ils tournent en rond en épuisant leurs forces sans avancer. Leur position est à l'image de leur manière d'être et d'agir, à travers laquelle les auteurs illustrent l'intransigeance des deux côtés ennemis.

Schmidt rend cependant ces emprunts explicites et thématise ainsi la reconstruction poétique du roman de Verne à travers la RdS. Comme cité auparavant, Schmidt se plaint d'une réalisation poétique mineure d'une idée fantastique dans *L'île à hélice*. Il présente alors le roman RdS comme une version corrigée, une variation meilleure que l'original de Verne. Alors que l'essai met la fausse piste d'une politisation de la narration, il promet néanmoins d'élucider la motivation de cette reprise et les termes dans lesquels elle se réalise.

Dans cet essai, Schmidt présente la relation de son œuvre avec celle de Verne à travers l'image d'une ligne de descendance entre les deux écrivains. Le texte traite notamment de la création littéraire que Schmidt voit comme une « réception productive » des textes littéraires de ses prédécesseurs. Écrit en 1965, l'essai reprend le titre d'un article de 1955 *Les poètes et leurs compagnons (Dichter und ihre Gesellen)* que nous avons cité dans la première partie du travail. Cet article traite également de la création littéraire comme une reprise de textes ultérieurs et, en exigeant une création « scientifique » de la littérature, postule que cette re-création est construite d'une manière artisanale. L'essai se compose de cinq

47 Arno Schmidt, *Dichter und ihre Gesellen : Jules Verne*. In : BA III/4, pp. 413-425.

Deuxième Partie

sections d'environ deux pages dont seulement la quatrième se consacre à *La République des Savants*. Alors que l'essai propose une lecture de la RdS en lien étroit avec le roman de Jules Verne, c'est-à-dire formule un « mode de lecture », cette référence à Verne représente en réalité le désenchantement de la science et tente de fournir un raisonnement à ce désenchantement.

Selon Arno Schmidt, l'idée de la RdS comme île motorisée et divisée en deux parties ennemies trouve son origine dans un ouvrage de Jules Verne, *L'Île à hélice*,⁴⁸ que Schmidt juge « l'un de ses [ouvrages] les plus mauvais et hâtifs ».⁴⁹ Ce court roman de Verne raconte l'histoire d'un quatuor de musiciens français sur une île flottante, propulsée par des hélices. Cette île flottante contient principalement une ville, Milliard City, habitée uniquement par des gens riches. Jules Verne décrit le voyage sur cette île dans l'océan Pacifique où les musiciens sont contraints de rester pendant un an. Le territoire insulaire « Standard-Island » est divisé entre deux familles ennemies dont le conflit se transmet jusqu'aux derniers recoins de la vie de chaque individu présent.

Paru en 1895 d'abord dans le *Magasin d'Éducation et de Récréation* puis en volume, il reste l'un des travaux les moins connus de Verne et n'atteigne ni la conception poétique, ni le succès de ses chef-d'œuvres, tels que *Cinq semaines en ballon* (1863), *Vingt mille lieues sous les mers* (1870), *Le tour du monde en 80 jours* (1873), *Michel Strogoff* (1886) ou *Le Sphinx des glaces* (1897).

En expliquant la création des œuvres et la conception poétique de Schmidt, l'essai *Les poètes et leurs compagnons : Jules Verne* était un travail pour la radio d'Hesse (Hessischer Rundfunk) qui avait pour titre « Pourquoi je n'écris pas comme ... ». Le titre de ce travail indique déjà l'intérêt d'une auto-définition, mais aussi qu'il cherche à procéder par démarcation et par négation d'un autre.

Dans ce texte, Schmidt conçoit sa création littéraire comme une reconstruction en

48 Dans son essai *Les poètes et leurs compagnons : Jules Verne*, Schmidt indique : « Dies ist 1 der mehreren Hinweise, wo ich meine große Anregung für eben=diesen zweiten Teil meines Buches andeute; nämlich JULES VERNE's <L'île à hélice>, (+ Lilli & Alice): <Die Propellerinsel>. » AS, Dichter und ihre Gesellen : Jules Verne. In : BA III/4, pp. 413-425. Ici p. 422.

49 « 1894 war es, als er, mit schon erlahmender Kraft, dieses mir immer=merkwürdige Stück zu Papier brachte – absolut genommen, ist es eines seiner schlechteren, hastigeren. » BA I/2, p. 422.

Deuxième Partie

version corrigée : la RdS présenterait le sujet de Verne sous une forme et un développement plus réussis. Dans son essai, Schmidt présente cette modification comme une modernisation de la représentation des sciences qui seraient dépeintes exclusivement de façon positive chez Verne. En montrant l'instrumentalisation des scientifiques par la politique, le roman RdS aurait ainsi actualisé l'image des sciences au XX^e siècle. Dans l'essai, Schmidt décrit Jules Verne comme un optimiste technologique, ignorant les côtés et les possibilités néfastes de la science :

... comme il se fallait à cette époque d'un vrai homme des Lumières, [Verne fût] un *optimiste* technique [...] Au plus bas fond, c'est 1 point *pour* JULES VERNE, *pour* un ami=Lumière de l'esprit intellectuel ; *pas contre* lui.⁵⁰

Dans cet essai, Schmidt dresse un portrait simpliste de Verne dont il juge la vision naïve car trop optimiste envers la science et des technologies. Il le définit en même temps comme un homme des Lumières (« Aufklärer »), un ami de l'éclaircissement, c'est-à-dire de l'explication et de l'intellectualisation rationnelles. Ce rattachement relève d'une parenté intellectuelle entre Verne et les philosophes de l'époque des Lumières d'environ cent ans auparavant.

Cette caractérisation et relation à l'époque historique fournit également un raisonnement qui explique cette vision partielle et dévalorisante sur la science. Peu après les grandes découvertes et inventions scientifiques, l'esprit du temps aurait été convaincu de la valeur progressive et positive de la technologie. Effectivement, on trouve chez Verne l'idée d'une science qui permet une meilleure connaissance du monde. En découvrant et en dévoilant les secrets, elle contribue à l'amélioration des conditions humaines.⁵¹

Schmidt définit « l'optimiste technologique » Jules Verne comme une personne qui ne peut pas penser à la possibilité qu'un homme pourrait en tuer un autre avec un appareil technologique.⁵² Il explique l'optimisme de Verne par la situation

50 Trad. par KFS. « ... wie sich's zu seiner Zeit für einen besten Aufklärer gehörte, [war Verne] technischer *Optimist* [...] Im tiefsten Grunde ist das 1 Punkt *für* JULES VERNE, *für* einen Licht=Freund von Geist; *nicht gegen* ihn. » BA III/4, p. 422.

51 C'est par exemple grâce à la nouvelle technologie mise en route par Nemo dans *Vingt mille lieues sous les mers* qu'Aronnax a accès aux régions sous-marines qui étaient avant hors de portée.

52 « es kam ihm so gut wie nie in den Sinn, daß ein Mensch den Andern schließlich auch mit einem Portable erschlagen könne. » Arno Schmidt, *Dichter und ihre Gesellen : Jules Verne*, p. 422.

Deuxième Partie

historique où les côtés sombres et l'emploi néfaste de la science n'étaient pas encore perçus, car pas encore expérimentés. Schmidt prétend alors que l'humanité n'a pas encore employé la science dans des objectifs militaires, nocifs et dangereux, déduisant que les poètes par conséquent ne pensaient pas à ce possible emploi. En réalité, les recherches scientifiques et les inventions technologiques ont toujours servi à des buts pragmatiques, militaires ou commerciaux.

La caractérisation de Verne comme un optimiste technologique semble montrer d'un côté une image partielle qu'avait Schmidt de Verne,⁵³ et de l'autre côté, un aveuglement sur le XIX^e siècle qu'il connaissait pourtant bien. À l'époque des romantiques allemands, même après la première partie marquée par la « science » de Novalis, la science apparaissait sous des traits mystiques et sombres, comme le sujet de l'automate ou le faux humain, par exemple Olimpia dans *Der Sandmann* d'ETA Hoffmann (1813) et *Frankenstein or The Modern Prometheus* de Mary Shelley (1818). La réflexion de la science continue et se développe vers la dystopie notamment à la fin du siècle. Contemporain à l'œuvre tardive de Jules Verne, H.G. Wells réfléchit les limites éthiques et les dangers de la recherche scientifique, comme par exemple dans *The Island of Dr. Moreau* (1896). Alors que les premiers romans de Verne étaient réellement marqués par l'esprit de pionnier, l'optimisme et une croyance ininterrompue dans la technologie, les œuvres tardives de Jules Verne montrent une réflexion tout à fait critique des sciences naturelles et surtout de l'emploi fait des inventions. Pour sa pièce *Les Physiciens*, Friedrich Dürrenmatt s'est d'ailleurs inspiré largement de la réflexion dystopique que l'on trouve dans les œuvres tardives de Jules Verne.⁵⁴ Dans ses ouvrages tardifs, Verne s'est effectivement posé la question si une invention scientifique, une fois faite, peut être retirée. Le roman *Robur le Conquérant* de 1886 possède une suite datant de 1904 intitulée *Maître du Monde*. Le personnage principal Robur revient à la civilisation et essaie de retirer son invention, la machine volante, quand il réalise qu'elle ne provoque pas seulement le progrès humanitaire,

53 Heiko Postma soupçonne que Schmidt ne connût pas l'intégralité des œuvres de Verne et de s'être créé ainsi cette image incomplète de l'auteur français. Heiko Postma, Nachwort. In : Schule der Robinsons. Haidnische Altertümer. Zweitausendeins, 1984. p. 497-564. Ici p. 548.

54 Heiko Postma, Nachwort, p. 545.

Deuxième Partie

mais peut être également à l'origine de catastrophes plus amples.⁵⁵ Les ouvrages tardifs de Verne réfléchissent ouvertement sur le potentiel négatif de la science, soulignant que la science positiviste, intéressée uniquement par les faits et le progrès sans penser aux conséquences, agit sans responsabilité et de manière aveugle. Alors que chez Verne, les inventions peuvent être reprises, la pièce de Dürrenmatt se clôt sur une prise de conscience pessimiste niant une révocation des inventions technologiques. La pensée humaine suit une logique et un processus autonomes ; le physicien Möbius résume « Une pensée une fois conçue, on ne peut ni l'abolir ni la rattraper. »⁵⁶

À travers son explication dans l'essai, Schmidt crée l'illusion qu'un demi siècle plus tard que Verne, il se propose de corriger cette vision jugée « partielle » de la science à travers son roman *la RdS*. Celle-ci apparaît comme une image corrigée des sciences et du scientifique à travers le sujet de la science nucléaire et les conséquences dévastatrices d'une guerre atomique, très ancrée dans le contexte politique des années 1950. En montrant que l'homme peut en tuer un autre avec les appareils technologiques, *la RdS* veut corriger l'image positive de la science que l'essai définit comme propre à l'époque des Lumières. L'auteur présente cette inversion d'une perspective exclusivement positive en une perspective exclusivement négative comme une sorte de « modernisation ». Schmidt indique réinventer le roman de Verne à la lumière du contexte politique contemporain, prenant en compte les développements récents et la nouvelle vision plus moderne sur le champ de la science. Il confère ainsi un contexte politique nucléaire à sa version du texte et inverse la vision des sciences d'un portrait positif en un portrait négatif. La modification de l'original se réaliserait alors par une image plus complète de la science, thématissant néanmoins les côtés sombres et les conséquences négatives de la recherche et du progrès scientifique et technologique. Alors que dans les années 1950, la littérature thématise vastement la relation problématique entre science et politique ainsi que le potentiel négatif

55 Cf. Heiko Postma, Nachwort, p. 528.

56 Friedrich Dürrenmatt, *Les Physiciens*. Trad. par J.-P. Porret. Diogenes, L'Age d'homme, 1988. (Collection Poche Suisse). Ici p. 97. « Was einmal gedacht wurde, kann nicht mehr zurückgenommen werden. » p. 207. Friedrich Dürrenmatt, *Die Physiker*. In : *Gesammelte Werke* 2. Ed. par Franz-Josef Görtz. pp. 131-209. Ici p. 207.

Deuxième Partie

des recherches et inventions scientifiques, nous avons vu que Schmidt ne reprend pas les sujets d'une littérature engagée. Schmidt, au contraire, évite une analyse de la situation politique et du dilemme de la responsabilité des scientifiques (et de chacun).

Dans son essai, Schmidt indique changer de « l'optimisme technologique » de Verne vers un « pessimisme technologique » afin de « moderniser » la vision sur les sciences. Cette « modernisation » relève du contexte contemporain de la Guerre froide et de la science nucléaire et traduit en réalité sa propre position désenchantée des sciences. Autrefois idéalisée, car méthode de rationalisation et de désenchantement, les sciences ne transportent plus cette valeur : l'auteur s'est désenchanté de sa méthode de désenchantement. Une réflexion et une analyse rationnelle des sciences et de la technologie doit ici conduire à une vision pessimiste. La « modernisation » d'un roman scientifique à travers la RdS se heurte cependant à deux problèmes : premièrement, on n'y trouve pas une réelle critique ni une réflexion du danger, du potentiel négatif des sciences et de la responsabilité des scientifiques. La politique y joue un rôle diabolique, et est seule considérée responsable du danger et de la manipulation dans le monde futur. Par conséquent, c'est elle qui est responsable de l'échec de la république des savants. La politique dans la RdS est omnipotente : elle règne véritablement sur le monde entier. Par l'absurde, Schmidt illustre le pouvoir des hommes politiques qui jouent négligemment avec un danger réel sans mesurer les conséquences à long terme. Dans le roman, ils ont provoqué un conflit nucléaire qui a rendu inhabitables plusieurs contrées de la Terre et qui a généré des mutations et ainsi de nouveaux êtres. Le monde de l'IRAS se présente comme un « Enfer technique »⁵⁷ où les hommes politiques ne reculent pas devant des transgressions éthiques graves. Dans les laboratoires russes et américains sur l'île, ils font des expériences et des opérations sur les artistes afin de les utiliser à des fins politiques.

La RdS illustre le désenchantement des sciences à travers la dialectique du mythe et de la technologie. Schmidt avait déjà mis en scène cette opposition dans

57 RdS p. 200, « technoid[...] Hölle » BA I/2, p. 335.

Deuxième Partie

Léviathan où les notions du mythe et des sciences avaient permis une production créative à travers la théorie du Léviathan.

Dans le roman RdS, on assiste à une inversion des domaines mythe et technologie à travers les deux parties du roman d'abord chez les centaures dans le désert et puis dans les laboratoires sur l'île. Tandis que le mythologique des centaures est manipulé et contrôlé technologiquement, les transplantations d'organes dans les laboratoires russe et américain prennent des formes mythologiques. Cette inversion retrace la dialectique de l'*Aufklärung* et témoigne du désenchantement de l'auteur sur la science, autrefois idéalisée.

Entrant dans le laboratoire à Eurêka, Winer est surpris d'apprendre la science pratiquée sous l'égide d'une confédération d'États : « *Le laboratoire* : Nom d'un Formindalls ! Je comprends pour la première fois ce qu'est la [Métamorphose] ! »⁵⁸ Dans la version française, le terme « Metamorphose » est traduit par « Mutation » (cf. p. 73). La métamorphose est un processus et un terme qui rappelle autant la mythologie (par les Métamorphoses d'Ovide) que les processus naturels. Dans la botanique, la zoologie et la géologie, on nomme métamorphose une évolution indépendante d'une influence extérieure : un œuf devient un animal, des plantes peuvent métamorphoser leurs organes et des pierres peuvent être métamorphosées en une roche différente suite à un changement de pression et de température. La nouvelle signification du terme de métamorphose que Winer découvre est cependant celle d'une manipulation scientifique lors des expériences. La notion de nature change par la modification de la vision humaine sur la nature, qui est désormais conçue comme ouverte à la modification technologique. La nature sans intervention humaine telle qu'elle a existé dans *Léviathan*, n'existe plus dans la RdS. Pendant sa traversée du désert, Winer est constamment exposé à la « nature » dans le paysage et les animaux du désert. Elle est cependant entièrement domestiquée, contrôlée par l'administration politique qui y applique des règles et critères de sélection et d'utilité militaire. Tandis que les centaures sont exploités pour leur force physique, les masques volants servent à la fabrication d'un tissu ou à satisfaire les plaisirs corporels des hommes. La

⁵⁸ « *Im Labor : Ach du lieber Fórmindalls ! - Jetzt bekam ich erst den richtigen Begriff von der Metamorphose !* » BA I/2, p. 261.

Deuxième Partie

cruauté des êtres humains et de la culture scientifique se montre dans cet emploi des petits êtres. S'ils ne sont pas gardés dans de cages à la disposition des hommes (cf. pp. 80-87),⁵⁹ la fabrication de ce tissu requiert que les chrysalides sont tués par ébullition et transformés en « fil fin et très résistant » (p. 74, BA I/2, p. 262). Ces êtres « écervelés et lubriques » (p. 75, BA I/2, p. 262) sont ainsi exploités complètement. Seuls, les never=never, espèce arachnéenne et exclusivement néfaste, déjoue pour le moment le contrôle et l'exploitation par les hommes.⁶⁰

La culture des centaures, ressemblant à un peuple païen dans une structure de tribu et une religion païenne, est délibérément gardée dans cette situation considérée désuète. Pour le directeur, les centaures ne fournissent qu'un « beau champ d'investigations » pour les ethnologues en présentant un certain état d'évolution (p. 67, BA I/2, p. 257). La culture des centaures représente une étape antérieure de l'évolution humaine, notamment par la pratique de religion et l'explication mythologique que Winer juge obsolètes. La religion des centaures ressemble à une superstition, un système qui explique les phénomènes incompris par l'existence d'un dieu. L'appareil électrique caché dans les roches par un garde forestier anime l'esprit religieux des centaures : « *"L'air est parfois plein de musique ; et de voix"* (Superstitieux, ils se mettent à parler à voix basse) ». (p. 50, BA I/2, p. 248). Winer découvre cependant rapidement cette chimère : « Sans doute qu'un garde forestier facétieux avait caché dans la fente un transistor : fabriquons un mythe. » (p. 51, BA I/2, 248). Il commence à s'indigner du comportement des Américains envers les centaures qui sont maintenus dans leurs croyances superstitieuses.⁶¹ Les Américains les confortent dans leurs pratiques religieuses afin de pouvoir les manipuler à leur gré. Les centaures apparaissent facilement influençables, puisqu'ils n'ont pas accès à la technologie moderne. Pour

59 Dans cette scène, le directeur du poste propose plusieurs modèles de masques volantes à Winer. Les masques viennent d'un élevage qui les cultive en copiant de visages connus. Ainsi, Winer passe la nuit avec un portrait vivant de la reine Schub-ad. Cf. BA I/2, p. 266-268.

60 « *À mort les Never-nevers !* [...] Si seulement nous possédions la formule magique ! – Mais ce n'est pas si simple ; ils ont la vie dure. Nous avons déjà remporté de beaux succès – avec la collaboration des centies – et avons pu refouler ces monstres aux forêts glaciales du Canada : ils se sont couverts de fourrure rouge et ont des trompes encore plus coriaces avec lesquels ils peuvent percer les arbres jusqu'aux canaux de la sève ... » p. 75, BA I/2, p. 262.

61 « Mais ce ne sont pas des choses à faire, c'est imprudent, de mauvais goût, grossier, irresponsable ; moi, je ne m'y risquerais pas ! » (p. 51). « *Aber'n gewagtes Verfahren ; fürwitzig, kraß, verantwortungslos ; ich würde dergleichen nicht riskieren !* » BA I/2, p. 248.

Deuxième Partie

cette raison, le moindre phénomène inexpliqué devient un signe de divinité inexplicable. Les scientifiques envoient aux centaures des appareils que ceux-ci considèrent un don du ciel, « godsend » (p. 68, BA I/2, p. 258). Dans la remarque de Winer, on décèle une critique de la politique qui agit selon la conception marxiste que « la religion est l'opium du peuple ». Les représentants politique se servent des croyances « primitives » et du phénomène religieux afin de préserver une hiérarchie de pouvoir. Le dieu des centaures « Formindall » s'explique facilement par le ministre des affaires étrangères (« foreign minister») qui a exercé une action décisive sur la poursuite des expériences nucléaires (p. 66, BA I/2, p. 257). « "[...] C'est donc ça. Je comprends bien des choses, maintenant." (Les mythes, c'est quelqu'un, tout de même!) »

La technologisation de la nature se répercute également dans les hommes scientifiques qui ne possèdent plus d'aspects humains et témoignent d'une vision déshumanisée sur leurs objets d'étude. Les scientifiques dans la RdS sont devenus des machines et des appareils eux-mêmes :

Le Docteur Fielding, long, pâle et sec, a déjà enlevé le bouchon ; flairé ; en a versé dans sa main gauche et y a couché sa langue chargée (les yeux fermés pour mieux penser : il ne voit donc pas les signaux affolés de son directeur ; et dans une élocution rompue à tous les artifices du bégaiement, il fait rouler les mots sur son organe du goût moisi : « Dérivé de C2 H5 OH. » – Il déguste et médite ; tous ses traits affluent autour de sa bouche ; son front prend des proportions inquiétantes : « Aconitumdigitalisbelladonna », dit-il en une émission de voix. » pp. 70-71⁶²

Dans la RdS, les scientifiques sont caractérisés « d'êtres sans âme » qui ont séparé la science de ses valeurs et considèrent leurs objets d'étude véritablement comme des objets. Winer décrit Dr. Fielding comme un « automate » rigide et sans émotion, tandis que l'assistante est caractérisée étant « partiellement sans âme » dû à son métier de scientifique (« berufsbedingte partielle Seelenlosigkeit » BA I/2, p. 261).⁶³ Selon Winer, l'insensibilité de l'assistante se montre dans la désignation d'un état 'in natura' alors qu'il serait 'in spiritus'. La confusion est ainsi

⁶² « *Aber Doktor Fielding, lang bleich und dürr; hatte längst den Stöpsel gelüftet ; geschnuppert ; sich in die linke Handfläche gegossen, und die belegte Zunge hineingebettet (mit konzentriert geschlossenen Augen : sah also nicht die erregten Fingersignale seines Direktors ; sprach vielmehr, geübt lallender Pronunziation, über sein schimmliges Geschmacksorgan hinweg) : « - C2 H5 OH=Derivat. » - Er schmeckte und sann ; all seine Züge vereinigten sich um den Mund ; die Stirn wurde drohendübergroß und glatt : « Aconitumdigitalisbelladonna. » sagte er sehr schnell... » BA I/2, pp. 259-260.*

⁶³ Tandis que Schmidt écrit « berufsbedingte partielle Seelenlosigkeit » (p. 261), la version française propose « j'espère qu'elle est moins insensible hors du laboratoire. » RdS p. 73.

Deuxième Partie

de nature linguistique et Winer se heurte à une description et désignation « incorrecte ». La nature « pure » n'existe plus, car elle est entièrement transformée par la technologie. On retrouve le même terme de « l'automate sans âme » (seelenloser Automat) dans *Goethe et l'un de ses admirateurs*, datant de 1956/1957.⁶⁴ Dans ce texte de la même période que la RdS, l'automate sans âme se réfère à un écrivain et à sa méthode de description froide et technique. Le protagoniste du nom d'Arno Schmidt désigne Goethe comme « seelenloser Automat » parce qu'il « était capable d'écrire en hexamètre sur des réfugiés » (BA I/2, p. 217). Le protagoniste se réfère au texte *Hermann und Dorothea* (1797) où Dorothea est une réfugiée suite aux guerres révolutionnaires sous Napoléon. Selon Schmidt, la représentation de la situation difficile des réfugiés s'interdit dans le vers classique grec opposant la beauté poétique à l'atrocité réelle du sujet.

L'insensibilité attribuée à l'assistante scientifique dans la RdS est cependant une évaluation éthique qui vise l'être humain individuel et non les domaines de la science ou de la technologie. Elle met en exergue le caractère inapproprié du terme ou de la forme pour un sujet ou un objet sensible.

Le paroxysme de cette inversion technologie et mythe se révèle quand Winer visite les laboratoires sur l'île. Il y apprend que les deux nations procèdent à des expériences humaines. Tandis que les Américains mettent les poètes en hibernations, les Russes transplacent des organes en vue d'une « œuvre » et d'un auteur parfaits. L'interprète russe Jelena Kowalewna explique cette conception à Winer :

« Le plagiat : est-ce autre chose, en fin de compte, que de la modestie ? N'est-ce pas reconnaître ses lacunes que d'emprunter ? Il y a par exemple – disons – de fins psychologues qui n'ont aucun sentiment pour les beautés de la nature : est-ce une raison pour que les paysages de leurs livres restent inachevés ? : Ce serait de la folie ! » [...] Un individu n'est jamais parfait : nous essayons de combler ses lacunes. Par une sélection minutieuse et une combinaison d'esprits qui ont des affinités mais des dons différents : qui s'additionnent ! » p. 183⁶⁵

64 Cf. BA I/2. Rédigé entre mai et janvier 1956/1957, ce texte court est publié dans la revue *Texte und Zeichen* d'Alfred Andersch.

65 « Das Plagiat : was ist es im letzten Grunde anders als Selbsterkenntnis ? Daß dem Betreffenden das fehlt, was er nimmt ? Es gibt nun einmal – sagen wir – große Psychologen, die keinerlei Gefühl für Naturschönheit haben : soll die Landschaft ihres Buches deswegen unzulänglich beliben müssen ? : Wie närrisch ! » / [...] Ein Einzelmensch ist nie vollkommen : wir versuchen seine Lücken zu ergänzen. Durch sorgfältige Auswahl und Kombination verwandter, aber anders begabter Geister : additiv ! » BA I/2, p. 326.

Deuxième Partie

La production poétique russe est une image poussée de cette conception artisanale de la poésie. Elle ne distingue pas entre une reprise de variation et de modification et un simple copiage littéral. Dans la suite du roman, la production poétique sous tutelle de la politique et sous supervision des scientifiques, prend une forme horrifiante à travers une réalisation technologique. Winer apprend que les scientifiques russes fabriquent réellement un ouvrage collectif de poètes en transplantant des organes (cerveaux) de l'un à l'autre. Avant cette désillusion en raison d'une réalisation technologique, la création poétique des Russes paraît correspondre à la conception poétique de Schmidt. Ce deuxième moment où la conception artisanale devient concrète à travers un poète qui comporte des parties d'autres poètes, symbolise la limite de la synthèse entre mythe/littérature et science/technologie. L'image du poète se constituant de parties d'autres poètes représente une science devenue mythologie, devenue horrifiante et repoussante. Cette image mythologique démoniaque de la science correspond à la synthèse entre mythe et technologie que nous avons relevée auparavant.

La synthèse entre mythe et science persiste dans la conception de Schmidt, mais se restreint au niveau intellectuel et théorique, sans être mise à l'œuvre technologiquement.

À travers ce scénario prétendument politique, Schmidt met en scène la dialectique de l'*Aufklärung* où les opposés rationalisation et mythe, technologie et mythe se joignent.⁶⁶ La tentative de l'éclaircissement (l'entreprise d'intellectualisation et de rationalisation) se retourne contre sa propre origine d'une manière destructrice. La RdS fournit l'image des scientifiques qui sont censés rationaliser, dominer et manipuler le matériel saisi, mais se voient eux-mêmes dégradés en objets par la politique qui s'approprie la méthode de compréhension rationnelle. Celle-ci est une méthode de pouvoir relevant de structures totalitaires : la compréhension se réalise en établissant une hiérarchie entre le scientifique et son objet d'étude qu'il maîtrise, contrôle et manipule désormais. Dans la RdS, ce rôle revient à la

⁶⁶ Cf. Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Die Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. Francfort s. M. : Fischer Taschenbuch Verlag, 1988. [1944].

Deuxième Partie

politique qui maîtrise, contrôle et manipule désormais la science.⁶⁷

Le désenchantement des sciences, illustré dans la RdS, montre une prise de conscience de la dialectique inhérente au progrès et aux recherches scientifiques. Dans la RdS, cette dialectique est mise en scène à travers la technologie qui devient mythe et le mythe qui devient technologie.

Contrairement à *Enthymésis* où le désert était précisément l'endroit de transition, dans la RdS, le désert ne fournit plus une rencontre avec un autre, inconnu et intact. La nature apparaît désormais comme « technologisée » et fonctionnalisée. Non seulement, les êtres du désert sont sous surveillance totale, mais « le mythe » est aussi fabriqué et ne tient ainsi plus rien de naturel.

Dans l'échange du mythologique dans le désert qui est « technologisé » et la technologie qui prend les formes du mythe sur l'île se montre une inversion de ces deux côtés et une modification de leur relation de pouvoir. Alors que dans *Léviathan*, Schmidt aspire à une synthèse entre mythe et science, les deux pôles opposés se sont mutuellement annulés dans la RdS. Il n'y a plus de développement possible, l'un est devenu l'autre et le serpent se mord ainsi la queue. L'île qui tourne sur place à la fin du récit est l'image de cette situation sans issue. Ainsi, on peut dire que la conception de Schmidt conserve un équilibre entre la technologie et le mythe, sans jamais que l'un ne prime sur l'autre. Dans la RdS, le mythe et la technologie n'aspirent cependant plus à une synthèse harmonieuse : ils ne sont plus productifs mais s'annulent mutuellement.

Dans la connexion et l'enlacement entre mythe et technologie, notamment dans le désert désormais contrôlé, on peut voir une critique du désir d'exploration qu'anime par exemple les romans de Jules Verne. Ceux-ci se situent dans un contexte où l'exploration des mondes inconnus revit un essor avec les outils de la science. Dans les romans d'exploration scientifique de Verne, il semble possible de faire un inventaire du monde exhaustif, c'est-à-dire s'avancer jusqu'aux bouts du

⁶⁷ Ainsi, il ne s'agit pas d'une plainte ou d'une critique de la politique mais d'une mise en scène d'une conséquence inévitable de l'entreprise de l'éclaircissement. La RdS et l'idée de Schmidt divergent ainsi notablement des ouvrages contemporains qui réfléchissent la responsabilité des scientifiques. La conséquence inévitable ne peut pas être évité, l'individu est exempt.

Deuxième Partie

monde et éradiquer les parties blanches sur les cartes. Dans le contrôle total du désert dans la RdS se montre la conséquence d'une aspiration d'exploration qui véhicule toujours le danger de la dominance et du pouvoir que le contrôle scientifique amène. Dans la RdS, l'exploration et le contrôle sont pratiqués en vue d'une domination politique et non suite à un désir de connaissance. Cette distinction entre désir de domination et désir de connaissance revient à la division entre sciences pures et sciences appliquées que nous avons relevée déjà pour *Léviathan*. Dans la RdS, la distinction entre sciences pures et sciences appliquées n'est plus mentionnée, mais on constate que le reproche formulé envers les sciences appliquées dans *Léviathan* retrace la même argumentation : l'emploi des méthodes scientifiques dans un but économique et militaire afin d'atteindre le pouvoir. À l'époque de la RdS, la distinction entre sciences pures et sciences appliquées n'est plus nécessaire, puisque la science entière s'est corrompue ; il n'existe plus de « science pure ».

Schmidt présente le pessimisme technologique d'une manière réfléchie, certes, mais son roman n'en est pas imprégné autant que les romans scientifiques de Verne. Contrairement à Verne, Schmidt ne met pas en scène les dernières découvertes de la science et de la technologie, ni ne les invente ou les réfléchit. Les héros de Verne explorent toutes les étendues du globe en horizontal (autour du monde) comme en vertical (lune, mer, centre de la Terre), en utilisant notamment la connaissance sur les règles scientifiques et les instruments scientifiques, comme par exemple l'appareil Ruehmkorff dans *Voyage au centre de la Terre*. Les protagonistes de Schmidt, en revanche, évitent tout contact avec les inventions technologiques. Leurs outils sont très classiques, voire anachroniques, et se limitent à des ustensiles de vision : le télescope, les jumelles, la loupe, le microscope.

Les romans de Verne représentent l'état de l'avancement scientifique contemporain et dépeignent les idéaux attachés à la science, comme celui d'une méthode qui rationalise, qui permet à l'humanité d'avancer et d'améliorer les conditions de vie. Tandis que les romans de Verne sont ainsi très liés à leur époque, la réflexion chez

Deuxième Partie

Schmidt se restreint au sujet mythe – technologie/science. Ces deux pôles, déjà au cœur du recueil *Léviathan*, forment également le nœud central de la réflexion dans la RdS. L'explication dans l'essai d'avoir modernisé le roman de Verne se comprend alors comme une narratologisation d'une réception littéraire : dans la RdS, Schmidt se réfère à l'écrivain-modèle Jules Verne. Il vêtit cette réception dans les termes d'une « modernisation » en argumentant que Verne n'a pas pu connaître les conséquences négatives de la recherche scientifique et technologique.

On retrouve la même argumentation dans la biographie de Schmidt sur le poète romantique Fouqué, l'un de ses poètes vénérés. Dans ce texte, Schmidt souligne que les poètes du XIX^e siècle devaient avoir une vision positive de la science en raison des circonstances historiques. Dans ce texte, cette argumentation sert à défendre Fouqué du reproche de se faire aveugle sur les développements de son époque. Commenant par l'année de naissance du poète Fouqué en 1777, Schmidt décrit cette époque comme un monde qui « damals noch anders aus[sah] » (BA III/1, p. 24) :

... on ne voit pas encore dans la technologie le démon infernal crachant des bombes qui permettrait un jour à l'humanité de se détruire elle-même.⁶⁸

Selon cette citation, la technique inclut également un démon destructeur. Ce démon, une image encore plus mythologique par l'adjectif « avernisch » (Avernus = enfer), insère la technologie/technique dans un agglomérat naturel : elle est comprise comme un phénomène de la nature, terrifiante et splendide en même temps, liée à l'humanité qu'elle détruit par sa propre manipulation. Ainsi, ce n'est pas la technologie en elle-même qui est néfaste, mais l'emploi par l'homme.

Si la technologie et la science sont employées par la politique, une critique de ces deux domaines mêmes est évitée. En effet, si les scientifiques sont tous instrumentalisés par la politique – c'est-à-dire emploient la technologie exclusivement à des buts nocifs et meurtriers – l'auteur s'exprime uniquement sur l'usage mais pas sur la technologie elle-même. Dans la RdS, ce n'est pas la technologie qui fait défaut, mais les hommes en l'employant à des buts néfastes.

⁶⁸ « ... noch sieht man nicht in der Technik den avernischen bombensprühenden Dämon, der die Menschheit einst durch sich selbst vernichten wird. » Arno Schmidt, Fouqué und einige seiner Zeitgenossen. BA III/1, 1990, p. 28. [1958].

Deuxième Partie

Dans les romans de Schmidt, on constate effectivement une vision positive de la technologie et du progrès. La cible de la critique est à nouveau comme dans *Léviathan* l'humanité qui emploie l'avancée technique dans un but d'expansion et de dominance politiques. Dans le passage cité, le terme d'« Aufklärer » est lié à une croyance en la progression de l'humanité grâce à la technologie. L'optimiste croit en une amélioration de l'humanité grâce au développement technologique et scientifique. La science est représentée comme une méthode qui livre des outils permettant aux hommes de comprendre et de maîtriser le monde entièrement. La prise de position pour Verne en tant que « Aufklärer » et « Licht=Freund von Geist » montre une identification de Schmidt avec ce prédécesseur. Alors que le jugement semble critiquer Verne, en réalité il le rétablit. Schmidt qui se voit lui-même comme un « Aufklärer » et « Licht=Freund von Geist », attribue ce terme indépendamment à l'époque historique, désignant une certaine position et une vision d'esprit qui rationalise les mystères et contribue à une meilleure compréhension du monde en partie en détruisant les croyances et les superstitions. Dans les deux textes sur Verne et Fouqué, que nous avons cités, Schmidt emploie une argumentation historique pour défendre deux auteurs qu'il considère comme modèles et pères spirituels de son œuvre. Il ne s'agit cependant pas d'une méconnaissance de l'œuvre tardive de Verne ou d'une défense irrationnelle de Fouqué, mais d'une création d'une contextualisation et d'une explication fictionnelles. Ces théorisations et explications s'intègrent dans une méthode que l'on retrouve à plusieurs reprises chez Schmidt. Ce dernier présente une allure d'explication qui ne sert en réalité qu'à confondre l'interprète et cacher les intentions réelles. Schmidt emploie ce procédé de rendre symbolique en longueur de temps afin de marquer le métier d'écrivain qui présente son écrit toujours en une forme narratologique et symbolique.

Alors que l'essai se met en scène comme une critique et une démarcation de Verne, il dévoile effectivement une désillusion de Schmidt sur ses propres idéaux. Tandis que nous avons vu une image idéalisée de la science dans la première partie de l'œuvre de Schmidt, la RdS annonce une nouvelle étape dans la

Deuxième Partie

conception de Schmidt où les récits sont désormais sans la figure du scientifique. Dans cet ouvrage, le lecteur assiste au détournement de l'auteur des personnages scientifiques autrefois si chéris. Le roman symbolise ainsi un important changement de la conception de Schmidt au niveau de la thématique. Il montre une déception et un détournement d'un des garants anciens. La critique de Verne dans l'essai rédigé huit ans après la RdS, est en vérité une construction symbolique : la critique de Verne cache une auto-critique et accompagne l'affranchissement de la science.

Dans cette partie, nous avons analysé le contexte contemporain de la RdS qui se situe à une époque propice aux anti-utopies, utopies d'avertissements et d'une littérature engagée. La prise de conscience des poètes sur le danger de la science nucléaire se reflète dans leurs écrits et ne permet plus une représentation naïve de la technologie comme moyen qui améliore la condition de l'humanité. Dans la RdS, la représentation caricaturale des scientifiques et leur situation soumise à la politique s'inspire du contexte actuel de la Guerre froide. Alors que l'image des scientifiques se rapproche d'autres représentations, par exemple quant à la folie ou les hommes-automates, la réflexion de Schmidt ne traduit pas de message moral ou éthique. Schmidt se désenchante des sciences et rend cette désillusion productive pour sa pratique écrite en la reliant à Jules Verne. Dans son essai *Les poètes et leurs compagnons : Jules Verne*, Schmidt thématise sa désillusion des sciences à travers la connexion de sa propre pratique d'écriture à celle de Verne. Ainsi, Schmidt arrive à une définition de sa poétique qui nécessite une réorganisation depuis l'abandon des sciences. Le roman RdS montre cette définition poétologique à travers une reconstruction et démarcation d'un roman de Verne, ce qui illustre une méthode particulier à Schmidt.

B. Le récit de voyage et d'aventures

1. Le déchiffrement comme aventure

Après avoir analysé le motif de l'île ainsi que l'étape de la désillusion et du désenchantement des sciences, nous nous consacrerons désormais à l'autre aspect de la reconstruction de genre des récits de voyages et d'aventures : le mystère et son déchiffrement, c'est-à-dire la rationalisation et l'explication de l'inconnu et de l'incompris. Dans ce chapitre, nous analyserons particulièrement la figure du scientifique-savant et du déchiffreur que l'on retrouve dans les écrits de Verne et dans ceux de Schmidt.

1.1. Le modèle scientifique chez Jules Verne

Le genre du roman de voyages et d'aventures permet la mise en scène d'une lecture du monde dans la RdS. Ce déchiffrement du monde correspond à une appropriation herméneutique, une compréhension de la même manière que nous l'avons vu dans le recueil *Léviathan*.

Père fondateur de la science-fiction, Jules Verne est l'un des premiers à avoir conçu des textes que l'on a catégorisés « romans scientifiques ». Dans ses romans de la science, Verne présente les sciences et les méthodes scientifiques en associant un déchiffrement du monde à une enquête ou une histoire de détective. Comme dans les romans policiers, les protagonistes, particulièrement des scientifiques, entament une recherche, presque une chasse aux mystères.¹ Les protagonistes et scientifiques de Verne éclairent les énigmes grâce aux sciences, qui acquiert ainsi une fonction particulière. Verne exploite le thème du mystère et l'emploie dans le but d'animer la curiosité du lecteur. Le sujet du

¹ *L'Épave du Cynthia* présente l'enquête que mène le jeune Erik pour retrouver le responsable de la mort de ses parents. *Les Enfants du Capitaine Grant* décrit la recherche du lieu de naufrage d'un bateau, *Mathias Sandorf* a pour sujet l'enquête menée par le héros pour découvrir les traîtres qui l'ont livré à la police, dans *Voyage au centre de la Terre*, le professeur Lidenbrock part à la recherche du savant Saknussemm, dans *Vingt mille lieues sous les mers*, le texte s'ouvre sur l'annonce d'une enquête sur la nature des disparitions de bateaux survenues dans les mois précédant la narration. Cf. Yves Gilli, Florent Montclair, Sylvie Petit, Le naufrage dans l'œuvre de Jules Verne. L'Harmattan, 1998. p. 88.

Deuxième Partie

déchiffrage est ainsi omniprésent chez Verne, visible par exemple dans le mystère du message runique que le professeur Lidenbrock doit éclaircir afin de trouver le chemin de Saknussemm dans *Voyage au centre de la Terre*. Sans nécessairement présenter un scénario criminologique, les textes conjuguent une volonté de découvrir, qui inclut les phénomènes quotidiens autant que l'exceptionnel, prétendument surnaturel. Dans les textes de Verne, la science ressort comme grande déchiffreuse, celle qui explique et rationalise tous les mystères du monde. C'est également cette facette de la science, combinée à un rôle historique contre la religion et la croyance, qui est au centre du recueil *Léviathan* de Schmidt, tel que nous l'avons analysé dans notre première partie.

Les personnages scientifiques de cette première publication de l'auteur, les géographes antiques Philostrate et Phytéas, se nourrissent effectivement du modèle des scientifiques dans les romans de Jules Verne.² Dans la figure du scientifique de Verne se montre l'idéal d'une science qui est en mesure d'expliquer le monde. Les personnages scientifiques de Verne présentent certains traits de caractères que l'on retrouve chez le protagoniste scientifique-savant de Schmidt. Le type de scientifique et les représentations des sciences chez Verne ont ainsi notablement contribué à la conception et la compréhension du scientifique et de la science chez Schmidt.

1.1.1. La détermination

Dans un premier temps, on remarque une détermination et une rigueur absolue qui démarque le personnage « scientifique » de son entourage et lui confère une aura distinctive de l'homme moyen. Dans un deuxième temps, les protagonistes des deux auteurs emploient la science comme une méthode de repérage et d'explication fondamentale à la compréhension et la maîtrise du monde.

Dans *Voyage au centre de la Terre* de Jules Verne³, les deux caractères d'Axel et

2 Cf. également Rudi Schweikert, *Die Jules-Verne-Welten in Arno Schmidts « Die Schule der Atheisten »*. Munich : edition text + kritik, 2009.

3 Jules Verne, *Voyage au centre de la Terre*. Librairie Générale Française, 2001.

Deuxième Partie

du professeur Lidenbrock s'opposent diamétralement. Le deuxième est un scientifique acharné et dévoué tandis que son neveu est bien plus terre-à-terre. Au début du roman, il n'éprouve pas le besoin d'explorer l'inconnu et n'est doté ni d'ambition ni d'un esprit scientifique. Au lieu de partir en exploration, il préfère rester à Hambourg, prêt à ne pas dévoiler le secret du document. Lucide sur le caractère et la détermination de son oncle, Axel est convaincu que son oncle entreprendra le voyage au centre de la Terre.⁴ Axel place son propre confort au-dessus de la recherche et de l'aventure scientifiques et n'est pas prêt à le sacrifier pour une entreprise qui lui paraît insensée. Il juge l'entreprise complètement folle et le professeur digne d'être enfermé dans un asile : « ... voilà un établissement où nous devrions finir nos jours ! Et, si grand qu'il fût, cet hôpital serait encore trop petit pour contenir toute la folie du professeur Lidenbrock ! » (p. 59 chap. VIII). Axel caractérise la « folie » de Lidenbrock une tyrannie que son oncle exerce sur lui. Verne décrit le professeur sous les traits d'un « tyran » qui soumet tout et tous à la réalisation de son projet. Contrairement à Axel, le professeur est entièrement dévoué à ses entreprises scientifiques au point d'oublier les besoins et les souhaits de lui-même et des autres personnes dans son entourage. Les aspects de la tyrannie et de la folie sont ainsi clairement abordés chez Verne.⁵ À multiples reprises, Axel parle de la « domination » (p. 47) de Lidenbrock sur lui. Il se sent dépourvu de liberté personnelle (p. 54) et vit cette situation comme une « destinée » (p. 55). Afin d'échapper au sort attribué par Lidenbrock, Axel se persuade d'« empêcher qu'une pareille idée [descendre un volcan] vienne à l'esprit de [s]on tyran » (p. 31, soulignements KFS). Dans la tyrannie scientifique de Lidenbrock, on perçoit une détermination ferme qu'on retrace également dans les personnages savant-scientifiques de Schmidt. Cette volonté élève Lidenbrock au-dessus des besoins terrestres, il est seul porté par une sorte d'élan scientifique. Ici, les besoins terrestres (physiques) constituent la pierre de touche de la

4 « Un géologue si déterminé ! Il partirait quand même, malgré tout, en dépit de tout ! et il m'emmènerait avec lui, et nous n'en reviendrons pas ! Jamais ! jamais ! » Jules Verne, *Voyage au centre de la Terre*, p. 30.

5 On le retrouve également dans d'autres ouvrages de Verne, par exemple dans le personnage du capitaine Nemo : le misanthrope oblige les trois naufragés ainsi que son équipe entière à rester avec lui afin de ne pas compromettre son projet de ne plus jamais mettre les pieds sur terre. Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*. Flammarion, 1977.

Deuxième Partie

détermination ferme. Cette caractéristique se retrouve dans le texte de Verne et aussi dans ceux de Schmidt, qui non seulement le thématisent mais l'instaurent comme catégorie : céder aux « besoins terrestres » devient un signe de corruption d'esprit, de faiblesse personnelle et d'abandon de l'entreprise scientifique. La détermination scientifique se manifeste notamment dans des situations de pénurie, quand les conditions extérieures se dégradent et mettent en péril la réussite de l'entreprise, souvent représentée au cours d'une expédition. Lorsque le professeur Lidenbrock, Axel et Hans le guide ont pris un mauvais chemin dans le cratère, ils s'enfoncent ostensiblement dans la mauvaise direction. Axel demande au professeur de rebrousser chemin et de ne pas attendre l'impasse définitive du tunnel, car la provision d'eau s'achève et menace ainsi la survie des trois participants. L'eau est ici – tout comme dans le récit *Enthymésis* – la source de la survie physique et fait ainsi partie des « besoins terrestres ». La question de l'eau tranche avec la conviction et la volonté scientifique face à l'appel du corporel-matériel. Les deux écrivains opposent alors diamétralement la science, l'esprit et le mental au corporel-terrestre. Dans *Enthymésis*, Aemilianus prend la commande du groupe, puisque Philostrate veut continuer l'expédition malgré les provisions insuffisantes.⁶ Tandis que pour Aemilianus « il allait de soi qu'il fallait rebrousser chemin » (pp. 105-106)⁷, Philostrate ordonne de continuer vers le sud malgré la pénurie d'eau. Dans le récit de Schmidt ainsi que dans celui de Verne, les personnages choisissent entre leur volonté scientifique et leur volonté de survie. Tandis qu'Aemilianus s'oppose à Philostrate le qualifiant de « fou », Axel ne le juge pas de manière plus indulgente, sachant que sa propre vie est en jeu : « C'était un entêtement poussé hors de toutes limites. » (p. 140). La rationalité d'interrompre et d'abandonner l'expédition (Axel, Aemilianus) s'oppose à la conviction et à la volonté de la conduire malgré les conditions défavorables, voire menaçantes (Lidenbrock, Philostrate). Dans *Enthymésis*, le protagoniste n'exerce aucune tyrannie sur personne, il accepte que le groupe retourne à Alexandrie sans

6 « Mabsut [...] fit remarquer avec nombre de précautions de langage, que, certes, il nous restait de l'eau pour 8 jours [...] qu'on pourrait donc continuer sans risques vers le sud pendant un ou 2 jours, mais pas plus ... », p. 105 ; « Mabsut [...] wies mit vorsichtigen Worten darauf hin, daß wir zwar noch für 8 Tage Wasser hätten, [...] man also ohne Gefahr höchstens noch 1 bis 2 Tage weiter nach Süden könne... » Arno Schmidt, *Enthymésis*, BA I/1, p. 20.

7 « für Aemilianus schien die Umkehr eine Selbstverständlichkeit » Ibid.

Deuxième Partie

imposer son choix de continuer à quelqu'un d'autre. La persévérance, l'insistance et la conviction sont cependant les mêmes chez Lidenbrock que chez Philostrate. Ils sont prêts à sacrifier leur propre vie pour leurs idées. Le dévouement total et l'absence de compromis font des deux personnages des 'tyrans de la science' et il est difficile de déterminer si la restriction de Philostrate sur sa propre personne rend sa « tyrannie » meilleure que celle de Lidenbrock. Sans réel règne sur une autre personne, la « tyrannie » dans les textes schmidtien ne semble pas indiquer clairement qui tyrannise qui : la science tyrannise l'individu ? L'individu tyrannise les autres personnes ? L'individu tyrannise la science ? Ou l'individu se tyrannise lui-même ?

Thématiquement, *Enthymésis* trouve modèle dans le roman de Jules Verne *Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique australe* (1872).⁸ Verne y imagine une expédition d'arpentage en Afrique où un groupe d'astronomes mesure le méridien à l'aide de la triangulation. Le jeune scientifique Nikolaus Palander se distingue du groupe, ayant un dévouement absolu à la science mathématique. Ce dévouement le tient si absorbé par les calculs qu'il ne se rend pas compte du danger : des crocodiles ont failli le manger lorsqu'il est assis au bord d'un fleuve, plongé dans sa table de logarithmes.⁹

Par une forme de dévouement que l'on décèle alors chez les protagonistes schmidtien et aussi chez Verne, Lidenbrock et Philostrate mettent tous les deux leur idée au-dessus de tout autre. L'entourage doit correspondre à l'entreprise scientifique et tout doit se soumettre – y compris l'individu lui-même. Considérée comme mentale et intellectuelle, l'activité scientifique néglige entièrement le côté « terrestre ». Lidenbrock est explicitement exempté du besoin terrestre de la faim (p. 35) : quand il réfléchit à résoudre une énigme (le décryptage du message runique par exemple), il est si absorbé qu'il ne ressent pas de besoin « terrestre ».

8 C'est Rudi Schweikert qui a établi ce parallèle dans son livre *Les mondes de Jules Verne dans l'École des Athées*. Il y consacre toute une troisième partie à « ce qui tient ensemble les œuvres de Verne et de Schmidt ». Rudi Schweikert, *Die Jules-Verne-Welten in Arno Schmidts « Die Schule der Atheisten »*. Munich : edition text + kritik, 2009. pp. 116-127. Pour Schweikert, toute la fascination mathématique et scientifique de la première partie de l'œuvre schmidtienne comme « une envie folle de l'exact » (*Cœur de pierre*, BA I/2, p. 46) et aussi l'élaboration d'une table de logarithmes, l'engouement pour la géographie et l'astronomie se déduisent de l'influence des ouvrages de Verne.

9 Cf. Schweikert, *Jules-Verne-Welten*, pp. 116-119.

Deuxième Partie

Le professeur tyrannique impose une « trêve de faim » à toute la maison jusqu'à résoudre l'énigme. Après avoir déjà déchiffré le message crypté, Axel ne veut cependant pas le révéler à son oncle. Il finit néanmoins par révéler le secret au professeur, cependant, pas parce qu'il souhaite partir en voyage ni par compassion pour le professeur souffrant de la non-résolution de l'énigme. Il le révèle uniquement parce qu'il veut manger, ce qui montre une motivation d'Axel par des besoins physiques et inconscients et non pas encore par un choix réfléchi et raisonné. À midi, « la faim [l']aiguillonna sérieusement » et deux heures plus tard il se persuade du ridicule de la situation (« Cela devenait ridicule, intolérable même. » p. 35). Il énumère les raisons d'abandonner l'entreprise scientifique, qui lui paraît maintenant « absurde » (ibid.).

Les besoins physiques de manger et de boire sont ainsi considérés comme des obstacles à la réalisation absolue de l'entreprise scientifique. Gagner sur les « besoins terrestres » devient le signe ultime de la conviction et de la force scientifiques (et ainsi viriles) : « Le manque d'eau, dit-il, met seul obstacle à l'accomplissement de mes projets. » (p. 151). Cet aspect n'est pourtant pas très accentué chez Verne et ne se présente pas comme un combat entre esprit et corps, tel qu'on le trouve chez Schmidt. La trêve de manger dans la maison de Lidenbrock peut être vue comme un épisode humoristique sur le tyran scientifique, et la pénurie d'eau dans le cratère monte le suspense sur la manière dont les trois hommes vont trouver une solution à leur situation désespérée.

Chez Schmidt, en revanche, la négligence du « terrestre » et l'accentuation de la détermination sont très développées. Il les intègre dans sa vision du monde, ce qui accorde une importance primordiale à la capacité de perdurer dans son entreprise, au projet et à la conviction.¹⁰ Les « besoins terrestres » s'opposent alors au projet

¹⁰ Dans son étude *Das Gelächter der Atheisten*, Jan Süsselbeck consacre un chapitre au motif de boire et de manger. Il interprète l'ambivalence de la nourriture chez Schmidt comme une contestation de la bonté du Dieu chrétien dont la création se fonde précisément sur les principes de la dévoration mutuelle. Le jeûne accru ainsi que les attaques boulimiques qui se retracent à travers l'œuvre schmidtienne, ressortent comme une action symbolique. Celle-ci manifeste l'indépendance de l'individu des contraintes d'une autorité en transgressant des normes définies par la société ou la nature. Jan Süsselbeck, *Das Gelächter der Atheisten*. Zeitkritik bei Arno Schmidt und Thomas Bernhard. Stroemfeld/Nexus, 2006. p. 107-131. ici p. 112. Également, Kurt Jauslin, *Der magersüchtige Leviathan*. Essen und Trinken im Werk Arno Schmidts – Ein Versuch zur Mythologie des Alltagslebens. Wiesbaden : Bangert & Metzler, 1998.

Deuxième Partie

intellectuel et deviennent la pierre de touche par excellence : celui qui cède aux besoins terrestres n'a pas la volonté ferme de faire aboutir son projet intellectuel. Cette vision s'ancre dans une conception du monde qui paraît démodée aujourd'hui et relève d'une connotation machiste. Elle distingue uniquement la force de la faiblesse, le vrai du faux, prétendant pouvoir décider de l'engagement personnel à travers des traits tels que la discipline, la rigueur et la conviction. Dans ce contexte, celles-ci sont exclusivement attribuées aux hommes.

Dans cette vision rigide, toute « faiblesse » est un manque de concentration et de conviction pour le projet et signifie une défaite personnelle. Dans cette conception, le terrestre et le physique d'un côté et le transcendant et l'esprit de l'autre côté se défient et sont irréconciliables. Par conséquent, les « besoins terrestres » sont le test ultime pour toute entreprise intellectuelle. Ce poids d'une validation de l'entreprise intellectuelle par la négation du côté physique se trouve sur les épaules des protagonistes de Schmidt dans *Léviathan*. Non thématized, ce poids donne une rigueur supérieure aux personnages, rigueur qu'ils appliquent à eux-mêmes autant qu'aux autres. Il semble que le moindre aspect « terrestre » est jugé comme un manque de détermination personnelle. Le manque de persévérance peut ensuite être lié à un manque de « vérité », c'est-à-dire que la conviction personnelle est considérée comme un indicateur sur la valeur et la justification de l'entreprise.

1.1.2. Le repérage

Dans les textes de Verne comme *Voyage au centre de la Terre*, les instruments scientifiques de repérage et de mesure jouent un rôle important. Il s'agit effectivement d'un aspect-clé de la littérature de Verne, qui intègre les nouvelles inventions et la technologie dans ses romans, comme le scaphandre dans *Vingts mille lieues sous les mers*. Verne contribue ainsi à la vulgarisation de la science et de la technologie de son époque.

Après la détermination personnelle, nous analyserons maintenant la méthode et les

Deuxième Partie

outils des scientifiques ainsi que la façon dont ils saisissent l'environnement et les phénomènes naturels. Dans *Voyage au centre de la Terre*, l'expédition au centre de la Terre se crée précisément autour des instruments qui fournissent les informations nécessaires à la compréhension et à la saisie scientifiques. Leur transport est long et fatigant, mais existentiel pour la réussite de l'exploration. Lidenbrock et Axel procèdent constamment à des mesurages de température et de pression afin de contrôler s'ils descendent réellement vers le milieu de la Terre et afin d'expérimenter les théories sur la chaleur intérieure du globe. Les instruments servent notamment à mesurer un territoire inconnu et aident l'individu à se repérer. Ils sont censés fournir des données fiables afin de pouvoir caractériser, classifier et définir le terrain. Dans la première partie de notre analyse, nous avons pu voir que la perception et l'observation du protagoniste sont des outils et méthodes cruciaux pour la compréhension dans *Léviathan*. On peut faire le même constat pour les romans de Jules Verne. Pendant *Le Voyage au centre de la Terre*, le professeur Lidenbrock et Axel sont en mesure de se sauver par leur propre force à travers la connaissance scientifique. Par exemple, l'analyse et l'interprétation de leur environnement leur donne une compréhension évidente d'être sur la mauvaise route. Verne formule cette conception d'une approche « scientifique » explicitement dans son texte :

« Qu'as-tu donc ? dit il.

- Voyez ! Répondis-je en lui montrant la succession variée des grès, des calcaires et les premiers indices des terrains ardoisés.
- Eh bien ?
- Nous voici arrivés à cette période pendant laquelle ont apparu les premières plantes et les premiers animaux !
- Ah ! Tu penses ?
- Mais regardez, examinez, observez ! » p. 139 [soulignement KFS]

L'approche scientifique de « regarder », « examiner » et « observer » est en même temps mise en scène dans l'intrigue. Axel analyse l'environnement rocheux afin d'en tirer des conclusions sur leur situation. Le professeur se montre incorrigible et obstiné à vouloir continuer, alors que le chemin ne descend pas vers le centre de la Terre mais remonte. Des preuves empiriques indiquent que le petit groupe s'est trompé de chemin et doit faire demi-tour. Le passage cité montre clairement que l'environnement fournit des preuves suffisantes pour l'individu à condition que ce

Deuxième Partie

dernier *regarde, examine et observe*. L'individu doit donc être en mesure de pouvoir déchiffrer et interpréter les signes de la nature, les preuves « empiriques » qu'elle lui présente. Séparés l'un de l'autre, Lidenbrock et Axel sont également en mesure de se retrouver grâce à la compréhension des lois physiques : ils se retrouvent à un endroit précis dont la constitution des murs permet une transmission du son, ce qui leur permet de se repérer et de se rejoindre.¹¹ L'être humain utilise et applique ici ses connaissances et méthodes scientifiques qui s'opposent à un recours à la religion. À bout de forces, sans lumière ni espoir, Axel recourt à la Providence : « Je recourus à la prière, quelque peu de droits que j'eusse d'être entendu du Dieu auquel je m'adressais si tard, et je l'implorai avec ferveur. » (p. 177). C'est cependant la science qui permet le sauvetage, et non le pouvoir divin. Le scientifique n'est pas limité à attendre l'aide extérieure, voire l'aide d'un pouvoir supérieur, mais il est en mesure de former son propre destin. Le recours à la prière ressemble à la vaine tentative d'un individu incapable d'agir de manière autonome. Les méthodes et la compréhension scientifiques fournissent cette autonomie à l'être humaine qui peut lire les signes visibles et, par conséquent, s'aider lui-même, se sauver d'une situation désespérée. Verne, lui même écrivain aux racines romantiques, instaure alors ici la science comme déchiffreuse par excellence. En plus, il établit la science comme méthode permettant à l'être humain de s'émanciper de la religion et des croyances.

Chez Schmidt, les deux protagonistes Phytéas et Philostrate sont très proches des personnages scientifiques de Jules Verne. Dans l'analyse du récit *Enthymésis*, nous avons vu cette conception chez Schmidt à travers le protagoniste « lisant » dans la nature et la déchiffrant. Les auteurs imaginent la nature, l'environnement et la matière, fournissant des indices que l'être humain doit interpréter. La nature communique alors et l'être humain se sert de la science comme une clé de compréhension, une traduction.

Verne a été influencé par les textes d'E.A. Poe, qui est également l'une des grandes

11 « Non, dis-je, non. Ce n'est point à travers le massif que ces voix se font entendre [...] Alors je compris tout. Pour me faire entendre, il fallait précisément parler le long de cette muraille qui servirait à conduire ma voix comme le fil conduit l'électricité. » JV, *Voyage au centre de la Terre*, pp. 182-183. « Cet effet d'acoustique très étonnant s'expliquait facilement par les seules lois physiques ; il provenait de la forme du couloir et de la conductibilité de la roche. » Ibid., p. 187.

Deuxième Partie

étoiles poétiques de Schmidt. Dans son essai *Les poètes et leurs compagnons* : Jules Verne, Schmidt lui-même dresse une lignée Poe – Verne – Schmidt. Il avait en outre traduit les œuvres complètes d'E.A. Poe pendant les années 1960 en collaboration avec Hans Wollschläger. Au premier abord, Poe et Verne semblent très différents, l'un écrivain de la science, l'autre écrivain aux penchants mystiques et cosmologiques. Néanmoins, dans certains textes de Verne, on peut retracer des emprunts notables aux récits de Poe, allant de motifs simples comme le voyage en ballon ou en train, à la reprise de personnages et de scénarios entiers que Verne reproduit en les transformant.¹² Pour notre étude, il est surtout intéressant de noter la différence entre les œuvres d'E.A.Poe et celles de Jules Verne dont les protagonistes s'approprient leur environnement de manière différente afin de décrire le « mystérieux ». Celui-ci est visible dans le qualificatif « extraordinaire » que reçoivent et les histoires de Poe et les voyages de Verne. On peut dire que les deux se mettent à la recherche de « l'extraordinaire ». Cet insaisissable et inconnu se montre sous des traits épouvantables dans les textes de Poe, tandis qu'il est maîtrisable et explicable grâce à la science chez Verne. La différence d'approche est visible dans le roman de Verne *Le sphinx de glace*, qui est le récit dans lequel Verne publie en réalité une suite des *Voyages de Gordon Pym* de d'E.A.Poe.¹³ Alors que le récit de Poe, paru en 1838, propose une fin mystérieuse où Pym s'égare au pôle nord, la suite de Jules Verne, parue en 1897, fournit une explication rationnelle à la fin choisie par Poe. Le roman se comprend comme un débrouillement, une clarification qui correspond tout à fait au caractère des romans de Verne. Pour lui, l'un des pères fondateurs de la science-fiction, la science possède le pouvoir d'éclaircir et d'expliquer les phénomènes de la nature. Dans ses *Voyages extraordinaires*, la science tient la promesse d'expliquer et de

12 Par exemple la nouvelle de Verne *Une fantaisie du docteur Ox* est une reprise complète de la nouvelle d'Edgar Poe *Le diable dans le beffroi*. Cf. Yves Gilli, Florent Montclair, Sylvie Petit, *Le naufrage dans l'œuvre de Jules Verne*, L'Harmattan, 1998. Ici p. 46. Également le chapitre entier sur la source littéraire E.A. Poe pour Verne, cf. Ibid., pp. 44-64.

13 Verne a en outre rédigé une critique littéraire sur *Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaal* d'E.A. Poe (1835), traduit par Charles Baudelaire (1856). Dans cette nouvelle, présentée sous la forme d'un journal, un homme nommé Hans Pfaall entame un voyage fantastique en ballon, partant de Rotterdam dans le but d'atteindre la lune. Il s'agit d'un récit canular que Poe a publié dans le magazine mensuel *Southern Literary Messenger*. Le récit figure plus tard dans les *Histoires extraordinaires*.

Deuxième Partie

maîtriser la nature. Dans la suite aux voyages de Gordon Pym, écrit par Jules Verne, le surnaturel et l'extraordinaire s'explique grâce aux sciences, ce qui correspond à une rationalisation :

« ... l'apparition ultime du sphinx, géant magnétique qui attire à lui tout métal, est l'affirmation ultime de la non-existence de l'étrange : c'est par la science que sa présence est justifiée, donc rationalisée ... et l'on passe d'une situation invraisemblable où rien ne peut expliquer la présence d'un géant au pôle à la situation où : "Les vents alizés amènent d'une façon constante, vers les extrémités de l'axe terrestre, des nuages ou des brumes dans lesquels sont emmagasinées d'immense quantités d'électricité, que les orages n'ont pas complètement épuisées. De là une formidable accumulation de ce fluide aux pôles, et qui s'écoule vers la Terre d'une manière permanente. Telle est la cause des aurores boréales et australes." ».¹⁴

Dans un premier temps, cette tentative de constante rationalisation que l'on retrouve dans l'œuvre de Verne, s'applique également aux récits de Schmidt où la construction logique et scientifique de la nature promet une explication des phénomènes naturels. Dans la conception de Schmidt, le fonctionnement de la nature repose sur une organisation régulière et mécanique, fondée sur des lois fixes. La nature fonctionne comme une horloge et les sciences recèlent le savoir de l'horloger.

Contrairement à Verne, la nature chez Schmidt reste cependant mythologique : la démonologie Léviathan n'est qu'une pseudo-science et l'infini qui transparaît au travers des trois récits, illustre l'insaisissable qui échappe à la saisie et à la rationalisation scientifique. Dans les textes de Verne, la connotation ambivalente où la science elle-même devient mythe et mystifiée n'existe pas. Le caractère démonologique et le monde mauvais, qui sont dominants dans le cosmos du recueil *Léviathan*, sont entièrement absents des romans de Verne. Dans les textes de ce dernier, la science rationalise le mythologique et l'extraordinaire et s'y oppose ainsi diamétralement. Méthode de rationalisation, les sciences absorbent l'extraordinaire en l'expliquant de plus en plus. Chez Schmidt, en revanche, le mythe revient constamment malgré les rationalisations et les désenchantements

¹⁴ La fin de *Le sphinx des glaces*, p. 482. Cf. Yves Gilli, et. al., *Le naufrage dans l'œuvre de Jules Verne*, p. 55. Selon les trois chercheurs, le changement du surnaturel en explicable est dû aux revendications éditoriales par Hetzel : « Jules Verne affirme recevoir de Poe une influence majeure. Mais, en conformité avec le support éditorial qu'il choisit, il supprime toute marque du surnaturel poésique pour le remplacer par une forme scientifiée. Jules Verne reprend l'œuvre de Poe mais il innove quant au surnaturel : à une forme propre à l'auteur américain, il substitue une forme nouvelle ... qui prend une pseudo-forme scientifique pour coller avec l'objectif pédagogique voulu par Hetzel. » Yves Gilli, et al., *Le naufrage dans l'œuvre de Jules Verne*, pp. 56-57.

par les sciences. Le mythe représente l'enchantement et le merveilleux qui ne diminue ainsi pas à cause des sciences, mais mythe et science se retrouvent dans une harmonie et un équilibre. La science est ainsi plus symbolique chez Schmidt. Elle y tient des fonctions d'opposition et de consolation, alors qu'elle est moins chargée émotionnellement chez Verne.

1.2. Le chemin de Winer

1.2.1. Déchiffrage de Winer et le jeu du code

Dans la RdS, le protagoniste Winer n'est pas un scientifique, mais un journaliste. Il est néanmoins obligé de se repérer dans un monde inconnu et plein de pièges, se rapprochant d'un explorateur. Le désert aussi bien que l'IRAS représentent un terrain inconnu dont Winer ne connaît ni les règles ni le fonctionnement. Schmidt met en scène une compréhension progressive de l'inconnu à travers le chemin de Winer, qui s'approprie ce nouveau monde au fur et à mesure du récit.

L'Américain Winer, arrière-neveu d'un écrivain allemand Arno Schmidt, est un jeune journaliste naïf (30 ans, BA I/2, p. 227) qui part en voyage sans se rendre compte des implications politiques. Au début, Winer a une vision entièrement positive de l'île, forgée par les médias, qui la présentent comme la réalisation de l'utopie sur terre. Sur le bateau, Winer s'impatiente encore « guettant de toute [son] âme la terre des Grecs ».¹⁵ Winer est très excité d'avoir le privilège de visiter ce monde si protégé et légendaire. C'est l'une des caractéristiques du roman d'exploration ou de voyages d'écrire cette expérience du point de vue d'un seul personnage, à travers une vision personnelle. La RdS se rapproche ainsi des romans de voyages comme *Les voyages de Gulliver* de Jonathan Swift (1726) ou *La vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* de Laurence Sterne, publié en plusieurs volumes de 1759 à 1767. Dans *Les voyages de Gulliver*, l'écrivain irlandais fait voyager son protagoniste dans des contrées éloignées, exotiques et fantastiques qui recensent des caractéristiques de la société

¹⁵ « das Land der Griechen mit der Seele suchend » est un vers célèbre de l'Iphigénie, un drame de Goethe. Ici BA I/2, p. 277.

Deuxième Partie

britannique de son époque. Dans la RdS, ce sont pourtant les écrivains Jules Verne et Karl May qui jouent un rôle primordial. Leurs romans de voyages et d'aventures fournissent un modèle au roman de la RdS. Celui-ci se divise en deux parties dont la première, la traversée du désert, se rapproche des romans de Karl May, notamment d'*Ardistan und Dschinnistan*,¹⁶ tandis que la deuxième partie sur l'île s'inspire du texte de Jules Verne *L'île à hélice*. Ce rapprochement est une référence à deux écrivains-clés dans le cosmos d'Arno Schmidt, l'un représentatif des romans d'aventures allemands et l'autre des romans d'explorations scientifiques qui ont marqué le début de la science-fiction internationale.

Alors qu'il existe aujourd'hui nombre de développements en sous-genres et catégories romanesques diverses, ce genre repose sur l'idée d'un récit de voyage et d'aventure. Le motif du monde inconnu, fondamental à ce genre romanesque, permet à Schmidt de thématiser la lecture et le déchiffrement de signes et de phénomènes mystérieux dans la RdS. À travers l'exploration d'un visiteur dans un monde inconnu, le roman de Schmidt met en scène le non-savoir et l'inconnu qui sont transformés en connaissances et expériences acquises. Schmidt représente ce sujet classique de l'herméneutique à travers le motif du voyage dans un monde étranger.

La situation dans la RdS se présente à Winer comme un puzzle dont il doit rassembler les pièces. Au cours du récit de la RdS, Winer se transforme et se désillusionne, prenant conscience et connaissance de la situation dystopique et des mensonges omniprésents. Dans le désert, Winer atteint une première compréhension qui illustre qu'il s'agit désormais d'une quête de sens, d'une entreprise herméneutique :

*Ou bien, devrais-je par hasard y disparaître sans laisser de trace ? Je m'immobilise sous le ciel imprimé de feuillages. / Et tout prend soudain un sens ... p. 26*¹⁷

C'est ce nouveau *sens* que Winer cherche et qui fait apparition de plus en plus derrière les signes visibles. Une fois l'image complète atteinte, Winer saisit la situation politique sur l'île et la condition des artistes et scientifiques. L'avancée de

16 Cf. Heiko Postma, Nachwort. In : Schule der Robinsons. Haidnische Altertümer. Zweitausendeins, 1984. pp. 497-564.

17 « *Oder soll ich etwa verschütt' gehen? ! - So blieb ich stehen, mitten unter'm laubgemusterten Himmel. / Und alles ordnete sich auf einmal zu neuem Verständnis...* » BA I/2, p. 234.

Deuxième Partie

Winer est un chemin de compréhension progressive du protagoniste qui se désillusionne. Le motif du voyage correspond alors à la quête de sens, à la lecture des signes et des phénomènes qui se présentent au protagoniste. Le voyage symbolise ainsi la compréhension, le développement personnel, notamment dans les romans éducatifs, et spécifiquement chez Schmidt, une progression dans la rationalisation et l'explication des mystères.

Le monde étranger du désert et de l'île, que Winer traverse, signifie littéralement chez Schmidt un langage étranger et incompris. Le roman aborde la forme du chiffage et du déchiffage à longueur de temps : Winer s'interroge constamment sur ce qu'il observe et essaie de deviner les motifs derrière les paroles et les actions dont il fait l'expérience.¹⁸ C'est presque de manière joyeuse que Winer essaie de déchiffrer les mystères et d'en saisir la signification.¹⁹

Le monde inconnu et exotique se présente aux signes codifiés à la fois dans le désert que sur l'île : les rites culturels des centaures présentent autant un langage codifié, c'est-à-dire équipé d'une signification inconnue et incomprise, que la communication politique sur l'île. Les échanges et les communications, les actions politiques ou culturelles dans la RdS, se déroulent dans un « langage », une suite de signes, de mots ou d'actions que Winer ne comprend pas.

Tandis que ce « code » est problématique, la « langue » ne pose ostensiblement pas de souci : l'intégralité des personnages parlent anglais ou comprennent cette langue, ils sont de toute nationalité et de toute langue, et le texte même thématise la compréhension d'une langue à l'autre en se présentant comme une traduction. La RdS montre ainsi plutôt un tohubohu de langues différentes, qui ne génère cependant pas de conflit de compréhension. L'incompréhension ne prend ainsi pas son origine au niveau strictement langagier (la compréhension des mots des

18 La secrétaire indienne lui offre un album de timbres « par ordre » (La traduction française propose « en hommage » (p. 144) qui ne montre cependant pas le côté administratif et l'atmosphère mystérieuse de l'original) : Quelle expression mystérieuse. Mais c'est habile: ça pique la curiosité! De qui cette fille du Lotus a-t-elle reçu l'ordre de me faire un cadeau? [Trad. KFS] « Geheimnisvolle Art, sich auszudrücken ! Und geschickt : man wird neugierig wie die Pest ! In wessen Auftrag konnte so ein Lotosmädchen wohl schenken ? » BA I/2, p. 303. La traduction française propose « Que de mystères. Mais c'est habile : ça pique la curiosité ! De qui cette fille du Lotus m'apporte-t-elle l'hommage ? » BA I/2, p. 144.

19 En bavardant joyeusement en français avec un canadien à la station militaire après la traversée du désert, il déploie un calcul stratégique en l'invitant à manger avec lui au cas où ils aient « mis de l'aconitine dans [le] café » p. 87. Cf. BA I/2, p. 269.

Deuxième Partie

langues différentes), mais au niveau de l'interprétation des signes.

Dans la RdS, les hommes politiques parlent d'une manière que le journaliste visiteur Winer ne comprend pas au premier abord. Incapable de décoder leur communication chiffrée, Winer se heurte à « leurs énigmatiques explications » et se demande : « [ont-elles] réellement un sens ou est-ce moi qui ne comprends pas ? » (p. 103, BA I/2, p. 279). Le monde inconnu de la RdS se crée à travers un langage codifié et soulève le conflit du déchiffrement au niveau linguistique.

Schmidt thématise ici la codification qui se montre dans les échanges secrets et incompréhensibles pour le non-initié. Le discours double de la politique, qui montre son hypocrisie, est ainsi un exemple de discours codifié. Le discours politique hypocrite est un élément propre au processus de déchiffrement et ne constitue ainsi définitivement pas une critique, ni un avertissement.

Dans *Léviathan*, le scientifique était amené à déchiffrer les mystères, en les rationalisant, ce qui s'explique par le rôle historique de la science que Schmidt a cité dans le recueil. Le travail de compréhension, d'analyse et de désenchantement qu'on retrouve dans la RdS n'est cependant pas réalisé par un scientifique, mais par un journaliste qui décompose et analyse le discours politique.

On constate alors que la prémisse de *Léviathan* reste la même dans la RdS et qu'elle correspond au personnage scientifique dans les romans de Jules Verne : l'individu humain est en mesure de comprendre le monde et de rationaliser ses mystères en les déchiffrant. Néanmoins, la quête de sens, l'appropriation intellectuelle et l'explication rationnelle s'appliquent chez Verne et dans *Léviathan* aux personnages scientifiques, tandis que dans la RdS c'est un journaliste qui les accomplit. Schmidt n'avait pas beaucoup d'estime pour ce métier, et la lecture et le déchiffrement faits par le journaliste à la recherche d'un scoop et de plaisirs corporels, est une mise en abyme du personnage scientifique idéalisé auparavant. Étant un journaliste et en plus l'arrière petit-neveu d'Arno Schmidt, la figure de Winer recense plusieurs aspects qui révèlent la nature satirique et ironique du roman de la RdS.

L'analyse du motif de l'île nous a montré que le roman est une anti-utopie, une île

Deuxième Partie

désenchantée signifiant que l'auteur considère ses visions sur un territoire voué à la lecture, la recherche et la production artistique comme une illusion, une image impossible et irréalisable. Le déchiffrement de Winer qui désigne la politique hypocrite comme unique responsable de l'échec de la république des savants, indique pourtant un sauvetage de l'idée de l'île. La dystopie de l'IRAS ne concerne uniquement les poètes et les artistes mêmes sur l'île et non pas l'idée d'une réserve culturelle des livres. Les conditions du territoire réservé dans la RdS sont profondément différentes des autres élysées positifs de Schmidt, ce qui ne permet pas de parler d'une désillusion et d'une destitution de l'idée insulaire. L'idéal de l'île persiste effectivement et la dystopie de la RdS confirme en réalité le manque de confiance, voire le mépris de la nature humaine. Winer ne se désillusionne pas sur l'élysée poétique, mais sur l'humanité : « l'homme n'est plus pour moi qu'un pantin dérisoire ! » (p. 218).²⁰ L'échec de la république des savants se retrouve dans la politique et dans la nature humaine que l'auteur désigne responsables. L'île vouée aux arts se révèle être une grande mise en scène de la politique. Winer se désillusionne rapidement sur « Les Lieux Saints de l'Humanité » (p. 107)²¹ et découvre le « théâtre » que jouent les hommes politiques. Les scientifiques, autrefois garants du déchiffrement et du décellement des idéologies et manipulations, sont désormais entièrement au service de la politique et de la réalisation de leurs projets de pouvoir. L'idée d'une mise en scène (« quelle mascarade » p. 117, « so ein Theater » p. 287) traverse le roman et permet un jeu où l'auteur introduit dans le texte les notions d'un code qu'il faut déchiffrer et d'une image véritable qui se cache derrière une façade. Dans la RdS, ce sont les hommes politiques et le domaine diplomatique qui créent des illusions afin d'aboutir à leurs fins et manipuler la population, les scientifiques et les artistes.

Dans la RdS, Schmidt présente ce scénario en reconstruisant un roman de voyage et d'aventure. Le déchiffrement se propose alors comme une aventure du protagoniste, ce qui permet à Schmidt une mise en scène de ce procédé démystifiant et en même temps une démarcation de Jules Verne. Les romans de ce dernier sont marqués d'un côté par le déchiffrement comme rationalisation du monde

20 « die menschliche Gestalt war mir zum Witz geworden! » BA I/2, p. 346.

21 « Heilige Stätte der Menschheit » BA I/2, p. 281.

Deuxième Partie

et de l'autre côté par l'intégration de ce sujet dans un scénario d'exploration ou de voyage divertissant. Jules Verne en fait un récit qui narre l'histoire et le développement de plusieurs personnages, une relation narrative dont Schmidt souhaite se démarquer tout en la reconstruisant.

Dans la RdS, on recense alors plusieurs aspects et motifs propres aux romans de Verne. Au début de son voyage, Winer part en ballon de la première station militaire au mur vers le désert. Bancroft, un Américain, l'accompagne jusqu'à l'arrivée dans le désert. Avant de partir pour sa « tournée d'inspection » (p. 23, BA I/2, p. 232), Bancroft amortit les pièges que les Américains ont préparés pour Winer : il règle la boussole, échange la bouteille d'eau remplie avec du gin et lui indique le bon chemin (pp. 22-24, BA I/2, pp. 231-232). Winer, en revanche, n'en saisit pas du tout la signification : il dit « Comme c'est gentil à eux » (p. 23, BA I/2, p. 232) de lui avoir donné de l'alcool au lieu d'une bouteille d'eau pour traverser le désert. Pour le moment, Winer a surtout une absence fatale de compréhension et de jugement, et sa survie est due à la chance (l'aide de Bancroft et la rencontre avec la centaure Thalja) et non à une maîtrise de la situation. Ce ludisme remplace la position rigoureuse et l'intransigeance que l'on a retracées dans les figures scientifiques. Tout en admettant une place au jeu, Schmidt poursuit néanmoins la méthode du déchiffrement et du repérage, attribuée initialement aux sciences et aux scientifiques.

Le récit se construit selon un schéma linéaire en accumulant les énigmes et en augmentant le suspense vers un point culminant : la compréhension finale de Winer, le dénouement de tous les fils. Au fur et à mesure qu'il prend connaissance de l'île, plus précisément des conditions politiques, il a un dégoût total de la situation politique, artistique et scientifique. Le moment de la prise de conscience totale est retardé constamment jusqu'à la visite des laboratoires russes et américains. C'est dans les laboratoires que Winer comprend enfin le jeu macabre des hommes politiques, qui manipulent les artistes et scientifiques afin de parvenir à leurs buts. Cette compréhension lui permet de dénouer tous les fils rétrospectivement et d'attribuer une signification à toutes les énigmes qu'il avait rencontrées auparavant. La visite des laboratoires lui a ainsi donné « la clé » de la

Deuxième Partie

compréhension, le chaînon manquant qui permet de construire l'image complète.

Winer attribue une logique aux actions et aux événements auparavant énigmatiques.

Le roman de voyages, d'aventures ou d'exploration permet à Schmidt de thématiser le mystérieux et l'incompris. Le mystère et son déchiffrement sont effectivement deux caractéristiques typiques des textes de Schmidt qui sont ici, dans la RdS, présentées sous la forme du loufoque et tournées en dérision à l'intérieur du genre des romans d'aventures. Le jeu du code et la langue codifiée prend place dans un scénario qui se nourrit de manière éclectique de plusieurs genres littéraires, comme le roman de voyage et d'aventure mais aussi le roman de science-fiction, le roman policier ou d'espionnage. La RdS se crée notamment sur le mode du mystère et de l'interrogation permanente qui anime la narration et constitue sa dynamique.

Le nouveau monde (inconnu) que Winer visite, sert de motif-clé dans cette adaptation schmidtienne représentant le mystérieux qu'il faut comprendre, expliquer et rationaliser. Conformément au genre des récits de voyages et d'aventures, le lecteur découvre avec le personnage principal ce monde étrange et mystérieux dont les aléas, les dangers et les péripéties le tiennent en haleine. La RdS suscite constamment la curiosité du protagoniste et donc, par voie de conséquence, celle du lecteur, grâce à des situations mystérieuses qui échappent de prime abord à la raison et à l'entendement. Une ambiance mystérieuse, faite de secrets et de non-dits, nourrit et fait avancer le récit. Schmidt joue avec les moyens stylistiques des romans d'aventures et de voyage, qui obéissent à une logique de non-savoir et à un questionnement constant du protagoniste. Ceci aboutit à un suspense qui tient le lecteur en haleine :

Et il s'est évaporé avant que je puisse lui demander: primo, qui pourrais-je rencontrer; secundo, qui est le dénommé Pluvus? [...] Vous le savez, vous? Mais Bancroft est devenu bien fier; il a un léger haut le corps et fait une remarque sur le temps. p. 16²²

Le lecteur retrouve les codes d'un scénario d'espionnage ou de polar lorsque Winer arrive sur l'île. La façade diplomatique ne permet pas de dialogue ouvert, tous

22 « Und verschwand, ehe ich noch fragen konnte : erstens *wen* ich wohl treffen sollte ? Und dann, wer dieser besagte 'Pluvus' sei ? [...] « Wissen Sie's ? » ; aber Bancroft war inzwischen wesentlich zugeknöpfter geworden, zuckte nur, und rausredete. » BA I/2, p. 228.

Deuxième Partie

parlent de manière détournée et artificiellement codifiée, l'architecte municipal est appelé avec un bouton sous la table et apparaît comme s'il avait attendu devant la porte (p. 97). Le monde paraît impénétrable, régi par des forces invisibles qui tiennent les fils et sont à la tête de machinations secrètes et d'entreprises cachées. L'atmosphère de suspense se crée suite à un jeu opaque qui anime cette dynamique de monde mystérieux. Comme les modèles génériques du roman d'exploration, le monde inconnu de la RdS est exploré sur un rythme interrogatif. Winer se heurte constamment à une incompréhension, ce qui le force à mettre en question le système qu'il est en train de connaître ainsi que son propre appareil de valeurs. La technique de l'interrogation est très exploitée dans le roman, qui fournit parfois des questions abondantes.

Quand Winer s'aperçoit que la façade lisse de l'entente américano-russe contient des fissures et qu'il se retrouve entre les deux puissances mondiales, le récit monte en dynamique et en suspense. L'histoire tourne en roman policier lorsqu'il est mis au courant du sort énigmatique du poète américain Gregson :

[Bancroft] *se penche à mon oreille* ; sa voix est pâteuse comme une sauce de ragoût : « Nous l'avons interrogé sous hypnose, cela va de soi : *il n'est plus le même !!* Son vocabulaire s'est incroyablement appauvri ; mais les mots américains qu'il a oubliés n'ont pas été remplacés par des mots russes ; non ! Il a le niveau mental d'un garçon d'écurie ! » p. 174²³

Alors que le monde s'était présenté cohérent et parfait aux yeux de Winer, ce dernier comprend désormais qu'il n'est pas le seul à se retrouver face à des secrets et des mystères. Conformément au genre policier, le moteur de l'histoire de la RdS repose sur l'interrogation : le non-savoir et le manque de compréhension poussent le protagoniste Winer à éclaircir ces mystères. La position de Winer entre les deux superpuissances retrace le scénario d'un film d'espionnage dans la Guerre Froide. Le jeu est tourné en dérision par Schmidt qui présente un scénario loufoque et dénonciateur des stratégies et manœuvres politiques. L'espionnage mutuel et les expériences grotesques des deux côtés transforment le roman en une satire qui se sert du scénario de science-fiction afin de placer une critique.

23 « *Er beugte sich an mein Ohr; er flüsterte mit bratensoßiger Stimme: « Wir haben ihn selbstverständlich unter Hypnose vernommen: er ist nicht mehr derselbe!! Sein Wortschatz hat sich auf unbegreifliche Weise verringert; und das weggefallene Amerikanisch ist mit nichten etwa durch hinzugelerntes Russisch ersetzt; nein! Er hat die Mentalität etwa eines Farmerjungen! »* BA I/2, p. 320.

Deuxième Partie

Les mystères omniprésents sont complétés par le danger dans lequel le héros se retrouve. Les rencontres sexuelles que Winer vit au fil des pages rappellent les héros masculins du type James Bond, qui se récompensent de leurs aventures dangereuses en séduisant une multitude de femmes grâce à leur charme irrésistible. Malgré cette reconstruction fidèle, les aspects sont exagérés et ainsi tournés en dérision. Par exemple, la contrebande est effectuée dans des boucles d'oreilles et les espions présentés dans la RdS sont effectivement des chiens à cerveau humain qui ont subi une transplantation.

Schmidt illustre sa démarcation de certains genres littéraires précisément à travers la reprise consciente et exagérée de ces éléments et signes distinctifs. Dès le début, le texte de la RdS oscille entre une mise en scène et sa satire, c'est-à-dire que la reconstruction sert effectivement à un refus et une critique du genre des romans d'exploration, de voyages et d'aventures.

La reconstruction de ce genre romanesque et des sujets typiques qui y sont associés permet à Schmidt de créer une nouvelle œuvre où il peut varier l'emploi des motifs afin d'y insérer une critique du genre. Dans la RdS, la critique est visible à travers l'exagération de ces motifs et leur mise en abyme. Le texte thématise lui-même son caractère de démonstration poétologique : « Well, c'est un autre monde ici, n'est-ce pas, piccolo reporter? ; avec ses "lois propres" ?! »²⁴ (p. 100). Le motif du monde inconnu est pourtant mis en abyme : dans la RdS, Schmidt parodie la description de l'exceptionnel en révélant que l'exceptionnel de l'île et du monde inconnu est en vérité le portrait exact du monde connu.²⁵ Le monde extérieur à l'IRAS est immanent à l'île, qui n'en est qu'un reflet. La description d'un prétendu monde nouveau se révèle être une description de « l'ancien » monde, ce qui met en abyme l'idée d'un monde inconnu. L'inconnu et le prétendument sauvage s'avèrent être une image miroitée du monde connu par Winer.

Dans ce chapitre, nous avons vu la ressemblance des protagonistes de Verne avec

24 « Well, ist'ne andere Welt hier, was Reporterchen ; mit <eigenen Gesetzen> ?! » BA I/2, p. 277.

25 « Se calomnieraient-ils de part et d'autre ? Impossible de parler de Bâbord avec Inglefield ! (Les États n'ont-ils pas tous les conflits qu'ils désirent hors de l'île ? Ne peuvent-ils pas s'en passer ici?) » p. 149. « Aber Einer verleumdete offensichtlich den Andern: über die Backbordseite war mit Inglefield einfach nicht zu reden! (Als wenn es nicht genug wäre, daß draußen die Staaten einander beföhden: muß das denn hier auch noch sein?!) » BA I/2, p. 305.

Deuxième Partie

ceux dans *Léviathan* ainsi que le parallèle à Winer, le personnage principal de la RdS. Son interprétation et la compréhension progressive du monde s'ancrent dans l'image de la lecture du monde des premiers protagonistes. Alors que l'idée du déchiffrement reste pareille, Schmidt en fournit néanmoins une variation à travers les motifs des romans de voyage et d'aventures. Dans le prochain chapitre, nous nous interrogerons sur l'aspect d'une initiation du protagoniste, un motif récurrent dans les romans de voyages et d'aventures.

1.2.2. L'initiation ?

Le roman RdS est le carnet de voyages du journaliste Winer qui a parcouru un chemin long, à la fois géographiquement et personnellement. À la fin du récit, il n'est plus le journaliste naïf du début. Proposant un chemin aux éléments initiatiques, le roman semble se rapprocher du genre des romans éducatifs, présentant le cheminement de Winer comme une leçon de vie.

La traversée jusqu'à l'île est remplie d'expériences aventureuses qui suivent le schéma conventionnel d'un héros masculin dans un monde inconnu et dangereux. Le voyage dure plusieurs jours et Winer manque d'y perdre la vie²⁶. Le voyage se révèle plein d'épreuves initiatiques : le protagoniste rencontre tous les éléments (le sable, la terre, l'air et l'eau), traverse un désert et une mer, explore une île, découvre la situation diplomatique mondiale et rencontre des centaines d'êtres différents, hommes politiques, scientifiques ou artistiques, des êtres mutants et/ou mythiques, bien et mal intentionnés. Il commence une relation charnelle avec une centaure, vit plusieurs jours avec sa meute et en oublie presque sa mission. Il est tenté de rester avec les centaures et de quitter la vie en société humaine, mais sa raison finit par l'emporter sur cette idée romantique.

Le protagoniste Winer se transforme au cours du récit qui termine avec son désillusion. Cette transformation s'intègre dans le motif du monde inconnu dont le protagoniste déchiffre les signes énigmatiques et finit ainsi par avoir une

²⁶ Les Américains s'étonnent de le voir arriver sain et sauf, parce qu'ils auraient bien aimé se débarrasser du journaliste incommode. Ils lui avaient donné des conseils qui auraient signifié sa mort certaine s'il n'avait pas rencontré les centaures.

Deuxième Partie

compréhension. L'évolution de Winer et l'emploi de ce schéma dans la RdS relève cependant d'une application individuelle.

L'une des caractéristiques de l'initiation concerne le côté physique, le rapport sexuel, qui semble accompli dans la RdS. Au début, Winer se montre globalement très intéressé par les plaisirs terrestres. Outre l'acte sexuel, il est avide de nourriture.²⁷ Ces deux occupations matérielles le détournent cependant de sa mission de révéler la véritable situation. Conformément à la conception de Schmidt, les besoins physiques, plus précisément l'importance que le protagoniste leur accorde, diminuent au fur et à mesure de son chemin vers la compréhension, son « éducation ». Plus il comprend le monde et la vie humaine, plus il se désintéresse des besoins corporels au profit d'une activité intellectuelle.

Il est frappant de constater que les rapports sexuels multiples dont Winer se réjouit ne contribuent pas à son initiation. Dans les récits classiques d'initiation, comme *Siddhartha* de Hermann Hesse, le côté corporel est également sujet à une instruction. Contrairement au jeune Siddhartha, Winer ne s'instruit cependant pas à travers les rapports sexuels, qui sont réduits à un besoin mécanique et stérile.

À côté de cette opposition entre les besoins terrestres et l'activité intellectuelle, la rationalisation et l'analyse, on distingue deux critères-clés de l'initiation que la RdS transforme : la mort symbolique, qui est habituellement un signe de nouvelle vie, et l'intégration dans un cercle fixe de personnes, signe d'initiation réussie. Tandis que la mort symbolique est transformée en un aveuglement momentané dans la RdS, l'intégration finale, en revanche, est entièrement rejetée.

Par exemple, dans *Voyage au centre de la Terre*, le lecteur assiste à une initiation, celle d'Axel, le neveu de Lidenbrock. Le chemin exploratoire qu'il entreprend contre son gré suite à la « tyrannie » de son oncle le rendra finalement « homme » et membre entier de la société et du métier de scientifique.²⁸ Dans ce récit, Verne combine l'exploration et la compréhension scientifique de la Terre avec le développement et l'épanouissement personnel d'Axel. Le récit résout l'opposition

27 « ... ein Büfett kalter Platten, das ich im Augenblick jedem Theaterstück unseres Globen vorgezogen hätte ... » p. 300 ; « Während ich lukullisch fraß. » BA I/2, p. 305.

28 L'exploration permet finalement de rendre Axel « un homme, son égal [au professeur], libre de parler, libre d'agir, libre enfin de [se marier] », tel que Graüben, sa fiancée, le prédit. JV, *Voyage au centre de la Terre*, p. 53.

Deuxième Partie

conflictuelle entre Lidenbrock et Axel en une fin harmonieuse. La promesse de la science se réalise, elle est le champ où le (vrai) homme se mesure et se forme : Axel devient homme en explorant la Terre.²⁹ Afin de devenir homme et membre entier de la société et du cercle des scientifiques, Axel doit prouver la persévérance et la fermeté de son esprit. Axel vit une mort symbolique à la fin du chapitre XVIII : il est perdu dans le massif, essaie de retrouver Lidenbrock et Hans, puis il chute grièvement et s'évanouit en se heurtant la tête sur un roc. Retrouvé par les autres, Axel reprend conscience après avoir souffert d'une fièvre et après des jours de sommeil profond. Le danger de la faiblesse corporelle l'a entraîné jusqu'aux limites de la mort d'où il revient à nouveau.³⁰ Il s'agit d'un moment-clé de l'initiation : par la mort symbolique, l'individu quitte son existence antérieure et commence une nouvelle vie. Ce moment constitue ainsi une renaissance.

Dans la RdS, en revanche, la renaissance de l'individu, un tournant pour l'évolution du personnage, n'est pas une mort symbolique, mais un aveuglement momentané dans le laboratoire américain sur l'île. Ayant saisi l'étendue véritable de l'instrumentalisation des artistes et des scientifiques, Winer se transforme momentanément en Tirésias (p. 195, BA I/2, p. 333), personnage mythologique qui est devenu aveugle après avoir vu la vérité. Schmidt met ici en scène le *topos* d'une personne aveuglée après avoir vu la vérité. Cette image existe dans la mythologie grecque tout comme dans la religion chrétienne, mais aussi dans la philosophie de Platon.³¹ Une vision directe de la « vérité » rend nécessairement

29 Graüben, la fiancée d'Axel lui rappelle : « Il est bien qu'un homme se soit distingué par quelque grande entreprise ! » (p. 49), « cher Axel, c'est beau de se dévouer ainsi à la science ! Quelle gloire attend M. Lidenbrock et rejaillira sur son compagnon ! ». JV, Voyage au centre de la Terre, pp. 52-53.

30 Le chapitre XIX le montre reprenant conscience dans une grotte au bord de la mer intérieure : ils sont arrivés au point le plus bas qu'ils vont atteindre. JV, Voyage au centre de la Terre, pp. 188-192.

31 Dans l'Ancien Testament, Moïse réclame à Dieu de pouvoir le voir réellement dans toute sa splendeur. « L'Éternel dit : Tu ne pourras pas voir ma face, car l'homme ne peut me voir et vivre. L'Éternel dit: Voici un lieu près de moi; tu te tiendras sur le rocher. Quand ma gloire passera, je te mettrai dans un creux du rocher, et je te couvrirai de ma main jusqu'à ce que j'aie passé. Et lorsque je retournerai ma main, tu me verras par derrière, mais ma face ne pourra pas être vue. » Exode, 33 : 20-23. Cité d'après *La nouvelle édition de Genève* (NEG 1979). Dans la philosophie platonicienne, on trouve également une impossibilité fondamentale de regarder la vérité directement dans la parabole de la cave. Les êtres humains sont condamnés à percevoir uniquement les ombres que la source de lumière projette sur les murs.

Deuxième Partie

aveugle par son caractère surhumain. La « vérité » dans la RdS sont les manipulations médicales qui montrent l'abîme de la nature humaine, qui n'hésite pas à instrumentaliser tout et tous afin de parvenir aux buts politiques – c'est-à-dire à la domination et au pouvoir.³² Le dévoilement de la « vérité » étant si profane qu'une mascarade politique, révèle plus qu'une image négative de la politique, une raillerie de Schmidt qui se moque de la recherche de « vérité ». Ce sarcasme indique le ton moqueur et satirique de la RdS qui se crée sur le mode de la dérision et de la mise en abyme.

Contrairement au scénario classique de l'initiation, que l'on retrouve par exemple chez Verne, « l'initiation » de Winer ne l'intègre pas dans un groupe de la société, ni ne l'accrédite dans son métier. On pourrait penser que la vision claire et désillusionnée de Winer ainsi que son insistance et sa faculté à poser des questions sans cesse lui permet d'intégrer le cercle de journalistes, pouvant représenter l'idéal du journalisme d'investigation. Le texte ne livre cependant pas d'indices pour une telle interprétation, mais reste centré sur la désintégration de l'individu. Dans la RdS, l'être humain qui a compris la situation réelle derrière la façade, fuit désormais toute forme de société humaine. On note que la conséquence du déchiffrement reste la même dans *Enthymésis* et dans la RdS. Elle mène à un refus de l'humanité et enfonce l'individu dans un territoire sans hommes :

... l'homme n'est plus pour moi qu'un pantin dérisoire ! (La branche d'un arbre m'est plus chère que le visage de Stoupine ! – À l'avenir, je dissimulerai mes os sous des couleurs et des formes végétales, pour avoir moins à penser à moi... p. 218³³)

La seule esquivance et l'unique refuge de l'être humain, ici Winer, est une forme de dissolution dans la nature. Alors que celle-ci n'est plus un objet de déchiffrement à l'époque de la RdS, elle reste le point de référence positif que Winer cite ici comme une contre-partie au monde mauvais des êtres humains. Les hommes utilisent la technologie afin d'asservir les autres, les animaux et la nature et doivent ainsi être fuir. La vision négative sur les hommes se poursuit ainsi de

32 Dans la narration *Alexander ou Qu'est-ce que la vérité*, le jeune Lampon vit également une initiation qui est réellement une désillusion sur le pouvoir politique. Admirateur d'Alexandre le Grand, Lampon est vite guéri de cette admiration : sur le chemin vers Babylone, il s'aperçoit de la destruction, de la terreur et de la soumission omniprésentes dans le règne d'Alexandre. Cf. Arno Schmidt, *Alexander oder Was ist Wahrheit*. BA I/1, pp. 77-114.

33 « ... die menschliche Gestalt war mir zum Witz geworden! (Jeder Baum ist mir am Ast lieber, wie Stupin im Gesicht ! – Werde meine Knochen künftig auch noch mehr in Pflanzenfarben und =formen verkleiden, daß ich weniger an mich zu denken brauche. » BA I/2, p. 346.

Deuxième Partie

Léviathan à la RdS, mais le désenchantement des sciences semble provoquer l'abandon de l'idée d'une synthèse entre le mythe et la technologie. La synthèse des deux est concrètement réalisée dans les laboratoires sur l'île et donne une image cauchemardesque des possibilités technologiques. On remarque cependant aussi que mythe et technologie restent interdépendants. Une exagération de la technologie, poussée à l'extrême par les hommes, se transforme en mythe et se montre sous des images mythologiques. À la fin de la technologie, on retrouve le mythe, révélant une conception circulaire.

La compréhension de Winer, qui s'apparente à une initiation, n'est pas une intégration, mais une désintégration en inversant les valeurs de l'initiation traditionnelle. Cette désintégration montre que la RdS nie le postulat du *Bildungsroman* allemand, qui définit l'objectif de toute évolution individuelle à réconcilier l'individu avec son entourage.³⁴ Selon cette idée, l'évolution individuelle s'achève et se complète quand le monde environnant se réconcilie avec la personnalité individuelle, ce qui suppose une harmonie et une convergence possibles entre l'intérieur et l'extérieur de l'individu. On retrouve la même idée dans les récits de voyages, qui articulent notamment une relation entre le sujet et le monde à travers l'expérience et l'appropriation de l'inconnu et de l'étranger.³⁵ Le schéma classique du roman d'aventure repose sur une transformation de l'inconnu en connu par le personnage principal. Le personnage principal peut rester le même si la confrontation à l'inconnu sert à éprouver les vertus idéalisées du héros. Tournant principalement autour de la relation d'abord conflictuelle entre l'individu et le monde environnant, le genre propose une solution à ce conflit dans la transformation, une adaptation de l'un à l'autre, l'inconnu en connu, l'incompris en compris. Le temps du voyage fournit ainsi l'espace de la transformation et de la formation personnelle, rendant possible le rapprochement, la réconciliation des deux côtés.

34 Les exemples fondateurs du genre sont *Wilhelm Meister* de J.W. Goethe (1795/96) et *Geschichte des Agathon* de Wieland (1766/67, 3^e édition 1794). Cf. Jürgen C. Jacobs, *Bildungsroman*. In : *Handbuch der literarischen Gattungen*. Ed. par Dieter Lamping et. al. Stuttgart : Kröner Verlag, 2009. pp. 56-64.

35 « Der Begriff 'Reiseliteratur' bezeichnet jede schriftliche Äußerung, die die Beziehung zwischen Ich und Welt über die Erfahrung und Verarbeitung des Fremden artikuliert. » cf. Anne Fuchs, *Reiseliteratur*. In : *Handbuch der literarischen Gattungen*. Ed. par Dieter Lamping et. al. Stuttgart : Kröner Verlag, 2009. pp. 593-600. Ici p. 593.

Deuxième Partie

Pour la RdS, on constate cependant clairement que Schmidt refuse catégoriquement non seulement un programme « pédagogique » pour le protagoniste ou le monde auquel il se confronte, mais aussi toute idée d'une réconciliation entre individu et monde. Cette réconciliation est donc propre aux romans d'aventures et de voyages où cette expérience est à l'origine d'une évolution personnelle. Les personnages de Schmidt refusent cependant une réconciliation avec l'entourage, car le monde environnant est toujours perçu mauvais et hostile. Cette réconciliation ne serait possible qu'en acceptant une déviation des principes moraux et personnels. On note un parallèle ici avec le roman *Anton Reiser* de Karl Philip Moritz. Ce roman fait partie des textes favoris de Schmidt et il lui consacre également l'un de ses essais radiophoniques. Il s'agit effectivement d'un 'Anti-Bildungsroman' qui montre l'échec du protagoniste suite à un entourage hostile. Néanmoins, on perçoit derrière l'échec du protagoniste le postulat d'une réconciliation avec le monde environnant qui reste valable. Le cadre de notre travail ne nous permet pas d'approfondir les démarcations de Schmidt du genre de *Bildungsroman*.

Dans la RdS, l'instance de la politique joue cependant un rôle considérable dans cet environnement hostile. Le monde artistique de la RdS subit l'emprise du pouvoir politique qui souhaite l'asservir et l'instrumentaliser. On remarque à cette époque une désillusion de l'auteur qui se traduit dans les motifs de ses romans. Nous avons constaté un surgissement soudain de l'État et de la politique dans *Léviathan*, qui démarquait ce recueil des écrits de jeunesse de Schmidt. Alors que nous avons relié ce constat à la situation politique après 1945, à l'époque de la RdS, on se rend compte d'une irruption brutale de l'État dans le dernier bastion de Schmidt : la réserve littéraire, l'élisée. Il semble que désormais, plus rien n'est sacré, même l'île de refuge, le monde de l'imagination, subit une influence « politique ». Celle-ci figure cependant comme explication pour l'échec de cet utopie.

Depuis la première étape du désert, Winer est conscient du double jeu auquel il est exposé et se met consciemment à déchiffrer les gestes et les paroles des hommes politiques, des scientifiques et employés qu'il rencontre. Il désigne enfin la

Deuxième Partie

politique comme seule responsable de la situation actuelle et il comprend sa visite comme une grande mise en scène, un leurre.³⁶

La compréhension du monde environnant est à nouveau au centre de l'attention, mais la quête du sens et l'idée d'un dévoilement, la découverte d'une image derrière la façade, sont ici liées à une politique nucléaire. Les Américains sur l'île nomment par exemple leur propre territoire « le monde libre » (« die freie Welt »). Devant l'immense façade déployée dans la RdS, ce terme est entièrement mis en abyme et prouve l'hypocrisie de la langue politique. Celle-ci est également visible dans la propagande du gouvernement et dans le réseau de mensonges qu'ils ont créé pour parvenir à leurs fins. Afin de gagner la sympathie du peuple, les puissances de l'Ouest n'ont pas hésité à faire réinterpréter le progrès scientifique dans une visée optimiste, c'est-à-dire qu'ils se taisent sur les conséquences nocives, voire catastrophiques de la science nucléaire. Le traducteur Stadion explicite dans une note de bas de page la provenance du terme « Bons Atomes » :

Allusion au livre célèbre de Thomas L. Fox, *Les Bons Atomes*, paru un an avant la guerre. Avec un optimisme contagieux en ce qui concerne l'évolution de la technique, il promettait à chacun son pavillon individuel dans un beau jardin, avec des enfants florissants dansant sur leurs deux jambes intactes. Comme on l'a découvert après la guerre, l'auteur avait été acheté par les "puissances occidentales" de l'époque (qui ont aussi réussi à lui procurer une bourse pour l'île, si bien qu'il a survécu). p. 151³⁷

Le « livre célèbre » provient d'une propagande nucléaire promettant un avenir florissant, alors que la réalité de l'évolution technologique prévoit un avenir catastrophique. Dans le scénario post-catastrophique de la RdS, les hommes politiques sont convaincus de mensonge et de manipulation. Dans la RdS, la politique se fonde sur un échafaudage de formulations et d'actes vides qui correspondent à une façade. Derrière le jeu de l'illusion et le plaisir du déchiffrement, le lecteur perçoit un monde cruel et grotesque dans la RdS qui illustre

36 « Et toute la police militaire avec lui : ils ne veulent pas laisser filtrer la moindre information; et ils ne m'ont délivré le laissez-passer que parce que, selon leurs calculs, je ne devais jamais en revenir! » RdS, pp. 32-33. « Und die ganze Militärpolizei überhaupt : wollten also nicht, dass irgendwas bekannt würde ; und hatten mir den Permit überhaupt nur unter der hinterhältigen Voraussetzung erteilt, dass ich ja doch nicht wiederkommen würde ! » BA I/2, p. 237.

37 « Anspielung auf das bekannte Buch, <Die Guten Atome>, von Thomas L. Fox, das, 1 Jahr vor Kriegsausbruch, in unwiderstehlichem technischem [sic] Optimismus jedem Menschen das Einfamilienhaus versprach, in wogenden Büschen, umtanzt von blühenden zweibeinigen Kindern. - Wie sich nach dem Kriege herausstellte, war der Verfasser von sämtlichen damaligen <Westmächten> gekauft (deren Einfluß es auch gelungen war, ihm ein Inselstipendium zu verschaffen, so daß er überlebte.) » BA I/2, p. 306.

Deuxième Partie

une importante désillusion et déception de l'auteur. Le trait humoristique dans la RdS est une bouffonnerie noire et sarcastique qui se rapproche du roman *El Criticón* de Baltasar Gracián et décèle une appropriation du monde par le rire audacieux.

Dans la RdS, Schmidt met au centre de l'attention une divergence entre dire et penser, entre façade et réalité. Les hommes politiques y mènent une comédie à l'insu des êtres humains et des créatures mythologiques (les centaures), qui sont tous considérés inconscients et ignorants des intentions réelles. Ils animent un jeu de cache-cache, transparent pour l'initié, mais indéchiffrable pour celui qui ne connaît pas la clé du décodage. Le discours double dont l'auteur équipe les hommes politiques surgit d'une différence linguistique entre le dire et le faire, une confusion entre le signe et le signifié³⁸ : les significations sont échangées, voire brouillées. La politique apparaît dans le roman comme une créatrice d'images fausses, d'illusions et de mensonges. Cette fonction de la politique comme machine à illusions et la construction du roman comme une exploration aventureuse recentrent l'attention sur le motif du déchiffrement, la compréhension finale d'un code auparavant incompris. Dans la RdS, le dévoilement du sens vise la sphère politique, c'est-à-dire que l'objet de l'interprétation sont les actions et propos humains et ne sont plus les phénomènes de la nature. Il s'agit d'une modification notable, dirigeant l'intérêt sur la production humaine. Désormais ce n'est plus la nature qui véhicule un sens à déchiffrer, mais le comportement et l'action des humains. Déchiffrer les signes ne signifie plus une compréhension de la nature, c'est-à-dire d'une loi cosmologique telle qu'elle était présentée dans *Léviathan*, mais déchiffrer signifie retracer les motivations et les intentions des êtres humains, c'est-à-dire une construction faite par l'homme se retrouvant dans la sphère humaine et non métaphysique. Alors que les signes de la nature étaient mythologiques et à déchiffrer pour cette raison, les signes du monde humain génèrent leur double fond parce qu'ils sont mis en scène : ils véhiculent une forme extérieure et un message qui constitue un contenu intérieur et caché. Si l'énigme de la RdS est faite par l'être humain, on peut y trouver également une clé, un mode

38 On y décèle la réflexion sur la langue que Schmidt entame et qui se réalisera pleinement dans sa théorie de l'étyme lors de son ouvrage majeur *Rêve de Zettel*.

Deuxième Partie

de déchiffrement rationnel qui inverse simplement le chiffrement, la mise en scène. Il s'agit d'une évolution importante de Philostrate à Winer, marquant le glissement d'une lecture-étude de la nature vers la sphère des êtres humains dans l'œuvre de Schmidt.

L'analyse des éléments initiatiques du chemin de compréhension a démontré qu'il s'agit dans la RdS d'une variation de ce motif typique des romans de voyage et d'aventures. Cette démarcation importante indique une reprise critique de ce genre littéraire dans le roman RdS qui exprime ainsi une affirmation poétologique de Schmidt.

Dans l'analyse des motifs tels que le monde inconnu, le chemin initiatique et le déchiffrement d'énigmes, nous avons vu que le roman de la RdS restitue le modèle des récits de voyage, d'aventure et de science-fiction en adoptant ces éléments qui forment les codes du genre. Dans les romans de voyages, d'aventures et d'explorations, le monde inconnu et inexploré constitue le fondement du genre, en mettant en scène un protagoniste qui s'affronte à un territoire inconnu et sauvage. Au fur et à mesure, il doit se l'approprier en le transformant de l'inconnu vers le connu et du sauvage vers le civilisé.³⁹ Ce genre romanesque permet à Schmidt premièrement de thématiser les procédés de la lecture et du déchiffrement sous un angle différent. Deuxièmement, la parodie permet une auto-définition du texte. Les modifications parodiques relèvent d'une définition poétologique par la négative. Le texte se démarque du genre et du style des œuvres de Jules Verne et de Karl May.

La rationalisation et l'explication des mystères sont liées chez Schmidt au mode du déchiffrement qui parcourt son œuvre. Son engouement pour le déchiffrement se reflète dans certains de ses romans d'aventures, de voyages et de romans policiers préférés. On peut citer notamment les auteurs Edgar Allan Poe, Jules Verne, Karl May et James Fenimore Cooper,⁴⁰ qui jouent un rôle important dans l'univers de

39 J.F. Cooper, par exemple, livre avec ses textes *Histoires de Bas-de-Cuir*, les *Leatherstocking Tales*, le mythe fondateur de la société américaine, qui se serait formée en dépassant les forces archaïques et archétypiques du non-civilisé. Axel Dunker, Abenteuerroman. In : Handbuch der literarischen Gattungen. Ed. par Dieter Lamping et. al. Stuttgart : Kröner Verlag, 2009. pp. 1-8. ici p. 4.

40 Dans la RdS, Cooper apparaît dans le rêve de Winer qui le soigne de ses expériences

Deuxième Partie

Schmidt. Ces quatre écrivains, américains, français et allemand comptent pour les fondateurs de ce genre, mais emploient tous le mode du déchiffrement et l'exploration/l'explication du mystère. Tandis que Cooper et May mettent l'accent sur l'aventure, Poe et Verne fournissent tout particulièrement une interrogation sur l'inexpliqué et le non-déchiffré. La saisie intellectuelle, la compréhension et l'explication scientifique sont des sujets qui se retrouvent dans presque l'intégralité des ouvrages de Verne en mettant en scène un scientifique qui éclaire à l'aide d'explications scientifiques le monde jusqu'alors incompris. Le non-compris est ici le mystérieux que l'individu (à l'aide de la science) démystifie et explique. La science ressort alors comme méthode de rationalisation à l'encontre de la religion, des croyances et des superstitions.

Le choix de ces quatre écrivains montre les goûts éclectiques d'Arno Schmidt : les deux premiers écrivains comptent dans le ressort de la littérature divertissante, alors que les deux derniers, notamment Poe, représentent une littérature plus exigeante. Les écrits des quatre auteurs se montrent cependant la caractéristique d'un voyage fantastique et extraordinaire dans un monde inconnu. En plus de cette fascination qui se poursuit le long de l'œuvre de Schmidt, on remarque un intérêt plus marqué, mais ponctuel, pour le genre des romans de voyages, d'aventures et d'explorations à l'époque de la RdS.

Les livres que Schmidt a achetés pendant les années 1956/57 témoignent effectivement d'un intérêt remarquable pour les romans coloniaux, les récits d'exploration et de voyage, allant du roman bas de gamme à la haute littérature.⁴¹ Les articles comme *La loi des tristanides* (*Das Gesetz der Tristaniten*, 1956), *Lion, le roi du désert* (*Wüstenkönig ist der Löwe*, 1957) ou la lecture approfondie

traumatisantes : « ... des barques bleues et une eau jaune (à quoi s'associe toujours le Glimmerglas de Cooper : je l'ai toujours tenu pour un grand homme.) » RdS p. 200. « ...blaue Boote und gelbes Wasser (dem sich wiederum Coopers 'Glimmerglas' paarte : ich habe ihn immer für einen großen Mann gehalten). » BA I/2, p. 336. Cooper apparaît alors en lien avec la nature qui est considérée comme le remède à la société humaine, notamment par son caractère pur, sauvage et intact.

41 Par exemple Evan Hunter *Second Ending*, Herman Melville *Moby Dick*, Jerome K. Jerome *Three men in a boat*, Johan Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, Hassoldt Davis *Sorcerer's Village*, Francis Parkman, *The Oregon Trail*, Laurence Sterne *Tristram Shandy*, *Sentimental Journey* (et autres). Cf. Friedhelm Rathjen, *The Making of Gelehrtenrepublik. Tagebuch einer Schwangerschaft Arno Schmidts*. In : *Textarbeit, Textvergnügen. Einzelstudien zu Arno Schmidt*. Scheessel: Edition ReJOYCE, 2008. pp. 81-114.

Deuxième Partie

des textes de May, qui lui ont fait écrire de nombreux articles et un livre, *Sitara ou le chemin qui y mène* (1963), dénotent également un intérêt particulier pour ce genre romanesque de l'aventure. Cet intérêt peut se nourrir en outre des traductions que Schmidt faisait, par exemple de James Fenimore Cooper, d'Hassoldt Davis, mais aussi de Wilkie Collins. Schmidt avait commencé à traduire *Sorcerer's Village* d'Hassoldt Davis en février 1957, un roman de voyage et d'aventure.⁴² Le livre de Davis est un « exemple des pires œuvres racistes qui véhicule la vision du monde stéréotypée de son auteur à travers le schéma du voyage et de l'aventure ».⁴³ Dans une lettre à Wilhelm Michels, Schmidt avait noté lui-même que le roman est un « pur pavé d'explorateur dans l'Afrique la plus sombre », plein de « magie noire et de kitch blanc ».⁴⁴

La RdS propose alors un scénario similaire, qui se démarque pourtant et fournit ainsi une critique du genre des romans de voyages et d'aventures. Ainsi, elle semble par exemple prendre une position contraire à un roman colonial et à une opinion raciste en relatant une relation entre le blanc Winer et la centaure Thalja, une représentante d'un peuple primitif.⁴⁵ Cette rencontre se fait cependant dans les codes stéréotypés d'une relation entre une femme indigène et un homme blanc, du type Pocahontas/John Smith. Se nourrissant de l'histoire coloniale des États-Unis, cette relation amoureuse n'est pas une critique anti-colonial ou anti-raciste,⁴⁶ mais emploie le stéréotype de la femme exotique, liée étroitement au domaine sexuel. L'aspect d'une hiérarchie est dominant dans la relation Winer – Thalja. Premièrement, le jeune homme se réjouit des plaisirs physiques, et deuxièmement

42 Cf. Friedhelm Rathjen, *Gegenzauber im Hominidenstreifen* : Arno Schmidt (üb)ersetzt Hassoldt Davis. In : *Zettelkasten* 26, 2007-2008, pp.17-68.

43 Trad. par KFS : « ein rassistisches Machwerk übelster Sorte, das in dem Reise- und Abenteuerchema, die klischeeüberladene Weltsicht seines Verfassers transportiert » Monika Albrecht, « Mir war nie wohl in meiner rosa Haut » Arno Schmidts 'Kurzroman' *Die Gelehrtenrepublik* aus postkolonialer Sicht. In : *Der Prosapionier als Letzter Dichter*. Ed. par Timm Menke, Robert Weninger. Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld, 2001. (Hefte zur Forschung, 6). pp. 53-72.

44 « astreiner Entdeckerschinken aus dem dunkelsten Afrika », plein de « schwarze Schauer magie und weißes Schmalz ». Cf. Arno Schmidt, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels. Mit einigen Briefen von und an Elfriede Bokelmann, Erika Michels und Alice Schmidt*. Ed. par Bernd Rauschenbach. Zurich : Haffmans, 1991. p. 31.

45 Pour une analyse du discours colonialiste et sa représentation contrastant chez Schmidt cf. Monika Albrecht, op.cit.

46 Cf. également Friedhelm Rathjen, *Astreiner Entdeckerschinken*. Ist Arno Schmidts *Gelehrtenrepublik* antirassistisch ? In : *Textarbeit, Textvergnügen. Einzeltextstudien zu Arno Schmidt*. Ed. par Friedhelm Rathjen. Scheeßel : EDITION ReJOYCE, 2008. pp. 103-114.

Deuxième Partie

affirme une supériorité intellectuelle notamment dans le degré d'éclaircissement, de rationalisation et de technologie qu'il possède. L'Américain Winer, venant d'une culture blanche qui maîtrise la technologie et l'explication rationnelle, s'oppose à la culture des centaures enveloppée dans des mythes, des croyances et des superstitions. Nous avons en effet déjà thématiqué l'emploi de la science par la culture occidentale en vue d'un contrôle et d'une manipulation des peuples primitifs du désert. La différence entre ces deux cultures se montre dans une distance importante au développement technologique qui indique ici le degré d'évolution et d'éclaircissement. Le peuple primitif (« Naturvolk »), proche de la nature et du mythe, ne connaît pas le mode de la rationalisation et devient ainsi victime d'une culture technologiquement plus avancée. Cette distance se répercute également sur les individus de ces cultures et se perçoit dans leur relation.

Alors que cette relation stéréotype homme blanc – femme exotique permet à Schmidt d'opposer la technologie/la science et le mythe/la nature dans la représentation des sciences désenchantées, une critique de la vision colonialiste ou raciste des romans d'aventures n'est pas au premier plan de la reconstruction littéraire. Schmidt reconstitue ce genre romanesque, puisqu'il lui permet à travers le motif du monde inconnu et de l'aventure de conjuguer le sujet du mystère et de son déchiffrement, tel que nous l'avons montré dans cette partie de notre travail.

Souvent jugé un texte mineur dans l'œuvre de Schmidt, la RdS propose un scénario dont la surabondance de personnages, de mouvements et d'actions semblent atypiques pour les romans et les narrations de Schmidt. Les textes de Schmidt possèdent normalement un scénario réduit en personnages et en mouvement et se concentrent sur le processus d'écrire et sa réflexion. À travers le récit du voyage divertissant et plusieurs stratégies narratives, comme le mystère, la conspiration et l'évolution personnelle du protagoniste, la forme du texte se rapproche du genre des romans de voyages et d'aventures. Dans le roman RdS, le lecteur assiste à une mise en scène du genre des romans d'aventures et des récits de voyages que la RdS reconstitue et en fournit une variation. Les motifs du monde exotique, du voyage et de l'initiation dans la RdS rappellent une narration divertissante qui se crée sur l'action que Schmidt oppose dans plusieurs de ses

Deuxième Partie

écrits non-fictionnels à une narration dont la construction formelle prime sur l'histoire narrée. À travers sa reconstruction parodique d'un roman de voyage et d'aventures, la RdS illustre cependant les faiblesses de ce genre et s'en démarque par la négative : l'auteur définit son roman à travers une mise en scène exagérée dont le loufoque traduit une critique.

Schmidt met en scène le scénario d'un monde inconnu qu'il exagère et tourne en dérision par des éléments absurdes et grotesques. Par cette exagération, Schmidt arrive ainsi à un scénario qui lui permet la représentation de motifs qui lui sont chers, tout en les montrant d'un point de vue satirique.

Schmidt marque ainsi une démarcation de ce genre tout en le reconstruisant et soulignant son affinité avec nombre de représentants de ce genre romanesque. Cette démarcation trouve un écho dans les écrits non-fictionnels de Schmidt auxquels nous nous consacrerons dans la dernière partie sur la RdS.

2. Reconstructions et démarcations : la filiation littéraire

Dans cette dernière partie sur la RdS, nous intégrerons les observations narratologiques de notre analyse dans le cadre « théorique » que Schmidt propose d'un côté à travers nombre d'articles et d'essais, et de l'autre côté à travers des illustrations méta-réflexives dans ses romans. Dans ses essais ainsi qu'articles de journaux et de revues dont Schmidt accompagne son œuvre notamment pendant les années 1950, l'auteur s'explique sur sa manière d'écrire et sa poétologie, qui définit une « littérature qui se nourrit de littérature ». Schmidt thématise cette manière de production littéraire en mettant en relation son propre texte avec les textes précédents desquels il se nourrit, voire desquels il dépend. Nous relèverons d'abord ce mesurage aux écrivains prédécesseurs, pour ensuite interroger la revendication d'une « scientificité » de la création littéraire de Schmidt.

2.1. Le mesurage à Jules Verne

Nous avons vu que Schmidt reconstruit le genre des romans de voyages et d'aventures en mettant en relief le déchiffrement et la rationalisation du mystère. En même temps, l'auteur procède à une critique ironique de ce genre duquel il souhaite se démarquer. Par cette démarcation, Schmidt veut définir sa propre conception poétologique. Dans l'essai *Les poètes et leurs compagnons : Jules Verne*, Schmidt formule une démarcation de Verne très directe, qui se recoupe en effet avec la démarcation parodique dans le roman. Nous avons déjà intégré cet essai dans notre analyse de la désillusion des sciences. Dans cet essai, Schmidt présente l'abandon des sciences à travers l'idée d'une modernisation d'un roman de Verne. En effet, l'essai permet également de saisir la technique poétique de la création par reconstruction et démarcation.

Le roman de 1957 ainsi que l'essai de 1965 visent le même objectif d'une démarcation de Jules Verne et d'une présentation d'une littérature créée de manière scientifique. Dans son essai sur Jules Verne *Les poètes et leurs compagnons : Jules Verne*, Schmidt catégorise l'écrivain français parmi les auteurs qui

Deuxième Partie

produisent des textes divertissants sans se concentrer sur une réflexion de la forme et de la représentation. D'abord, Schmidt admet que Verne a été pour lui une source d'inspiration dans la mesure où il est l'un des premiers à avoir démontré que la science ouvre de nouveaux champs à la littérature.¹ Selon Schmidt, le mérite de Verne se trouve dans l'entreprise d'avoir expérimenté de nombreuses « possibilités technologiques » d'une éventuelle « utilisation poétique ». Cette combinaison témoigne de l'esprit universel de Verne qui contribue à une progression intellectuelle générale. Selon Schmidt, cette combinaison inouïe de la technologie et de la littérature par Verne se réalise grâce à un rapprochement des deux termes de *civilisation* et de *culture* :

JULES VERNE a donc exploré un nombre étonnant de possibilités techniques, qui se sont montrées nettement à son époque, afin de tester leur utilité poétique ; cette entreprise était possible à condition de nier catégoriquement la différence soi-disante 'fondamentale' entre culture & civilisation à laquelle les nobles s'accrochent avec ferveur. La thèse de Verne prévoyait toujours que la poésie ne fut pas condamnée à la régression à l'époque de la technologie, au contraire, que ces circonstances multiplient ses occasions ; et il tenta d'en fournir la preuve dans ses livres ...²

La technologie est alors ici positivement connotée et Schmidt recommande avec insistance une union entre les écrivains et les techniciens/scientifiques. Elle reste positivement connotée dans l'œuvre de Schmidt qui admet un nocivité de la technologie uniquement en lien avec la politique. Dans un petit texte de 1956, *L'homme peut-il toujours espérer un sentiment de sécurité et de confiance ?*, Schmidt écrit : « *Moi, j'approuve la technologie ! (Quoiqu'elle devienne aussitôt démoniaque en combinaison avec la politique : mais ce n'est pas la faute des techniciens!)* ».³ Dans ce petit texte, la technologie ressort de nouveau comme un

1 « Seine These war & blieb's, daß im Zeitalter der Technik die Dichtung so wenig zur Schrumpfung verurteilt sei, daß im Gegenteil ihre Anlässe dadurch vervielfacht würden ; und er versuchte den Beweis hierfür in seinen Büchern zu leisten – freilich auf die bekannte 'gallische' Weise, die mich speziell bei ihm immer an helles, trockenes, eben 'elektrisches' Licht erinnert hat. » BA III/4, p. 419.

2 Trad. par KFS. « JULES VERNE also hat eine erstaunliche Anzahl technischer Möglichkeiten, die sich schon damals deutlich genug abzeichneten, auf ihre poetische Verwendbarkeit abgetastet ; wozu I der Voraussetzungen war, daß er die von den Blaublümlern krampfhaft festgehaltene, angeblich so 'fundamentale' Differenz zwischen Kultur & Zivilisation, glatt abstirbt. Seine These war & blieb's, daß im Zeitalter der Technik die Dichtung so wenig zur Schrumpfung verurteilt sei, daß im Gegenteil ihre Anlässe dadurch vervielfacht würden ; und er versuchte den Beweis hierfür in seinen Büchern zu leisten ... » AS, Dichter und ihre Gesellen : Jules Verne, BA III/4, p. 419.

3 Trad. par KFS. « *Ich bejahe die Technik ! (Obwohl sie in Verbindung mit der Politik sogleich urböse wird : aber das liegt nicht an den Technikern!)* » Arno Schmidt, Kann der Mensch noch auf Geborgenheit hoffen ?, BA III/3, p. 330.

Deuxième Partie

moyen de consolation de la situation humaine marquée par la souffrance et l'insécurité. Elle ne s'oppose alors pas seulement à la religion, mais la remplace même dans sa fonction de consolation.

Après une première éloge de l'auteur français, l'essai *Les poètes et leurs compagnons* : Jules Verne ne manque pas de souligner les négligences et les désavantages de l'approche de Verne. Schmidt déplore que le prédécesseur n'ait pas réussi à fournir une forme textuelle adéquate à cette entreprise « novatrice » de réunir la technologie et la poésie. Selon Schmidt, les romans de Verne souffrent d'une incohérence entre la forme et le contenu qui résulte d'une négligence de la part de l'auteur. Parlant de *L'École des Athées*, œuvre publiée en 1972, Schmidt indique qu'il s'agit également d'une reprise et correction d'un ouvrage de Verne. Se référant à *L'île des Robinsons* de Verne, Schmidt dit qu'il s'agit d'un ouvrage :

... où il gaspille, similaire au cas de *L'île à hélice*, une idée brillante en créant une fabulation banale et maniériste qu'il tresse autour de l'idée générale d'une manière de vannier.⁴

Schmidt lui reproche d'avoir réalisé la combinaison entre science et littérature uniquement au niveau de la thématique. Le Français ne serait pas parvenu à fournir une image plus approfondie de l'union entre technologie et poésie en utilisant une écriture « plate » :

En plus, son écriture se caractérise – fanfreluche épouvantable, malheureusement caractéristique de l'écrivain populaire – d'être unidimensionnelle et liquide, si bien que 'mille mots français' suffisent à sa lecture - « Les mots ne me viennent plus » [en français dans l'original] balbutie un aveu écrit dans une lettre pendant ces jours chargés – toute traduction, même si elle nous semble la plus niaise, est presque toujours meilleure que l'original ...⁵

Dans ce passage sur la langue poétique qui précède le passage sur la forme, Schmidt décrédibilise Verne d'un geste délibéré et violent en le qualifiant « d'écrivain populaire ». Dans la perspective de Schmidt, une concrétisation poétique mineure réduit les idées nouvelles de Verne à une simple platitude. Jugée

4 Trad. par KFS. « ... wo er, ähnlich wie in der 'Propellerinsel', einen glänzenden Grundeinfall dadurch verplemperte, daß er ein banales, ja läppisches Fabuliergeranke korbmachern drum=herum flocht ... » Arno Schmidt, *Dichter & ihre Gesellen* : Jules Verne (1965). In : *Essays und Aufsätze*, BA III/4. Zurich : Haffmanns Verlag, 1995. pp. 413-425. Ici p. 423.

5 Trad. par KFS. « Überdem ist seine Schreibe, wie's den 'Volksschriftsteller' leider gruselig zierte, plan & dünnflüssig, so daß 'Tausend Worte Französisch' für seine Lektüre hinreichen - « Les mots ne me viennent plus » stottert ein Briefbekenntnis jener überarbeiteten Tage – jegliche Übersetzung, so einfältig sie uns scheinen mag, ist fast stets besser als das Original ... » Arno Schmidt, *Dichter und ihre Gesellen* : Jules Verne, BA III/4, p. 422.

Deuxième Partie

typique d'un écrivain populaire, la langue de Verne est qualifiée d'« unidimensionnelle », « pas solide » et peu élaborée avec un vocabulaire qui n'excéderait pas 1000 mots. Schmidt procède à une distinction aiguë entre l'écrivain populaire et implicitement l'écrivain poétique, marquée par une recherche linguistique supérieure. Il recourt à des reproches injustifiés, qui impliquent sa propre position supérieure. Même si l'auto-dérision traverse les écrits de Schmidt et également cet essai, ce passage-ci ne traduit pas une vision humoristique. Au contraire, le jugement violent et la position rigide de Schmidt dessinent un portrait défavorable de l'auteur, qui se considère comme plus poétique et plus versé dans la maîtrise et la recherche linguistiques que les écrivains qu'il prenait comme modèles. Nous avons vu que la RdS se nourrit d'un engouement pour les œuvres de Jules Verne, mais aussi d'une réflexion sur le genre littéraire des romans de voyages. Ces deux aspects doivent être considérés séparément même si nombre de romans de Verne correspondent à la catégorie des romans de voyages et d'aventures. L'analyse de l'essai sur Verne montre que Schmidt a lui-même renoncé à cette distinction, mélangeant volontairement sa critique des écrits de Jules Verne à une critique du genre. Cette intégration de l'œuvre de Verne dans le genre que Schmidt qualifie de bas de gamme, ne rend cependant pas justice aux textes de Verne et montre une évaluation fondée sur son souhait de démarcation.

On constate que Schmidt brouille les catégories d'écrivain populaire/poétique et d'écrivain fabulateur/technicien insinuant que la haute littérature est celle qui se construit de manière consciente et rigoureuse. Cette manière « scientifique » de création signifie une concentration sur la forme et un délaissement de l'intrigue et du développement narratif. Dans son auto-définition dans ses articles et essais, Schmidt s'acharne sur les récits de voyages et d'aventures, souvent témoignant d'une narration divertissante et s'intégrant dans le domaine de la littérature populaire. Schmidt reproche à Verne de délaisser la forme et la langue de ces récits au profit d'une intrigue divertissante, ce qui détruit les idées « brillantes » initiales.

Deuxième Partie

Quand on examine la RdS, on remarque – mis à part quelques détails superficiels comme le motif d'une île divisée – surtout une reconstruction d'un discours et d'une manière d'écrire propres à Jules Verne. Dans la construction du récit de la RdS, le carnet témoigne d'une précision dans la description du vécu. Dans la RdS, le procédé d'observer, de décrire et de comprendre est représenté non pas simplement d'un point de vue thématique, mettant en scène un scientifique (comme dans *Léviathan*), mais de manière symbolique au niveau formel : à travers la ré-écriture d'un roman de Verne. Alors qu'on s'aperçoit d'une reprise des motifs de la vision et de la description qui permettent la saisie de l'inconnu, la RdS manifeste cependant certaines modifications par rapport à la perception à travers la vue et le procédé de description. La description énumérative seule, en effet, ne semble plus suffire à en permettre une compréhension. D'un côté, Winer s'efforce de décrire les « lois propres » du monde inconnu le plus précisément possible afin d'en saisir le fonctionnement. De l'autre côté, il tourne en dérision lui-même cette méthode à travers le mode d'écriture du rapport en exagérant ses caractéristiques. Dans son rapport, l'auteur recourt régulièrement et constamment aux notes sur les conditions météorologiques et géologiques. La forme du carnet rapproche d'abord le texte RdS des romans de voyage classiques ainsi que des romans d'exploration scientifique. Mais en même temps, le rapport de Winer rend caricaturale cette manière de décrire :

« Où sommes-nous en ce moment? » (Pour gagner son cœur : car j'ai beau prendre des notes, je m'en fous éperdument que nous soyons à 138° 16' 24,2 de longitude ouest et 40° 16' 58,4 de latitude nord : « Vraiment seize minutes chaque fois? » - Et il sourit aux anges : « Beuhoui »: Je l'ai dans ma poche! - Vitesse moyenne, 8 mille marins à l'heure.) / Sous la coupole, un miroir de Schmidt de 20 pouces d'ouverture : ah ces Schmidt!) p. 130

En effet, l'indication des coordonnées de longitude et de latitude est une caractéristique typique que l'on trouve dans les romans de Jules Verne, mais aussi dans la littérature de voyages et d'aventures. C'est d'ailleurs une caractéristique d'Arno Schmidt lui-même, qui marquait en général tous ses papiers de ces informations (conditions météorologiques et détails techniques). Winer s'en moque ouvertement, mais l'ironie inclut donc ici Schmidt et ses ouvrages ultérieurs. La démarcation de Verne est en même temps une auto-dérision de sa propre écriture : le miroir de Schmidt que Winer regarde est le reflet de l'auteur

Deuxième Partie

qui reproduit sa propre création littéraire dans ses textes. Cette mise en abyme littéraire dans un miroir permet à Schmidt une distance critique de son personnage scientifique-savant et d'une manière d'écrire par une représentation ironique.

La mise en abyme du personnage savant-scientifique se poursuit dans le personnage du traducteur Ch. M. Stadion, qui représente un stéréotype du personnage académique et savant, précis, pédant et sans humour. Le traducteur produit des notes de bas de page qui servent notamment à confondre le lecteur par une sur-information ou par des commentaires personnels où il s'échauffe sur la personnalité du journaliste Winer. L'exagération de ce deuxième protagoniste complète la mise en abyme du personnage savant-scientifique. Dans la RdS, l'interprète se trouve face à deux protagonistes qui représentent deux côtés de la figure du savant-scientifique typique de Schmidt. À travers Stadion, Schmidt tourne en dérision le domaine académique de la science littéraire et de la philologie. Le traducteur accompagne le lecteur tout au long du texte à travers des notes de bas de pages qui commentent le carnet aux endroits où Stadion juge nécessaire d'expliquer un mot, la situation ou sa traduction.

La note 67 sert à expliquer la phrase « il y a des gens qui peuvent manger un radis noir sans penser à Andreas Hartknopf » (p. 149, BA I/2, p. 305). Stadion limite son commentaire à « petit roman allemand du XVIII^e siècle » et rajoute « je n'ai pu le consulter, car moi, je ne suis pas allé dans l'île » (ibid.). Le constat est valable pour la plupart des notes : Stadion donne une petite information et une grande part d'opinion personnelle. Il existe également des notes déguisées en notes conventionnelles, qui livrent simplement une information, p. ex. note 51 « Les célèbres *Allumettes* d'Alexei Constantinovitch Tchoubinov (1939-2002) » (p. 120, BA I/2, p. 289) ou la note 62 « En pali : fromage blanc » (p. 146, BA I/2, p. 303). Il s'agit pourtant d'inventions fictionnelles de Schmidt qu'il combine souvent avec une partie d'information non-fictionnelle, comme la note 50 sur Jules Verne :

« Il s'agit bien entendu du populaire écrivain français, célèbre en son temps ; c'est en s'inspirant de son *Voyage au centre de la Terre* que notre Theodor Storm conçut sa Regentrude (cf. Mon manuel scolaire, Bonn, 1966). » p. 116 (BA I/2, p. 286).

Dans les notes de bas de page, Stadion semble procéder ainsi à un déchiffrement supplémentaire en livrant certaines informations que Winer n'explicite pas. Il

Deuxième Partie

emploie ainsi les notes de bas de page comme couche supplémentaire au texte principal. Normalement, ces notes servent à expliquer le propos, à le rendre plus accessible et ainsi à rapprocher le texte et le lecteur. Dans la RdS, les notes de bas de page de Stadion semblent expliquer le texte, mais contribuent en réalité à une confusion. Elles ont donc l'effet contraire des notes conventionnelles. Malgré le côté scientifique (explicatif) des notes de Stadion, elles font partie de la fiction et contribuent non seulement au déchiffrement, mais aussi à un nouveau chiffrement.

La note 48 traduit par exemple une mesure de « 3 milles » en « 4827 mètres paléo-allemands ». Cette prétendue explication est inversée, parce qu'elle ne clarifie pas le propos. Stadion est conduit par son sentiment nationaliste à soutenir le système métrique désuet tout en étant un bon citoyen : « Je traduirai en système métrique dans tous les cas où cela semblera nécessaire – pour les nombres compliqués ou très importants. (Ce qui soutient et contribue à la codification souhaitée). »⁶ Stadion se réfère ici à la codification et au déguisement que la Loi Interworld exige. La présentation du carnet comme une traduction en langue morte constitue également une mise en abyme du texte. Ce dernier prétend une forme codifiée et illisible (langue morte) motivée dans le roman par la censure. Le paragraphe 11a de la Loi Interworld n° 187 sur les « Écrits scabreux » « prévoit la possibilité de concilier la Raison d'État avec des prétendues exigences de la littérature » (p. 7). La traduction en allemand correspond ainsi à une codification du texte. Les 94 notes de bas de page que le traducteur joint à « sa traduction » servent à tisser un portrait ironique de la manière académique et pénible du savant. Le portrait du (scientifique-)savant dans la RdS souligne alors la pédanterie et l'esprit borné de cette figure.

La prise de distance et la mise en abyme de motifs et procédés chers à Schmidt se poursuit dans l'écriture de la RdS. Dans le roman, le lecteur suit Winer sur les pas de sa découverte d'un monde inconnu. Conformément au genre du roman d'exploration, Winer décrit ce qu'il voit et vit dans son carnet. Sa description se

6 « Wodurch noch gleichzeitig die gewünschte Art der Verschlüsselung gefördert wird. » BA I/2, p. 283. La traduction française n'a pas pris en compte cette signification de la codification, abordée dans la préface et omniprésente tout au long du texte. Elle propose « Ce qui me fera une occasion de préconiser ce système infiniment préférable. » RdS, p. 111.

Deuxième Partie

place sous le signe du particulier et de l'exceptionnel. Les descriptions des personnages, des situations et des objets se caractérisent ainsi par la mise en relief du particulier – un procédé propre au genre des romans d'explorateurs, motivé par la description du monde inconnu. D'une manière naïve, Winer décrit tout ce qu'il semble ne pas connaître comme si c'était exceptionnel. D'une manière exagérée, il prend le rôle de celui qui ne connaît pas et qui décrit ce qui se présente à ses yeux. Ainsi, le monde nouveau est véritablement mis en scène comme inconnu et étranger ; il est pris à la lettre et les personnages, événements et actions sont décrits avec la perspective d'un naturaliste qui s'appuie sur sa seule observation.

On note deux modes descriptifs que la RdS thématise : l'explication et l'énumération que le roman met en question et tourne en dérision. Il s'agit de deux procédés linguistiques qui rapprochent en réalité les textes des écrivains Jules Verne et Arno Schmidt. Chez Verne, la description et les passages encyclopédiques sont une composante importante et cruciale des textes littéraires. Au fil de ses histoires, Verne ne manque pas d'insérer un passage informatif, presque encyclopédique, sur un contexte scientifique abordé, par exemple la pression sous l'eau, la température à l'intérieur du globe, etc. En effet, les textes de Verne sont écrits dans un but de vulgarisation des connaissances scientifiques, dont témoignent les instructions de l'éditeur Hetzel. Une description explicative dans un roman de Verne semble alors s'opposer à l'écriture de Schmidt, qui ne présente pas des « savoirs » en vue d'une explication et d'une vulgarisation.

Dans la RdS, nous ne rencontrons presque pas de passages ni explicatifs ni scientifiques. Le journaliste se contente de décrire ce dont il fait l'expérience. Par exemple, le voyage en ballon n'est pas pris comme l'occasion d'expliquer le mécanisme de la montgolfière. Même pour les savoirs plus contemporains de Schmidt, tels que l'énergie nucléaire, on a déjà constaté une absence d'explication et un manque de référence à la technologie contemporaine.

Schmidt refuse les explications et les développements scientifiques d'une manière catégorique et prononcée dans la RdS. Au lieu de « profiter de l'occasion » pour un exposé encyclopédique, Schmidt évite ces passages qu'il remplace par des

Deuxième Partie

points de suspension ou par un « etainsidesuite ».⁷ Ce « etainsidesuite » dévalorisant coupe court à tout exposé ou explication technologique. L'auteur du carnet confine la narration directement aux limites de sa forme protocolaire, qui interdit rigoureusement toute déviation ou étalage de sujet.

Outre l'explication refusée, on constate également une différenciation par rapport à l'énumération, le listage positiviste. Cette méthode était pourtant propre à Schmidt, tel que nous l'avons souligné dans l'étude de *Léviathan*. Si l'on peut caractériser l'énumération et les passages explicatifs comme typiques d'une écriture « scientifique » de Verne, Schmidt se moque de ce style « scientifique » qu'il a lui-même pratiqué. Au moment où Winer arrive sur l'île, qui est elle-même une idée de Verne, il voit un médaillon avec le portrait de Jules Verne dans le couloir, juste avant sa visite dans l'office statistique. La description des lieux (pp. 98-103) peut se lire comme une imitation caricaturale du style de Verne. Schmidt y thématise l'esthétique de Verne de l'énumération de données, de faits et de chiffres que l'auteur prête à un fonctionnaire plat et ennuyeux. L'urbaniste, que Winer a rencontré juste auparavant, est en charge des chiffres et statistiques de l'île. Il souhaite expliquer à Winer le plan et les mesures de l'île « sur ce ton d'automate qu'ont tous les guides » :

« L'IRAS mesure, de la proue à la poupe, exactement 3 milles, elle fait 1,7 de large... »
Mais je l'interromps déjà (primo par principe : on ne me la fait pas ! / Secundo, parce qu'il y a des questions qui me semblent plus importantes pour l'instant que ses décimales – l'écueil sur lequel ces gens se ruent avec frénésie : je peux le déduire moi-même du plan avec un compas!) p. 111⁸

Winer interrompt l'exposé et refuse de recevoir un « enseignement » de l'urbaniste en lui reprochant secrètement d'en faire une énumération inanimée et automatique. Cette parodie de l'énumération est non seulement une démarcation du style de Verne, mais aussi de son propre style, tel qu'on l'a analysé dans *Léviathan*. L'énumération et la description volontairement neutre (tel un inventaire) y

7 Le « undsoweiter » est traduit « etcetera ». « ... die Erde, der Planet des Undsoweiter » BA I/2, p. 106. Le mot est thématisé pour la première fois page 105 (BA I/2, p. 280) comme un signe textuel d'une dissimulation : les interlocuteurs escamotent quelque chose.

8 « Die IRAS mißt, vom Bug= bis zum Hecksporn, genau 3 Meilen; ihre Breite beträgt 1,7 ... »
Aber hier unterbrach ich schon (einmal aus Prinzip: ich laß mich nicht über'n Haufen leiern ! / Und dann hatte ich wirklich Fragen, die mir im Augenblick wichtiger waren, als seine Dezimalen – die Klippe, an der solche Leute begierig scheitern: das kann ich alles mit'm Zirkel vom Plan selbst abgreifen!) » BA I/2, p. 283.

Deuxième Partie

figuraient comme bastion empirique contre le fanatisme, l'émotionnel et l'irrationnel. Tandis que Schmidt a développé une esthétique de l'énumération (ce qui lui a souvent été reproché comme positivisme). Winer reproche au fonctionnaire de le noyer dans des banalités, de manquer l'essentiel et ne pas lui dire « ce que *je* désire savoir : pas de topos, mon ami, des renseignements concis et utiles! » (p. 112). L'énumération, le listage positiviste, est désormais catégorisée dans le domaine froid et mécanique de la technologie ; son emploi caractérise l'homme-automate. Ce changement se recoupe avec le désenchantement des sciences que Schmidt thématise dans son essai sur Verne. Après la prise de conscience de l'emploi néfaste de la science, une synthèse harmonieuse n'est désormais plus possible. Par conséquent, la représentation de la technologie doit refléter cet aspect de la mécanique froide et automatique qui est l'autre côté de la technologie.

Dans la RdS, Schmidt reprend les caractéristiques de l'écriture de son prédécesseur Verne afin de les copier et de les tourner en dérision. Le moment où Winer arrive sur l'île, il semble donc que Schmidt « mesure » le rapport Verne-Schmidt en reproduisant le style et en faisant multiples allusions. Tandis que les parallèles sont perceptibles non seulement dans le style d'écriture, mais notamment dans le personnage scientifique ainsi que les motifs, Schmidt insiste sur les différences. Une démarche qui correspond à celle de l'essai sur Jules Verne où Schmidt souligne les « modifications » qu'il a faites sans mentionner les similarités et les parallèles.

Dans l'essai, Schmidt accorde à Jules Verne le simple statut de source mineure d'inspiration, ce qui n'est en fait pas le cas comme le montre notre analyse. La restitution ironique d'un discours et d'un style d'écriture permet à Schmidt une distanciation de sa propre écriture et de sa propre approche, telles qu'il les avait pratiquées par exemple dans *Léviathan*. D'un côté, Schmidt reconstruit le style d'écriture de Verne, de l'autre côté, il souhaite s'en démarquer. Schmidt a écrit cet essai lors d'une action de la radio de Hesse qui demande à Schmidt une

contribution pour leur série « Pourquoi je n'écris pas comme ... ».⁹ Le titre de la série radiophonique fournit à Schmidt une occasion de présenter son auto-définition à travers les termes d'une démarcation. La particularité du texte de Schmidt réside cependant dans l'étroite connexion avec l'œuvre de Verne duquel il semble se démarquer fortement. Schmidt présente la constellation spécifique d'une définition par démarcation dans les termes d'une auto-dérision qui contrecarre la signification littérale de la contribution. Car, malgré la démarcation, l'essai affirme en réalité une parenté entre les œuvres de Schmidt et celles de Verne.

La RdS témoigne en effet de la manière dont la lecture des textes de Verne se répercute dans le texte de Schmidt. L'auteur marque cette influence et sa propre réflexion sur l'écriture au niveau du texte par la mise en abyme. Le roman comme reconstruction d'un « roman de Verne » permet à Schmidt de déployer une réflexion sur la réception de ses prédécesseurs et lui fournit l'espace pour définir sa propre démarche en la faisant contraster avec celle d'un prédécesseur auquel il se sent particulièrement lié. La mise en abyme que l'on décèle dans la RdS traduit également une prise de conscience de ses propres méthodes et principes d'écriture dont l'auteur interroge la validité. La critique de la langue de Verne que Schmidt aborde dans son essai, lui permet de revenir sur la démarcation intentionnée par la radio. Il affirme : « *Écrire comme lui ? Jamais !* ».¹⁰ Alors que Schmidt souligne la différence de son expression linguistique, l'essai montre la parenté entre l'œuvre de Schmidt et celle de Verne.

Notre analyse a montré que la reprise des éléments propres au genre du roman de voyages et d'aventures révèle une fascination pour le déchiffrement chez Schmidt. Elle revient ainsi à une prise de position en faveur de Verne et la rationalisation. En plus, la réflexion critique du genre romanesque et de la forme textuelle à travers l'exagération indique également une distanciation de Schmidt par rapport à son prédécesseur et également par rapport à sa propre écriture antérieure. Schmidt rend ironique l'écriture « scientifique » et prend de la distance par rapport au personnage typique de ses récits du savant-scientifique.

9 Cf. BA III/4, p. 495.

10 « Also dies Buch steht ernstlich mit auf dem Programm ; ebenfalls lose angeregt durch JULES VERNE. – / Aber nun direkt 'schreiben wie er'? : / :Jamais ! » BA III/4, p. 425.

Deuxième Partie

La reconstruction dans la RdS se révèle être une contre-facture d'un roman de Jules Verne, se nourrissant d'éléments parodiques, notamment à travers le grotesque et l'exagération, qui indiquent la démarcation du texte original. Dans la définition du genre de la contre-facture, une démarcation parodique ou une critique d'un genre ne sont pas inhérentes.¹¹ On les retrouve cependant mises à l'œuvre dans la RdS, qui se sert de cette strate humoristique afin de définir sa propre position. De même, la RdS contient des éléments satiriques concernant la société, la politique et le comportement humain individuel – sans pour autant représenter une satire. En ce qui concerne le contexte formel, on note une réflexion accrue de la forme à travers le grotesque et le loufoque, l'exagération et une ostensible démarcation d'une écriture typique pour Jules Verne. Ces éléments parodiques sont pourtant subvertis, car Schmidt ne se limite pas à destituer le genre. Sa contre-facture livre une nouvelle narration, qui reconstruit le modèle tout en le critiquant, mais en l'affirmant par la reprise et par la variation ou la « réparation ». Cette double fonction illustre le problème du genre de la contre-facture dont la catégorie ne possède pas (encore) de démarcation claire envers la parodie.¹² Le problème de l'intertextualité se montre dans la jonction de deux textes qui relèvent tous les deux de codes qui coexistent. Dans le cas de la RdS, on s'aperçoit d'une relation forte au genre « populaire » des romans d'aventure et de découverte : le texte définit sa nature différente tout en soulignant ses racines dans le genre populaire, ce qui détermine sa visée particulière. Néanmoins, la forme du roman de Schmidt témoigne d'une réflexion poétologique importante qui révèle le travail du poète comme une évolution des formes littéraires. La RdS s'intègre dans

11 Cf. Sven Hanschek, Kontrafaktur. In : Handbuch der literarischen Gattungen. Ed. par Dieter Lamping et al. Stuttgart : Kröner Verlag, 2009. pp. 432-437. Ici p. 432.

12 « Die klassifikatorische Entscheidung zwischen Parodie, Kontrafaktur usw. scheint deshalb so schwierig, weil der spätere, reagierende Text in der Regel noch nicht verstanden ist, wenn die Interpreten den zugrundeliegenden Prätext identifiziert haben. Auch der « zweite, zur Vorlage hinzukommende Code » müsse geklärt werden ; « der Sinn eines Metatextes konstituiert sich erst im Schnittfeld mehrerer Prätexte », von denen der kontrafaktisch bearbeitete nur einer ist [...] » Sven Hanschek, Kontrafaktur, in : Handbuch der literarischen Gattungen, p. 434. Également : « Eine Forschungsgeschichte zur Kontrafaktur zu schreiben, ist zur Zeit nicht möglich. Dies liegt nicht allein an der fehlenden Abgrenzung zum Objektbereich der Parodie [...]; vielmehr haben sich die verschiedenen Einzelwissenschaften [...] aufgrund unterschiedlicher Prämissen und Forschungsinteressen in der Bestimmung des Gegenstandes bislang kaum angenähert... » Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Ed. par Jan-Dirk Müller. Berlin, New York : Walter de Gruyter, 2007. p. 339.

Deuxième Partie

la tradition des romans de voyages par une double visée : elle la critique, mais l'affirme d'autant plus à travers la reconstruction. Par cette reconstruction, l'auteur s'intègre dans la tradition et contribue à sa pérennité grâce à la nouvelle œuvre.

L'essai de Schmidt sur Verne *Les poètes et leurs compagnons : Jules Verne* indique une « réparation » du roman *L'île à hélice* à travers la RdS. Notre analyse a cependant montré que le lecteur assiste en réalité à une démarcation par la parodie. La reprise dans la RdS de signes distinctifs du roman de Verne révèle une lecture et une appropriation très profondes des écrits de Verne, notamment de sa façon d'écrire. Dans l'essai, Schmidt reproche à Verne de ne pas poursuivre une recherche de la forme et de la langue et de produire des écrits peu poétiques qui ne reflètent pas la grandeur de son entreprise de réunir la technologie et la poésie. Schmidt rapproche Verne ainsi des poètes fabulateurs qui négligent la forme et la langue de leurs narrations.

2.2. Le poète fabulateur

2.2.1. Le bavardage

Dans *Les poètes et leurs compagnons* de 1955, Schmidt rapproche le métier d'écrivain de la profession des techniciens. Dans cet article, Schmidt invite les écrivains à s'unir aux techniciens, une union délibérée mais nécessaire afin de contourner la « menace » qui viendrait d'une influence de l'Église, de l'armée ou d'écrivains « enthousiastes ». Nous avons déjà souligné la parenté entre cet article et l'essai sur Jules Verne, qui s'intitulent tous les deux *Les poètes et leurs compagnons*. Datant de 1965, le deuxième essai en référence à Verne thématise la réception productive des œuvres de Verne par Schmidt. L'essai affirme une réécriture « modifiée » du roman de Verne à travers la RdS. Nous avons cependant vu que ce roman fournit plutôt une image parodique de Verne ainsi que du style encyclopédique et énumératif de ses romans. Schmidt se moque ici de ce style, alors qu'il avait pratiqué un style de récit protocolaire similaire, par exemple dans *Léviathan*. La RdS témoigne alors d'un affranchissement de sa propre façon

Deuxième Partie

d'écrire. Schmidt déguise cet affranchissement cependant en démarcation et en critique de Verne.

L'exagération et le grotesque du genre de roman d'aventure dans la RdS illustrent la distinction entre un « écrivain bavard » et un « écrivain technicien » dans la conception poétique de Schmidt. Le genre des romans de voyages et d'aventures ressort comme une forme textuelle propice au bavardage et à la fabulation. L'idée d'un écrivain technicien entre dans les écrits non-fictionnels sans avoir cependant une représentation dans les écrits narratifs, à l'instar du personnage (savant-)scientifique. Schmidt ne met jamais en scène un « technicien » alors qu'il appelle à une union entre écrivains et techniciens. Dans ses écrits non-fictionnels, Schmidt emploie le terme d'écrivain fabulateur afin de l'opposer à l'écrivain qui suit le modèle de la technique :

Les 'uns' : ce sont les grands fabulateurs qui présentent des textes remplis d'une intrigue passionnante, où Troie est en flamme, des aventures ridicules se passent, les détectives sautent de trains passants : là évidemment les mathématiques dérangent seulement !

Les 'autres', ils décrivent chacun de nos gestes ; nous, encadrés de bibliothèques, d'interrupteurs, de lits, d'immeubles, de rues, de canaux cimentés dans lesquels la circulation avance ; ils sont enchaînés dans le temps certes, enchaînés aux données et aux noms – mais ceci est impossible à éviter si l'on 's'identifie' avec n'importe quel *saeculum*. Tandis que les uns décrivent en plus de leur intérieur, 'ce qui n'est jamais et nulle part advenu', les autres nous apprennent à connaître notre environnement. Les deux ont une *raison d'être* !¹³

Cet article *Le poète et les mathématiques*, datant de 1957, se termine sur un ton réconciliant disant que les deux manières poétiques sont nécessaires. Dans nombre de ses écrits, Schmidt trouve cependant des mots plus durs pour les écrivains fabulateurs, les désignant « prêtres-poètes » ou « prophètes ». Utilisant ces termes, Schmidt accentue l'opposition entre les écrivains fabulateurs et les écrivains constructeurs parmi lesquels il se compte lui-même. Schmidt désigne comme « prêtre=poète », l'écrivain enthousiaste qui essaie d'échapper à une interrogation

13 Trad. par KFS. « Die 'Einen' : das sind die großen Fabulierer, die Handlungsgeladenen, bei denen Ilion=Troja brennt, Affenteuerliches geschieht, Detektive aus durchgehenden D=Zügen hechten : dabei freilich störte Mathematik nur ! Die 'Andern', die schildern jeden unserer Handgriffe ; uns, umrahmt von Bücherregalen, Lichtschaltern, Betten, Mietshäusern, Straßen, zementierten Kanälen, in denen Verkehr dahinfließt ; zeitgebunden sind sie gewiß, gekettet an Daten und Namen – aber nicht zu umgehen, wenn man sich in irgend ein Säkulum 'versetzen' will. Während die Einen uns zu dem eigenen Innern das schildern, 'was sich nie und nirgends hat begeben ; lehren die Andern uns unsre Umwelt kennen : Beides aber *muß* sein ! » Der Dichter und die Mathematik, BA III/3, pp. 356-359. Ici p. 359.

Deuxième Partie

de ses techniques et idées. Il appelle « bavards » ces écrivains qui se réclament de la « théorie coquette du poète comme embouchoir d'intentions divines ».¹⁴ À cette idée de création, Schmidt oppose la production littéraire, qu'il revendique pour ses propres textes, qualifiée d'artisanal et de technique. Dans son article *Les poète et leurs compagnons*, Schmidt attaque les poètes « qui s'imaginent provenir du prêtre »¹⁵ et demande aux autres de délaisser cette littérature : « On laisse les prophètes à leurs visions : tout cela n'a pas de forme ! »¹⁶

La forme que « le constructeur de prose » Schmidt indique ici, est une conception de l'écrivain qui se concentre sur la recherche formelle d'un texte et un développement de formes littéraires déjà existantes, tel que l'indique la série *Calculs*. Dans notre analyse, nous avons surtout souligné une réduction et une concision importantes que Schmidt confère à ses narrations. Dans l'analyse de *Léviathan* ainsi que de la RdS, cette réduction se montrait notamment dans un refus de digressions, de parenthèses et d'informations et de développements supplémentaires.

Le texte RdS ne permet aucune digression, contrairement à nombre de romans de voyages qui se créent sur ce mode narratif. Dans le carnet, Winer refuse non seulement des paragraphes explicatifs dans le style des récits de Verne, mais refuse globalement de décrire en détails et de fournir des explications. Il refuse d'élargir tout propos, qui n'entre pas dans la forme rigide du journal-protocole. Dans la RdS, Winer qualifie de « bavardage » une narration fabulatrice, en quelque sorte « débauchée » par la digression. Il juge cette prose qui repose sur le développement narratif, d'être une accumulation inutile de mots pour laquelle Winer trouve une image dans la « brume bleue » (« blauer Dunst »), traduit en français par « jeter de la poudre aux yeux ». Lors de son voyage en bateau jusqu'à l'île, Winer est trop fatigué pour rester éveillé et prévoit donc d'inventer l'épisode du passage dans son reportage :

...j'inventerai sans peine la description palpitante de la traversée : mon imagination est encore assez fraîche – touchons du bois ! – pour livrer sans se faire prier un voyage en

14 « die alte kokette Theorie vom Dichter als Mundstück göttlicher Intentionen ! » Dichter und ihre Gesellen, BA III/3, p. 289.

15 Trad. par KFS. « die sich einbilden, vom 'Priester' herzustammen » BA III/3, p. 289.

16 Trad. par KFS. « Überlassen wir die Profeten ihren Visionen : das hat doch Alles keine Form ! » BA III/3, p. 289.

Deuxième Partie

raffiot ! Et je ricane mélancoliquement en pensant à la poudre que je vais jeter aux yeux de mes lecteurs ...¹⁷

Winer décrit les écrivains qui écrivent en inventant au lieu de décrire précisément leur vécu qui s'enracine dans une observation attentive. L'écrivain fabulateur néglige l'observation précise du monde au profit d'une fabulation sans fondement ni ancrage dans le monde physique. Dépourvu d'un fondement « empirique » de sa création, l'écrivain fabulateur explique ensuite son texte par l'inspiration divine qu'il aurait reçue. L'écrivain fabulateur se définit alors de ces deux traits : une négligence de l'observation précise et un refus d'explication de la genèse de son œuvre. Au lieu d'expliquer sa création rationnellement, l'auteur fabulateur tend à la mystifier en recourant à l'inspiration divine.

Comme nous l'avons déjà vu dans notre analyse du recueil *Léviathan*, Schmidt n'hésite pas à omettre des explications et à rendre plus difficile la lecture de ses textes. Le récit de Winer est autant marqué par les sauts de texte, les « trous » que le lecteur doit remplir au fur et à mesure de sa lecture.

Le mode de narration de la RdS oscille entre le collage artistique et la forme du protocole. Le protagoniste livre beaucoup de données et de faits géodésiques et démographiques. Ses descriptions se limitent à des énumérations souvent "brutes" d'événements et d'actions. Selon Winer, la mémoire humaine se constitue d'une multitude de photos de l'expérience personnelle.¹⁸ Seules traces du passé, ces « snapshots » forment l'unique moyen adapté de représenter le vécu. En conséquence, une suite d'images rapides, sans transition ni explication, impulse le rythme de ce roman :

/ Silence de mort : le saut à cloche-pied d'un oiseau ; l'immense cône d'eau pulvérisée se tient, pointe en bas, au sommet de l'arroseuse. Un jardinier arpente les plates-bandes avec une baguette verte (utilise-t-il aussi un mouchoir vert? (1)). Un merle siffle tristement sur le tombeau de James Joyce : Eleu loro : soft be his pillow.¹⁹ p. 127

(1) Acceptons notre auteur tel qu'il est : il faut toujours qu'il mette son grain de

17 RdS, p. 98, BA I/2, p. 276.

18 « Quelle image symbolisera le mieux pour moi ces folles journées? [...] je n'ai qu'à attendre; puis, tout à coup, de ma boîte à images, fusera un éclair, une illumination, un snapshot... » RdS, p. 223, BA I/2, p. 349.

19 « / Stille : der Dreisprung eines Vogels. Über dem Rasensprenger stand, auf der Spitze, die mannshohe Tüte aus Wasserpuder. Ein Gärtner maß mit grünem Stab in den Beeten (ob er auch n grünes Taschentuch benützt ? (53). Über dem Grab von James Joyce saß klagend die Amsel : Eleu loro : soft be his pillow./ » BA I/2, pp. 292-293.

Deuxième Partie

sel, même dans un passage auquel il n'y aurait rien à dire.

Winer décrit en images presque statiques ce qu'il voit. Ces descriptions ne sont cependant pas « neutres », mais restituent ses perceptions subjectives. Ainsi, l'eau qui arrose le jardin est décrite comme un cône d'eau pulvérisée et au lieu d'identifier l'activité du jardinier, Winer dit ce qui se présente devant ses yeux, sans l'interpréter ni lui donner un sens.²⁰

Le collage artistique est rendu évident avec le merle qui chante la fin de la première strophe d'un poème de Walter Scott.²¹ D'autres références sont beaucoup moins marquées et se fondent dans le texte de Schmidt, imperceptibles pour le lecteur non-initié.²² Le nombre considérable de références et d'allusions littéraires souligne le caractère construit du texte et rappelle au lecteur qu'il s'agit d'un récit fictionnel, produit et agencé par Arno Schmidt. Le texte montre une composition hétérogène et crée une image artificielle à travers les références multiples. En même temps, le texte se présente comme un rapport d'une perception lacunaire. Winer fait son récit exclusivement dans la perspective de la première personne du singulier. Propre au degré d'intimité du journal personnel, le texte RdS est un concentré nourri de la description des perceptions et sensations, des émotions et des commentaires du protagoniste. Par souci d'authenticité et de fidélité à la « structure poreuse de notre perception », toute représentation se doit d'être une « mosaïque endommagée de notre journée ».²³ Ainsi, Schmidt réduit sa narration à une succession de mini-chapitres commençant par une ligne décalée vers la gauche et composée en italique :

... je n'ai plus envie de dormir!!) *Brise sur le pont* : « Ah! » (non que je me sente soulagé,

20 Notons que cet effet est plus accentué dans la version originale, où cette même phrase pourrait se traduire par « Au-dessus de l'arroseur se trouve, pointe en bas, grand comme un homme, le cornet de poudre d'eau » (« auf der Spitze, die mannshohe Tüte aus Wasserpuder »). Les traducteurs montrent ici une tendance à lisser le propos en atténuant cette difficulté de compréhension. Elle est pourtant particulière à l'écriture de Schmidt et existe dans la version originale.

21 « Eleu Loro / Where shall the lover rest / Whom the fates sever / From his true maiden's breast / Parted for ever? / Where, through groves deep and high / Sounds the far billow, / Where early violets die / Under the willow. / Eleu lore / Soft shall be his pillow. ... ».

22 Comme par exemple une phrase du conte « Le casse-noix » d'E.T.A. Hoffmann dont l'original « was ist der Mensch und was kann aus ihm werden? » devient chez Schmidt « Konditorkonditor: was ist der Mohr & was kann aus ihm werden? », tandis que la version française donne « pâtissier, pâtissier, je te prends à témoin: que ne peut-on pas faire d'une tête de nègre! » RdS, p. 62.

23 Arno Schmidt, *Roses & Poireau*. Traduit par Claude Riehl. Maurice Nadeau, 1994. p. 170.

Deuxième Partie

il n'en est pas question, mais je suis heureux de la diversion). / Je continue à bâiller. - « Quelle heure est-il? » : « Il y a erreur, Mister Winer ; votre montre n'indique pas la bonne heure! »²⁴ p. 99

Cette technique exige du lecteur une attention soutenue car il est obligé de faire le lien entre les séquences. Les différents paragraphes situent l'action en différents lieux et sont dénués de transition, comme ici le passage du lit au pont. Cette technique de fortes coupures et brusques changements rappelle les perspectives cinématographiques.

À l'intérieur du paragraphe, le lecteur doit remplir les trous laissés par la narration. Il n'est pas rare que Schmidt omette une partie dans un enchaînement « logique » tels que question/réponse, action/réaction, en supposant que le chaînon manquant se déduise du contexte. Dans l'exemple cité, le signe ":" signale une omission volontaire de la réponse, que l'auteur juge insignifiante. Schmidt va même jusqu'à omettre des parties explicatives entières, si bien que des lacunes narratives se créent, et le lecteur manque d'informations concrètes. Par exemple quand Winer dicte un message postal à une secrétaire :

... pour le texte, archéstéréotype : « Amitiés : Charleshenry. / Amitiés : Charleshenry. » / Deux bottes de brindilles, épluchées; à la pointe de chaque baguette se trouva une large goutte rouge. »²⁵

Le lecteur doit ici déduire du contexte que les deux bottes de brindilles sont les doigts de la secrétaire qui tapent le message sur la machine à écrire. La goutte rouge signifie les ongles peints en rouge. Le lecteur peut être déstabilisé par de tels sauts et omission d'information au point de perdre le fil de la lecture. Avec cette méthode d'une écriture imagée et difficile d'accès, le lecteur est constamment ramené au niveau textuel, à la surface matérielle du récit. Elle lui rappelle sa matérialité et le caractère artificiel du texte. En effet, il s'agit d'un produit fabriqué

24 « *Brise überdeck* ; mein (nicht 'erlöstes', das gibt's nicht ; wohl aber abgelenktes) : « Ach. » / Und doch wieder noch Gähnen. - Wie spät denn ? : « Oh, das stimmt nicht, Mister Winer ; Ihre Uhr geht falsch ! [...] » BA I/2, p. 277.

25 Une traduction littérale et provisoire était nécessaire dans cet exemple afin d'illustrer le propos. L'original « ... als Text immer das gleich stereotype <Gruß : Charleshenry. / Gruß : Charleshenry.> / Zwei Bündel Fingerreisig, geschält; an der Spitze jedes Stöckchens hing ein breiter roter Tropfen. » (BA I/2, p. 303) a été traduit « Ses mains deux bottes d'asperges lisses ; avec sur la pointe un gros point rouge. » (p. 145). Il s'agit d'une traduction qui ajoute l'information importante et explicative (que le protagoniste regarde les doigts de la secrétaire taper à la machine), qui est omise chez Schmidt. Le cadre de l'article ne permet pas d'approfondir le sujet de la traduction des textes de Schmidt, jusqu'à présent délaissé par la recherche.

Deuxième Partie

et composé par l'auteur dont la qualité construite se montre également dans la présence du traducteur.

Schmidt se refuse ainsi à l'explication et le développement narratif au profit d'une technique esthétique d'un collage artificiel qui cultive les « blancs », le manque d'explication et de transitions entre les perceptions brutes. L'aspect graphique et l'extrême réduction de parties explicatives « collent » le lecteur au texte. Ces moyens stylistiques ne permettent pas aux images données de se développer librement, de prendre leur envol et de gagner leur autonomie. La quantité de signes de ponctuation, le manque de transitions et d'explications ainsi que les nombreux commentaires du protagoniste interrompent le flux de lecture traditionnelle. Sur le pont du bateau qui l'amène du continent à l'IRAS, Winer guette l'île sur le côté gauche : « *Sur le gaillard d'avant : ? – ! / : ? ? : ! ! ! : j'aperçois enfin ...* » (p. 100).²⁶

Contrairement à un développement explicatif et narratif, on recense dans la RdS l'idée d'une narration réduite et concise. Il s'agit alors d'une esthétique de texte marquée par une réduction et une concision à travers des blancs ou trous ainsi qu'à travers des signes de ponctuation qui remplacent quelque chose qui reste non-dit. Cette esthétique ne se marie pas bien avec le genre narratif des roman de voyages et d'aventures qui se fonde sur la divagation, les digressions, les réflexions philosophiques et souvent le récit d'une intrigue passionnante – notamment dans le cas des écrivains Jules Verne et Karl May. La reconstitution du genre littéraire des romans des voyages et d'aventures permet à Schmidt de continuer la réflexion entamée dans les carnets de voyage dans *Léviathan*. La narration d'un voyage aventureux appartient à la même catégorie de récit que les récits d'explorations géographiques du premier recueil. Schmidt continue ainsi sa réflexion sur le genre de texte qu'il souhaite développer en élaborant son propre genre de texte « scientifique ».

26 « Auf der Back : ? - ! / : ? ? : ! ! ! : », BA I/2, p. 277.

2.2.2. L'aspect terrestre de la poésie

À travers ses écrits non-fictionnels, Schmidt dresse un portrait d'un poète duquel il souhaite se démarquer. Celui-ci se caractérise d'un côté par une fabulation sans appui ni construction, et de l'autre côté par l'idée d'une inspiration divine. L'écrivain bavard a ainsi des traits en commun avec les « prêtres-poètes » qui écrivent selon leur intuition et revendiquent l'inspiration enthousiaste. Cette dénomination révèle une proximité avec la religion et traduit le reproche principal que Schmidt formule envers les croyants ainsi qu'aux écrivains « enthousiasmés » : ils ne veulent pas rendre transparent leurs méthodes de création, refusent l'explication rationnelle et souhaitent plutôt rajouter à un mysticisme. Dans *Rêve de Zettel*, l'ouvrage majeur de Schmidt, il continue sa réflexion de l'acte créateur. Au début de l'œuvre, le protagoniste Daniel Pagenstecher dresse un portrait des prêtres-poètes (Dichterpriester) abrégés « DP ». Ils sont caractérisés d'être des « voyants » (Seher) et « rois chanteurs » (Sängerkönig) qui « viel vom 'Mythos' halten, & mit dem 'Zweiten Gesicht' kokettieren. » (p. 22). Les DP sont les poètes qui refusent la technologie/technique (par analogie à la technique narrative) et défendent l'intuition et l'inspiration divine. Il s'agit pourtant d'une esquive afin de ne pas rendre compte de la composition de leurs récits.²⁷ Pagenstecher oppose le *Geist*, l'esprit intellectuel et conscient, à une écriture inconsciente qui refuse une méta-réflexion et une auto-analyse et -critique. Il caractérise les DP également par un manque de compétence dans la description littéraire : « 'Balbutier parce qu'on est ému' ? c'est facile ; 'décrire', c'est difficile. »²⁸ La faculté de décrire précisément est liée à la technologie et la technique du progrès scientifique. Le mythe et la description symbolique et métaphorique en forment l'opposé. Dans la défense de la

27 « 'Intuition ist etwas, das überwunden werde sollte. Nämlich 1 der niedren Stufen dumpf=unbewußter Fuscherei : diese Herren DP's – imgrunde von Haus=aus schwach=fanatische & geile Creatürchen – würden doch am allerliebsten 'Den Geist' ganz aufgeben ; und *nur*=noch 'automatisch schreiben' ! » Arno Schmidt, *Zettels Traum*, BA IV/1.1, pp. 22-23.

28 « 'Ergriffen stammeln' ? ist leicht ; 'beschreiben' schwer. » BA IV/1.1, p. 22 ; « *Mein Haupteinwand* gegen sie wäre : daß sie, vor lauter mystischer Apartheid, nich mehr imstande sind, den *einfachsten Gegenstand* – (schweigen wir ganz von komplizierteren) – als solchen zu schildern. » BA IV/1.1, p. 23.

Deuxième Partie

technologie, Daniel Pagenstecher loue le mérite des outils comme la machine à écrire (p. 22) et défend un emploi de ses outils alors qu'il reproche aux DP de 'fuir la civilisation'. À la même manière que dans de textes antérieurs, Schmidt voit une unité entre l'art et la technologie : l'art ne doit pas refuser la technologie afin de ne pas tomber dans un anachronisme. Il doit, en revanche, intégrer les nouveaux acquis et contribuer au développement de nouvelles formes artistiques. Schmidt insère ici quelques lignes de l'article sur Jules Verne datant de 1965, sur la nécessité de ne pas distinguer la culture et la civilisation.

Le conflit entre « écrivains bavards » et « constructeurs de prose » se comprend alors à l'intérieur du conflit d'une littérature inspirée et d'une littérature construite que nous avons citée dans notre première partie. Selon Schmidt, les écrivains fabulateurs bavardent puisqu'ils ne construisent pas. De la même manière, Schmidt dénigre les poètes inspirés en les qualifiant de « bavards ». Schmidt distingue l'écrivain inconscient et l'écrivain conscient dont le premier prétend une génialité originale, tandis que le deuxième travaille avec les sources qui se proposent à lui : les ouvrages poétiques, les dictionnaires et toute autre source écrite. Le poète inconscient que Schmidt appelle « Dichter=Priester », nie toute influence par d'autres, nie le travail d'écrivain et prétend que tout lui viendrait par inspiration.

Schmidt défend violemment le côté de la littérature construite sans lien à une divinité ou une force inspiratrice comme les muses. Alors que l'auteur est profondément imprégné par l'Antiquité et le poète Homère, tel que nous l'avons vu dans notre première partie, il se distancie de la conception antique de l'inspiration qu'il contredit et attaque.

Dans l'Antiquité, la conception du « poète », plus précisément le chanteur ou le narrateur d'histoires et d'événements, comportait l'idée de « dire la vérité ». L'invocation des muses faisait partie intégrante de sa performance littéraire. Le poète-chanteur priait les divinités de lui inspirer le savoir précis et exact de l'histoire vraie. La référence aux muses, à la source divine, est une preuve de vérité : le propos du chanteur doit être la vérité puisqu'il est inspiré par la divinité.

Deuxième Partie

C'est ainsi une garantie contre le mensonge pour le poète.²⁹ Inspiré par les muses, le poète a un accès privilégié à la vérité et serait ainsi en mesure de prédire également l'avenir. Autour de 1800, Friedrich Hölderlin reprend l'idée d'un souffle divin comme inspiration à la production créative. C'était un poète qui se voyait clairement dans la tradition des *poeta vates*, le poète-devin. La modification du chanteur poète homérique date effectivement des XVIII^e et XIX^e siècles.

Accepter une instance inspiratrice signifie reconnaître une instance divine, ce qui ne correspond pas au portrait de l'auteur athée que Schmidt dresse de lui-même. L'auteur relie ainsi toute conception inspiratrice à une divinisation du poète qu'il juge néfaste et dangereuse. Dans ce contexte se comprend également son rejet et la ridiculisation du poète Hölderlin que l'on trouve dans l'œuvre de Schmidt. Dans la RdS, l'auteur a mis en abyme le territoire des poètes que Hölderlin chante dans ses poèmes, par exemple *Aux Parques*. Hölderlin annonce également la venue d'un nouvel âge d'or, le retour de l'Arcadie dans ses hymnes.³⁰ Dans *Aux Parques*, Hölderlin chante le processus de la création poétique. Après avoir pu réaliser le « sacré » (le poème), le cœur du poète meurt, se rappelant le moment divin de l'inspiration :

Un jour j'aurai vécu,
Comme les Dieux, point n'en faut davantage.³¹

Le roman la RdS s'achève avec une référence à Hölderlin quand le pilote de

29 Une particularité du poète homérique réside également dans sa compréhension d'être la mémoire collective du peuple. Cette dimension du bien culturel se retrouve également dans les textes de Schmidt. La conservation et la transmission du savoir culturel garantit la continuation de la tradition et accorde au poète le statut de conservateur, le garde du « véritable » et de la « vérité » : « Der homerische Sänger, der, von den wissenden Musen erinnert, die verhallende Kunde neu belebt und den Grund legt für neue, weiterdauernde Kunde, fühlt sich als einen Wahrer des Wahren. » Wolfgang Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk. Aufsätze und Auslegungen zur homerischen Frage*. 3^e édition. Stuttgart : Köhler Verlag, 1959. p. 81.

30 « Auf das Nahen eines neuen Goldenen Zeitalters hinzuweisen, hielt Hölderlin in seinen späten Hymnen für die Aufgabe des Dichters. » Elisabeth Frenzel, *Arkadien*. In : *Motive der Weltliteratur*. 6^e édition. Stuttgart : Kröner, 2008. pp. 27-36. Ici pp. 35-36.

31 « *Einmal lebt ich wie Götter*, und mehr bedarf's nicht. » « *Aux Parques / Accordez-moi un seul été, ô puissantes, / Et un atome, que mûrisse mon chant, / Que plus consentant mon cœur, de douce / Musique abreuvé, m'aille à la mort. / L'âme à qui, pendant la vie, son droit divin / Manqua, n'a point paix davantage en l'Orcus, / Mais si un jour, le sacré qu'héberge / Mon cœur, le poème, en moi s'accomplit, / Tu seras bienvenue, paix d'entre les morts ! / Je serai content, ne dût mon luth là-bas / M'escorter. Un jour j'aurai vécu, / Comme les Dieux, point n'en faut davantage. » Friedrich Hölderlin, *Aux Parques*. In : *Œuvre poétique complète*. Texte établi par Michael Knaupp. Trad. de l'allemand par François Garrigue. Edition bilingue. Paris : Éditions de la Différence, 2005. pp. 366-369.*

Deuxième Partie

l'hélicoptère, qui ramène Winer aux États-Unis, envie le journaliste d'avoir pu voir « Tout ça ». Le pilote a une vision idéalisée et ainsi fausse du territoire des poètes, influencée par Hölderlin. Winer cependant s'est profondément désillusionné suite à son expérience sur l'île :

Il a des lettres, le pilote ! : « Une seule journée j'aurai vécu l'égal des Dieux ; il me suffit », cite-t-il avec un sourire fin (et il m'envie : d'avoir pu voir « Tout ça »).³² p. 223

Au lieu de visiter le paradis des poètes, Winer y a vécu sa propre initiation, qui lui a « ouvert les yeux » sur le monde. L'envie du pilote que Winer ait pu « voir tout ça » est ainsi doublement ironique, car la compréhension sur le monde mauvais se génère précisément à travers la vision. Le pilote envie ainsi la connaissance de Winer que ce dernier préfère ne pas avoir. Winer reprend la citation du pilote dans la dernière ligne du roman en travestissant la citation, qui souligne le contraste entre l'idée d'un territoire consacré à la poésie et l'île réelle :

« (Mais quelle idée, tout de même : « une fois j'aurais vécu comme vivent les dieux »!!!).- » [trad. KFS]³³

Le désenchantement sur l'île contrecarre la citation de Hölderlin qui, lui, voit l'unité de dieu et du poète dans le moment de la création poétique.³⁴ Hölderlin est un poète pour qui l'enthousiasme et l'inspiration des muses se retrouvent dans une position centrale de l'œuvre.³⁵ Il s'agit d'un poète qui développe même une esthétique à partir et à travers l'inspiration divine. Il n'est donc pas surprenant que Schmidt le cite ici dans sa démarcation des poètes enthousiastes. Chez Schmidt, le moment de la création poétique paraît profane en le rapprochant d'un processus technique et non divin. Schmidt refuse de manière conséquente toute connexion à une force divine ou inspiratrice et définit séculiers le poète ainsi que son métier. Le poète doit ainsi être un « technicien », celui qui construit rationnellement et

32 « *Aber'n gebildeter Mann, der Pilot !* : « Einmal lebt'ich wie Götter, und mehr bedarf's nicht. » zitierte er lachend (und neidisch auf mich : daß ich 'Das Alles' hatte sehen dürfen. » BA I/2, p. 349.

33 La traduction française propose : « (Mais quelle idée, tout de même : « l'égal des Dieux ! »!!!). - » (p. 223) ; « (Und was'n Einfall das wieder : 'Einmal lebt'ich wie Götter'!!!) ». - » BA I/2, p. 349.

34 Schmidt continue la déformation de la citation dans Kaff auch Mare Crisium (*On a marché sur la lande*) : « : einmal hatte ich, eben = dieses, Gesäß sehen dürfen, („und mehr bedarf's nicht'... » BA I/3, p. 201. Il se moque ostensiblement de la divinisation de la poésie par les poètes mêmes.

35 Cf. le chapitre sur Hölderlin dans l'étude d'Axel Gellhaus, *Enthusiasmos und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*. Munich : Fink, 1995. pp. 249-300.

Deuxième Partie

consciemment.

La RdS parodie ainsi non seulement la fabulation d'une narration « inventée », mais ridiculise également les poètes qui rapprochent l'acte créateur à un acte divin. Chez Schmidt, le travail du poète ne possède pas de trait divin et se définit comme profondément enraciné dans le terrestre. Ce « terrestre » n'est cependant pas une contradiction avec le refus de terrestre que nous avons découvert comme signe caractéristique des scientifiques déterminés. Dans notre première partie, nous avons décelé une différence entre les écrits de jeunesse et le recueil *Léviathan*. Schmidt introduit une conscience des protagonistes sur leur situation humaine et « terrestre » qui leur inflige des limites et des besoins matérialistes et prosaïques. Alors que la volonté ferme du scientifique l'aide à restreindre ces besoins, le poète ne peut cependant pas les ignorer. Selon Schmidt, ce dernier n'a pas de raison à se considérer au-dessus de ces limites et besoins, c'est-à-dire comme un dieu. Alors que Schmidt reproche à Hölderlin de créer une image divinisée du métier de poète, il crée lui-même l'image d'un poète terre à terre. La qualification « terre à terre » s'oppose généralement à l'idée de la poésie en représentant un côté matériel, positif et prosaïque. La conception du poète chez Schmidt contredit cependant cette idée d'une poésie et du poète qui cheminent vers un terrain différent et plus élevé, car élyséen, que le reste des hommes. La « poésie » doit être construite dans le « terrestre » sans pour autant perdre sa valeur poétique.

La science comme activité et méthode ainsi que la figure du scientifique contribuent à cette intégration dans « le terrestre » que Schmidt fait dans sa conception poétique. Pour Schmidt, cet aspect d'être connecté au monde physique à l'opposé du monde divin, signifie que le poète se consacre à l'observation des événements et des phénomènes sur Terre au lieu de rêver et de s'enivrer de choses divines. Traduisant cette revendication d'observation précise, Schmidt développe une notion de « réalisme » qui désigne cette description qui se fonde sur l'observation attentive.

L'œuvre de Karl May, l'un des autres écrivains fétiches de Schmidt, se retrouve

Deuxième Partie

également parodiée à travers le scénario loufoque de la RdS. Karl May a écrit des romans d'aventures au Far West et au Proche-Orient qui ont connu un succès énorme auprès de plusieurs générations d'Allemands. Schmidt a rédigé plusieurs articles et essais au sujet de Karl May ainsi qu'un roman intitulé *Sitara ou le chemin qui y mène* (1963) où il propose une étude philologique des ouvrages de May. L'étude se réalise cependant sur le même ton parodique que l'on note dans la RdS, oscillant entre sérieux et mise en abyme. En 1957, dans le contexte de *La République des Savants* et de sa lecture intensifiée des romans de voyages, d'exploration et d'aventures, Schmidt rédige un article sur Karl May, intitulé *Du nouveau grand=mystique (Vom neuen Großmystiker)*.

Repris dans le dialogue radiophonique du même titre³⁶, Schmidt interroge l'œuvre de Karl May en réfléchissant la distinction entre la haute littérature et la littérature triviale. May reçoit le même verdict que Verne : Schmidt lui reproche de produire des textes « populaires » et d'être inconscient dans le processus de rédaction. Dans les deux cas, c'est le travail de langue et le niveau de recherche langagière que Schmidt cite en catégorie décisive dans la distinction entre écrivain poétique et écrivain trivial. L'analyste Schmidt décèle chez May un délaissement de la forme, notamment un refus de remaniement artistique. Dans son analyse, Schmidt cite May sur le processus créatif d'écriture chez lui-même :

En vérité, je ne fais pas du tout attention à mon style. J'écris ce qui me parvient de mon âme ; et je le décris exactement comme je l'entends résonner en moi. Je ne modifie jamais, je ne remanie jamais.³⁷

Schmidt qualifie de « mégalomanie dérisoire et [de] brouillon impertinent » (« läppischer Größenwahn und freche Schlamperei »)³⁸ la méthode d'un auteur qui se sert de l'image du poète-génie dont les mots viennent par inspiration et non par un travail technique. L'évaluation de Verne suit alors le même schéma : la langue plate des textes de Verne le qualifie d'écrivain populaire.

Selon l'argumentation de Schmidt, les nombreuses aventures que May relate dans ses textes reviennent à une fabulation et à des fantasmes qui n'ont ni crédibilité ni

36 AS, *Vom neuen Großmystiker*, BA II/2, pp. 31–59.

37 Trad. par KFS. « Die Wahrheit ist, daß ich auf meinen Stil nicht im Geringsten achte. Ich schreibe nieder, was mir aus der Seele kommt ; und ich schreibe es so nieder, wie ich es in mir klingen höre. Ich verändere nie, und ich feile nie. » Arno Schmidt, *Vom neuen Großmystiker*. In : *Dialoge*. Bargfelder Ausgabe II. Zürich : Haffmanns Verlag, 1990. pp. 207-233. Ici p. 216.

38 BA II/1, p. 216.

Deuxième Partie

référence au monde empirique et pour cette raison se situent trop loin de la « réalité ». Une trame d'histoire pleine d'événements fantastiques et d'actions ininterrompues manquerait, selon Schmidt, de « vraisemblance ».³⁹ En plus d'une écriture plate, Schmidt juge les textes de May « éloignés de la réalité ».⁴⁰

Dans une dénomination littérale, Schmidt désigne ce procédé comme « réaliste », car décrivant « la réalité ». La langue serait alors capable de fournir une image exacte de cette réalité et l'exactitude dépendrait du choix des mots et ainsi du niveau de recherche linguistique.

Par conséquent, le « scientifique du mot » et le « constructeur de prose » Schmidt (et nombre d'autres écrivains qu'il cite dans ses critiques), arriverait à une représentation « plus exacte » et plus proche de l'original. Conforme à cette distinction, il relie sa propre écriture à une observation précise et ainsi, dans son argumentation, à une représentation correcte du monde empirique.

Schmidt reproche aux récits de voyages et d'aventures un manque de ce « réalisme », car « en réalité », il y a bien moins d'événements passionnants. Dans son article *Die Handlungsreisenden* (1955), Schmidt expose ces deux « écoles », l'une mettant en avant une intrigue passionnante remplie d'action et d'événements, tandis que l'autre construit ses récits à partir « de situations, de réflexions, de fonctions et d'états d'âme » (« aus Zuständen, Denkweisen, Funktionen und Befindlichkeiten »).⁴¹ Le titre de ce texte joue avec une signification littérale, désignant les « fabulateurs ». Le mot *Handlungsreisende* est un terme démodé pour désigner des agents commerciaux qui voyagent au nom de leur entreprise. La signification littérale est cependant « voyageurs d'intrigue », c'est-à-dire ces écrivains qui rédigent des textes où l'intrigue prévaut sur la forme. Dans cet article, Schmidt affirme que les « réalistes extrêmes » se refusent à une description

39 « 2. Sprecher (abwehrend=unterbrechend) : Rohe, eilfertige Erfindungen : aus Arabien oder Wildwest; wer also *zwei* kennt, kennt *alle*! Man hat seine <Landschaftsschilderungen> gerühmt : dazu darf man allerdings nie etwas wirklich Gutes gelesen haben! Voll der stereotypsten Wachsfiguren : sechsmal wird in jedem Buch der Held gefangen, und ebensooft wieder befreit. » BA II/1, p. 215.

40 Dans l'essai radiophonique, *Du nouveau grand=mystique* de 1957, Schmidt qualifie les textes de May de *wirklichkeitsfremd* (éloigné de la réalité). Cf. Arno Schmidt, Vom neuen Großmystiker. In : Dialoge BA II/1.1. Ici p. 216.

41 Arno Schmidt, *Die Handlungsreisenden*, BA III/3, pp. 254-258. Ici p. 255.

Deuxième Partie

d'événements incessants et captivants en raison de la « vérité ». Le vide d'intrigue serait ainsi une nécessité qui se déduit d'une analyse et observation de la vie humaine. Le « vrai réaliste » choisit bien ce qu'il décrit : il refuse une description raccrocheuse d'événements prosaïques au profit d'une description significative de l'époque contemporaine :

ces situations exceptionnelles n'ont rien de « caractéristique », parce qu'elles ne sont pas représentatives de la réalité d'une époque... »⁴² (p. 255).

Sous le prétexte d'une image « véritable » et historique de l'époque contemporaine, se cache ici une distinction entre les événements prosaïques et les événements dignes d'être fixés pour l'éternité à travers l'écrit.

La caractérisation des écrivains « réalistes » se fait dans l'article d'une manière typique pour Schmidt, uniquement par la négative. C'est en décrivant les écrivains-fabulateurs que se dresse un portrait « des autres ».

Schmidt utilise alors le terme de « fabulateur » afin de désigner les écrivains qui imaginent littéralement un texte et une fable, c'est-à-dire qu'ils inventent au lieu de nourrir leur texte d'un fond « empirique ». Schmidt vêt la reconstruction parodique dans les termes d'une distinction entre une écriture réaliste et une écriture fantastique, ce qui entraîne le lecteur-interprète sur une fausse piste, puisqu'il ne s'agit pas d'une écriture « réaliste ». L'emploi de ce terme par Schmidt est problématique étant donné qu'il se réfère à une époque de l'histoire littéraire ainsi qu'à une manière d'écrire qui veut se restreindre à décrire sans moyens stylistiques, poétiques et maniéristes, ce qui s'oppose fortement au style de Schmidt. Chez Schmidt, dans un emploi très simple, presque naïf, le « réalisme » s'oppose à un « fantasme », une imagination sans référence ni lien à une « réalité », un monde physique que l'on peut contrôler, vérifier et retracer. Ce monde de références peut également être le cosmos littéraire et la tradition écrite, tel que nous l'avons vu dans l'analyse de *Léviathan*. Le « réalisme » de Schmidt signifie alors que le récit s'appuie sur un contexte extérieur auquel il se réfère. En s'intégrant dans un réseau de connexions, le récit fait partie d'une structure qui permet le contrôle et la vérification.

42 « solche äußerst seltenen Ausnahmestände ganz und gar nichts "Bezeichnendes" haben ; weil sie nichts über die Wirklichkeit einer Zeit aussagen... ».

Deuxième Partie

La distinction entre poètes fabulateurs et poètes « réalistes » relève de la même distinction catégorique entre écrivains purs et écrivains appliqués, ainsi qu'entre écrivains populaires et écrivains poétiques. Toutes ces catégorisations servent à diviser le domaine de la littérature en deux champs qui se distinguent par leur méthode de création. Dans l'article, Schmidt désigne tous les écrivains comme « magiciens » qui se distinguent cependant notablement dans leur manière de « faire de la magie », c'est-à-dire faire de la littérature.

Les « théorisations » de Schmidt témoignent elles-mêmes d'une trame narrative et d'une description maniériste qui nous indique la visée de ces explications. Au lieu d'élaborer des catégories d'écrivains et de textes, ces propos révèlent une méthode créative où l'auteur crée de la littérature en thématissant la nature poétique et fictionnelle des textes. Chez Schmidt, cette méta-réflexion se réalise en interrogeant les différences entre son propre texte et certains textes précédents ainsi qu'entre lui-même comme auteur et certains prédécesseurs. Cette forme de comparaison est très marquée de Schmidt et relève d'une forme de « mesure » aux prédécesseurs et à l'histoire littéraire. Dans cette « mesure », Schmidt élabore de nouvelles catégories, celles de l'écrivain bavard et de l'écrivain technicien, qui lui permettent de formuler sa « critique ».

On remarque cependant que la critique des deux auteurs, Jules Verne et Karl May, vise des points différents. Tandis que Schmidt reproche à Verne une négligence de la forme et de la recherche linguistique, il qualifie les récits de May comme inventions fabulatrices sans appui ni ancrage dans un monde physique, une structure ou un réseau fixés qui permettent une vérification. Ce constat permet à distinguer différentes motivations de la reprise du genre romanesque, traduisant différents aspects de critique. Schmidt ne reproche pas ce manque de « réalisme » à Verne, puisque ce dernier partage l'idée d'une « observation précise » tel que nous l'avons analysé dans le chapitre sur le déchiffrement des protagonistes. On remarque que Schmidt mélange les protagonistes du texte et leurs créateurs, en prétendant un parallèle entre la manière de créer un texte et le comportement des protagonistes. Les protagonistes de Verne analysent et déchiffrent les phénomènes naturelles, et par conséquent, l'auteur procéderait de la même manière, rédigeant

Deuxième Partie

un texte qui s'appuie sur une observation précise. Selon Schmidt, Verne fait l'observation, mais n'est pas en mesure de la mettre en mots qui traduisent exactement ce qu'il perçoit.

Dans le cadre d'une reconstruction ironique, Schmidt fournit une variation du motif de la vision qui aide l'être humain à prendre connaissance du monde physique. Dans *Léviathan*, nous avons vu l'importance de l'observation pour la création du texte. Ce dernier se met en scène comme le rapport des perceptions du protagoniste. Dans la RdS, la vision joue également un rôle-clé dans la transformation de Winer. Schmidt se sert ici du motif de la nouvelle vision que Winer atteint au cours de son chemin. Celui-ci le mène à une prise de conscience, une « ouverture des yeux » qui le transforme à jamais.

Le motif d'ouvrir les yeux comme démarche de compréhension est évoqué par Bancroft, qui espère employer Winer pour découvrir le mystère de Gregson, un poète qui est revenu entièrement transformé après une visite chez les Russes :

« Voilà pourquoi, Mister Ouainer : je vous demande officiellement d'ouvrir bien les yeux là-bas – de les ouvrir le plus grand possible : *il s'est passé quelque chose* ! / Et ce n'est pas la seule affaire de ce genre ... »⁴³ p. 174

Parlant de son excursion sur la lune, Bancroft décrit la vision sur la Terre : « Non : on ne voit absolument rien, on se croirait dans une bouteille : atrocement décevant, tout ça. »⁴⁴ (p. 21). L'original allemand met le verbe « voir » (*sehen*) en italique, ce qui souligne l'importance de la vision. C'est à travers elle que la compréhension, la saisie intellectuelle est possible. Pour cette raison, le gouvernement interdit aux hommes de voir pendant le voyage afin de cacher la situation réelle. Dans la RdS, la connotation de voir existe ainsi de la même manière que dans *Léviathan* : la vision permet une compréhension, une saisie de la situation. Dès le début du récit, Winer énumère ses « outils » les plus importants, valables pour tous les protagonistes de la première partie de l'œuvre de Schmidt : « le carnet, les jumelles, les lunettes vertes »⁴⁵ (p. 11). Ces outils permettent d'un côté une meilleure vision et une observation plus précise, et de

43 « *Und deshalb, Mister Uainer : ersuche ich Sie jetzt offiziell, drüben – so gut wie nur irgend möglich – die Augen offen zu halten : hier ist etwas passiert ! / Und es ist nicht der einzige Fall solcher Art ...* » BA I/2, p. 320.

44 « Nein : *sehen* tut man überhaupt nichts ! Sie stecken doch wie in'ner Glasflasche : iss furchtbar enttäuschend, das Ganze. » BA I/2, p. 231.

45 « Notizblock, Fernrohr, Grüne Brille » BA I/2, p. 225.

Deuxième Partie

l'autre côté une fixation par écrit, la description du vu et du vécu. On relève alors la même démarche dans *Léviathan* et dans la RdS : l'observation, puis l'écriture ou la description, qui mènent à la compréhension. Winer note ses observations et ses expériences et traduit ces expériences sensibles en langue et en écriture.

La prise de conscience de Winer est une vision nouvelle représentée comme une désillusion du journaliste, qui réinterprète les faits. Chez Schmidt, l'ouverture des yeux, la vision agrandie et approfondie est effectivement ici une perte des illusions, un affranchissement de la mauvaise ou fausse vision. Quand l'illusion disparaît et le voile tombe, l'homme est en mesure de « voir » véritablement, car sa vision s'éclaire. La désillusion de Winer correspond au désenchantement des sciences que l'auteur transfère au niveau narratif. Dans le personnage de Winer, l'auteur fournit une image de la déception qui suit la compréhension de la situation réelle.

Notre analyse nous a montré l'importance des écrits non-fictionnels dans lesquels Schmidt thématise la relation de ses textes aux textes-sources, et de Schmidt même à ses prédécesseurs. Les textes de Schmidt ne peuvent pas exister sans l'existence des textes-sources, et par conséquent, ils se mesurent à ces textes dans la perspective d'une démarcation et d'une émancipation. Cette démarcation se montre parfois dans de formulations audacieuses et d'évaluations injustes qui dissimulent la relation dépendante au texte-source et affirment une autonomie exagérée et exaltée. Dans ce mesurage, on remarque que Schmidt déduit une conception poétique de la nature du texte, ce qui lui permet d'une manière ludique de jouer avec des catégories qu'il adapte à sa vision et qui l'aident à définir sa conception d'une littérature « scientifique ». Alors que les écrits non-fictionnels de Schmidt se limitent à une différence entre une concentration sur la forme et une concentration sur l'intrigue, attribuant la première à une littérature « haute » et la deuxième à une littérature « basse », l'analyse de la RdS a montré que Schmidt y parodie un style d'écriture au-delà de la distinction d'une littérature haute ou basse. Grâce au recours aux textes non-fictionnels de Schmidt, les parties parodiques de la RdS s'expliquent à l'intérieur de l'interrogation sur le genre littéraire des récits de voyages.

2.3. La création « artisanale »

2.3.1. Reprises et transformations

Dans sa conception d'une littérature non-inspirée, Schmidt définit l'écrivain comme un technicien qui construit le texte littéraire de manière artisanale à partir de deux sources : la langue et l'histoire littéraire. Ces formes immanentes remplacent le souffle divin qui inspire, et l'auteur constructeur/technique crée à partir d'un matériau déjà existant. Les êtres fantastiques qui peuplent le désert dans la RdS, illustrent par excellence la création « technologique » de Schmidt qui consiste à retravailler un matériau déjà existant et d'en créer une littérature nouvelle. Schmidt invente ses créatures en transformant des figures et des motifs qu'il retrouve dans la mythologie grecque (centaures) ou dans *Aristipp* de Wieland (masques volants). À travers les trois espèces, le lecteur peut voir que Schmidt transforme un matériel déjà existant et renoue ainsi avec les traditions littéraires existantes. L'image future des êtres dans le désert fournit ainsi une explication poétologique sur la « réception transformative » de Schmidt. C'est l'histoire littéraire qui fournit réellement « l'inspiration » à l'écrivain : ce dernier « s'inspire », c'est-à-dire crée du nouveau, en retravaillant le matériau de l'histoire littéraire.

Pour la littérature de Schmidt, il est important de souligner que l'auteur n'invente pas des êtres surnaturels ou des êtres qui n'existent pas, mais renoue avec une tradition. Les créatures du désert chez Schmidt montrent ainsi comment l'auteur fait développer un matériel déjà existant dans l'histoire littéraire. Schmidt déclare que ce développement est une nécessité, suivant une règle extérieure qui définit des limites à l'imagination.

On peut dire que les récits de Schmidt ne vont pas à l'encontre des lois scientifiques du monde empiriquement vécu et trouvent une explication rationnelle à tout ce qui y existe, c'est-à-dire qu'ils restent dans un cosmos entièrement raisonnable et descriptible par la science. Celle-ci reste le garant de la non-existence du surnaturel et du paranormal dans l'œuvre de Schmidt, car tout mystère trouve une explication rationnelle. Les accès aux mondes des fées et des

Deuxième Partie

esprits (Elementargeister) s'intègrent tout à fait dans une logique du cosmos explicable par les lois de la nature. La croyance inébranlée dans un univers rationnel rapproche effectivement Schmidt de Jules Verne et non du deuxième père fondateur de la science-fiction H.G. Wells. Dans un schéma simplifié, on peut dire que l'Anglais s'oppose à l'écrivain français en ce qui concerne sa vision pessimiste de la technologie ainsi que l'existence du surnaturel et des extra-terrestres. Tandis que Wells porte son imagination au-delà du déjà existant (le voyage dans le temps ou les extra-terrestres), Verne reste profondément ancré dans les limites d'un savoir empirique et assuré. Les créations de Verne sont certes des inventions inouïes, néanmoins, il ne s'agit pas d'un fantastique dépourvu d'un appui empirique. Surtout, il n'existe pas de surnaturel chez Verne ; ses protagonistes s'attaquent même tout particulièrement au surnaturel, à l'inexpliqué et à ce qui se propose comme irrationnel, par exemple au prétendu monstre marin de *Vingt mille lieues sous les mers*. Intrépides, les hommes dans les romans de Verne affrontent l'inconnu et le non-maîtrisé. L'auteur met en scène la volonté de connaître et saisir le monde jusque dans ses tréfonds. La méthode et l'approche sont toujours définies par l'état du progrès et montrent la situation limitée des hommes face à l'inconnu.⁴⁶

Nous avons vu que l'inconnu et l'inexpliqué de la RdS se révèlent finalement être le monde normal et connu de Winer, rien de surnaturel ou d'exceptionnel. Le monde inconnu de la RdS est en réalité le monde connu, car, dans la conception poétique de Schmidt, l'inconnu, l'originalité et le nouveau n'existent pas. L'île n'est ainsi qu'une image du monde extérieur, reflétant les mêmes conflits et problèmes. L'écrivain n'est pas créateur de l'essence même, il est créateur en transformant et en réorganisant le matériau. Il écrit en rendant symbolique ce qui existe sous une autre forme, il codifie. Cette conception identifie Schmidt comme un écrivain moderne.

Ensuite, cette conception a pour conséquence une forme fixe du matériau qui détermine les limites dans lesquelles l'auteur peut imaginer et évoluer le matériau. Dans ses êtres fantastiques, il fournit une règle sur la manière dont l'auteur invente

⁴⁶ Par exemple ne paraît-il pas très méthodique et réussi de simplement armer une frégate et se mettre à la chasse du cétacé sur les océans de la Terre.

Deuxième Partie

et imagine. L'auteur marque cette méthode dans son texte et la rend visible, puisqu'il auto-explique sa poétologie. Il ne s'agit donc pas de références vides à l'histoire intellectuelle et savante, qui servent uniquement de décor ou à donner une leçon au lecteur.⁴⁷ Au lieu de formuler un propos d'avertissement, le texte procède à une explication de sa création. À travers les créatures du désert, Schmidt montre comment il définit l'imagination « réaliste », qui n'a rien en commun avec le réalisme ou une écriture réaliste, tels qu'on les attribue à une époque littéraire. L'écrivain réaliste doit respecter les « limites » de l'imagination qui sont définies par la méthode d'une extrapolation.

Le scénario futur de la politique se crée de la même méthode en extrapolant une situation politique future (2008) à partir de la situation politique actuelle en 1957. L'auteur donne l'impression de pronostiquer l'avenir et le développement futur. Schmidt appelle cette méthode « émanations de la réalité ». Dans l'essai *Les poètes et leurs compagnons*, Schmidt relie curieusement cette caractéristique aux techniciens. Il désigne le technicien comme une personne qui « émane la réalité » : « Le technicien qui de son côté émane la réalité ... » (p. 286).⁴⁸ Schmidt n'explicite ni l'emploi du verbe « émaner » ni le contexte avec le technicien et la combinaison de technicien et l'action d'émaner paraît paradoxale. En allemand, ce verbe tout comme son substantif « émanation », évoquent clairement une connotation philosophique, religieuse et mystique. Provenant du latin *emanare*, le verbe signifie effectivement « couler de, provenir de », une signification que le français a gardé jusqu'à aujourd'hui. Le verbe s'utilise en synonyme avec « dériver », « provenir » et « découler ». Il paraît que c'est exactement le sens que Schmidt attribue au verbe tout en conservant secondairement la connotation mystique venant de la gnose. L'artiste autant que le scientifique « émanent » donc la réalité, c'est-à-dire qu'ils la créent par leur activité respective. Cet emploi spécifique du verbe « émaner » explique la conception mystique et individuelle de la science et de la technologie dans l'œuvre de Schmidt. Ces deux n'excluent pas le mystique et

47 « Die fremden Federn im Ideen-Gefieder der 'Gelehrtenrepublik' sind, von ein/zwei Schwungfedern abgesehen, vor allem 'Schmuckwerk', belehrend-beschauliche Seite nicht abgewertet, dessen funktionaler Rang aber auch nicht überbewertet werden darf. » Thomas Wolf, « Einmal lebt' ich wie Götter » !!! Nachforschungen zu Arno Schmidts « Gelehrtenrepublik ». Frankfurt am Main : Bangert & Metzler, 1987. p. 21.

48 Trad. par KFS. « Der Techniker seinerseits, der die Realität emaniert, steht ... »

Deuxième Partie

l'insaisissable et peuvent, dans l'emploi que Schmidt en fait, être associées au savoir vague et intuitif.

Pour l'œuvre de Schmidt, les « émanations » décrivent une évolution du matériel poétique que l'on retrouve à l'intérieur de l'œuvre de Schmidt. La recherche a souligné nombre de « séries » et « lignes » de créations, tel le personnage féminin dans les textes de Schmidt. Souvent mythologisée, ce type de femme tient une source biographique : Hanne Wulf(f), une jeune fille que Schmidt a connu pendant sa jeunesse. Elle apparaît une première fois dans la narration *Léviathan* en tant que « Anne Wolf » et parcourt par exemple les œuvres *Miroirs Noirs* (Lisa), *Paysage lacustre avec Pocahontas* (Selma), *On a marché sur la lande* (Herta). Dans son dernier ouvrage *Julia, ou les tableaux*, Schmidt désigne cette série de femmes comme « H-W Derivate ».⁴⁹

Le processus appelé « émanation de la réalité », renforce l'ancrage (qui peut être fictif) dans une réalité, livrant ainsi une prétendue légitimation à l'imagination. En opposition à ses « émanations de la réalité », Schmidt avait égalé le terme 'utopie' avec le fantasme sans ancrage. Concernant sa RdS, il écrit à son éditeur :

J'ai évidemment évité le rocher sur lequel l'intégralité des utopistes s'échouent – à savoir l'imagination forcée d'une multitude d'appareils : chez moi, tout est *comme chez nous* !⁵⁰
[en français dans le texte]

Le problème des « utopistes » serait alors l'imagination d'appareils qui n'existent pas, une contrainte d'inventer l'inexistant. Schmidt qualifie ici le texte utopique d'une fabulation, décrivant un monde qui n'existe pas. On remarque que la conception poétique de Schmidt accorde un pouvoir très limité à l'imagination et conçoit la littérature comme une description de l'existant et pas du possible.

Dans cette conception, toute nouvelle création se lit dans ce qui existe déjà,

49 Cf. les pages (Zettel) 19 et 23 concernant le 16^e image du dernier texte de Schmidt *Julia ou les tableaux*, In : Der Rabe. Magazin für jede Art von Literatur. Ed. par Jan Philipp Reemtsma, Bernd Rauschenbach. Nr. 12. Bargfeld, Zurich : Arno Schmidt Stiftung, Haffmans Verlag, 1985. Cf. également l'analyse d'Harmut Dietz, Der Trickster bei den Großen Müttern. Über Arno Schmidts Erzählmuster Prosa und Erzähltheorie. In : Bargfelder Bote, n° 182–184, Munich : Text + Kritik, 1993. pp. 11-43.

50 Trad. par KFS. « Ich habe selbstverständlich die Klippe, an der sämtliche Utopisten begierig scheitern – nämlich die krampfhafte Erfindung allerleier Apparate – absolut vermieden : bei mir geht alles comme chez nous zu ! » Lettre d'AS à Ernst Krawehl le 10 August 1957 envoyant le manuscrit du roman. Cité d'après Bernd Rauschenbach, Editorisches Nachwort zur Entstehung des Romans. In : Arno Schmidt, Die Gelehrtenrepublik. Roman aus den Rossbreiten. Zurich: Haffmans, 1993. pp. 201-208. Ici p. 205.

Deuxième Partie

puisqu'elle sera créée à partir de la forme précédente. Cette vision de la création poétique lui permet de transformer et de développer, telle une émanation, les éléments, les motifs et les citations à partir d'une tradition littéraire, savante et écrite. La référence à la tradition et cette conception de la création poétique indiquent également que la RdS ne peut pas être une utopie d'avertissement. Cette conception poétologique demeure une approche particulière qui met l'auteur dans une position où il transforme le matériau qui se présente à lui. En dérivant du matériau présent, ils forment du matériau nouveau. Ce matériau se constitue autant des éléments textuels que des éléments de l'actualité politico-historique.⁵¹ Revenant constamment dans ses écrits non-fictionnels, « l'émanation » littéraire (p. ex. *Satire und Mythos am Südpol*⁵²) correspond à l'idée d'une conception et d'une croissance organique telle qu'on l'a retrouve dans les écrits de Goethe. De la même manière, Schmidt avait présenté dans la série *Calculs* le développement des genres comme une évolution organique et indépendante à partir de conditions et habitudes existantes. Cette approche signifie alors qu'il conçoit la création littéraire presque biologique, comme croissant de textes existants et ainsi de l'histoire littéraire qui, elle, devient vivante et actuelle dans un continuum de variations et de modifications. Les textes littéraires, anciens ou récents, sont considérés comme des « sources » et des origines à partir desquelles l'auteur développe sa nouvelle création. La référence à la tradition et à l'histoire se fait alors toujours dans une perspective d'évolution et de progression. L'auteur reprend des éléments et des motifs afin de les adapter à son époque contemporaine et les modifier. On décèle alors une compréhension linéaire de l'évolution littéraire qui ne tolère pas des anachronismes qui ne prennent pas en considération les évolutions contemporaines.

Les choix poétiques s'expliquent donc à partir de l'histoire littéraire et des prédécesseurs. Par conséquent, la création nouvelle n'est pas arbitraire, mais

51 De la même manière, Hans Wollschläger évalue le contenu philosophique dans la littérature de Schmidt. Il ne voit pas Schmidt comme un philosophe mais comme un littéraire qui lisait et réceptionnait les philosophes comme des œuvres littéraires et les employait tel qu'il utilisait tout matériau qui se proposait à lui. Hans Wollschläger : *Die Insel und einige andere Metaphern für Arno Schmidt*. Wallstein Verlag, 2008. p. 52.

52 « Völlig unübersehbar aber waren die literarischen Emanationen ... » afin de désigner les répercussions et réactions littéraires d'un texte. Cf. AS, *Satire und Mythos am Südpol*. In : *Essays und Aufsätze 1*, BA III/3. pp. 184-187. Ici p. 185.

Deuxième Partie

préfigurée. Schmidt met en scène sa création littéraire comme nécessaire et contraignante : elle retrace l'évolution future, qui serait déjà visible à présent et se laisserait déduire à condition d'extrapoler correctement. Ainsi, la création n'est pas libre, mais nécessairement construite à partir d'un modèle, d'une œuvre précédente. La création ne dépend pas de l'auteur, mais obéit à des lois autonomes de la création littéraire, presque prédéfinies par l'histoire littéraire. L'auteur se fait outil de cette nouvelle création qui, dans cette fiction, suit un plan extérieur à lui. Les sujets et motifs dans les textes de Schmidt se créent alors par le procédé de l'extrapolation, un développement et une variation d'un déjà existant.

Le travail concret du matériel linguistique et des éléments de textes des prédécesseurs correspond à une sécularisation de l'inspiration en qualifiant l'écrivain d'artisan. Cet artisan combine des caractéristiques techniques avec des caractéristiques ésotériques, visibles à travers l'idée d'une émanation et d'un développement non-arbitraire des formes et motifs littéraires. La conception scientifique de Schmidt se compose alors d'un développement contraignant, une évolution prétracée des formes.

Dans notre analyse de *Léviathan*, nous avons vu que Schmidt développe une création littéraire à partir d'emprunts et une « scientificité » personnelle qui indique une composition spécifique, non arbitraire de ces emprunts. La même idée s'applique à la création mise en scène dans la RdS. « Scientifique » signifie alors être plus précis et plus véridique puisque fondé sur une observation d'un phénomène qu'on peut contrôler.

Cette caractérisation de « scientifique » lui permet de se démarquer de nombreuses autres conceptions, attribuant à la sienne les termes « conscience », « contrôle », « vérification », « vérité ». À partir de la RdS, la conception poétologique ne reçoit plus le label « scientifique », mais reste effectivement ancrée dans les mêmes prémisses, suivant la même argumentation. L'idée d'une scientificité dans la littérature de Schmidt signifie, à l'intérieur du conflit d'inspiration, une prise de position en faveur du scientifique, technicien et artisan, qui s'oppose au fabulateur.

2.3.2. Ordre naturel et filiation littéraire

Dans l'essai *Les poètes et leurs compagnons : Jules Verne*, Schmidt thématise son procédé poétologique et le cosmos littéraire à l'intérieur duquel il conçoit sa littérature. Dans ce texte, Schmidt se présente lui-même et son œuvre dans une relation de filiation avec Verne et son œuvre. L'essai permet à Schmidt de rendre hommage à Verne en même temps que l'auteur essaie de se démarquer du prédécesseur en le critiquant. Schmidt y adopte le rôle d'un élève qui s'émancipe de son prédécesseur, ce qui lui permet de s'intégrer dans une lignée de poètes tout en affirmant son individualité.

Le texte s'ouvre avec un paragraphe sur la situation d'un jeune écrivain qui se définit toujours en démarcation de ses prédécesseurs :

« L'ingratitude envers les prédécesseurs est [...] belle, et certainement 1 des conditions de la progression dans les sciences & les arts ... ». ⁵³

Afin de pouvoir produire sa propre œuvre, le jeune écrivain doit critiquer ses prédécesseurs dans le but de gagner une certaine distance qui lui permet de parvenir à sa propre création. En décelant les « négligences », les « erreurs », voire les « incompétences » des aînés, le jeune poète se met dans « un état d'arrogance créatrice » qui projette une œuvre qui répare ce « manque » constaté. ⁵⁴ Seul cet « état d'arrogance » lui permet d'oublier le poids de la tradition qui lui insinue que tout est déjà écrit.

Fidèle à cet état d'arrogance, Schmidt inverse dans son titre le modèle de transmission et de tradition d'un prédécesseur à un successeur. Le titre de poète est accordé à l'auteur contemporain, alors que celui de « compagnon » revient au prédécesseur. Néanmoins, Schmidt se voit également en « compagnon », à savoir de son successeur :

53 « Undankbarkeit gegen Vorgänger ist zwar etwas schönes, und wohl 1 der Bedingungen alles Fortschreitens in Wissenschaften & Künsten – die Freimachung der eigenen schöpferischen Individualität scheint selten anders erfolgen zu können, als durch eine Twen=Periode energischer Ablehnung jedweden Urväterhausrats. » BA III/4, p. 413.

54 « ... Alles an sich zieht, was ihm an Kenntnissen & Benutzbarkeiten nur irgend anregend & gemäß ist; andererseits Jedem, der das Unglück hatte vor ihm da zu sein, Lücken & Unzulänglichkeiten nicht nur nachsagt, nein, nachweist – geht es imgrunde doch lediglich darum, sich selbst in jenen Zustand schöpferischer Arroganz zu versetzen, ohne den nichts Namhaftes gelingen kann. » p. 413.

Deuxième Partie

Les expériences, c'est-à-dire faire une série d'expériences conscientes, doivent nécessairement tôt ou tard, mener moi-même ou mon successeur à l'objectif ! La transformation n'est pas une déformation !⁵⁵

L'idée d'un successeur se retrouve également dans la série *Calculs* que Schmidt aurait écrite « à l'attention de successeurs éventuellement plus heureux, que personne n'attend avec plus d'impatience que [lui]. »⁵⁶ L'évocation d'un successeur se présente ici sur un ton ironique qui marque une auto-dérision sur l'écrivain et sa propre tradition. Malgré cette ironie, l'idée d'une lignée historique ressort clairement des propos et illustre cette conception poétique fondamentale de Schmidt. Ce dernier imagine l'histoire littéraire très vivante, ce qui lui permet d'entretenir une relation avec ses prédécesseurs. L'auteur possède une demi-douzaine de « collègues anciens » qui l'accompagnent au cours de sa vie et l'influencent notablement :

[Ceux-ci] influencent [le plus jeune écrivain] au point qu'il ne leur <vole> pas brutalement des situations, motifs et tournures linguistiques lors de sa propre période productive – ce terme ne rend nullement justice à la finesse et l'entrelacement du procédé – mais plutôt qu'il reconnaît <son compagnon>; un être d'esprit et d'âme partiellement=similaire, dont les sujets et <imagination> le fascinent puisqu'ils pourraient presque <être de lui>.⁵⁷

Dans cette vision, le successeur refait la littérature du « prédécesseur âme-sœur » et *répare* ce que le cadet pense pouvoir faire mieux. Nous avons vu que Schmidt présente le roman RdS dans cette perspective comme une réparation : l'idée d'une île divisée par deux familles est transformée en une division politique d'envergure historique ; l'optimisme technologique de Verne est transformé en une image négative de la technologie chez Schmidt.

L'essai sur Verne oscille entre déférence et admiration pour le prédécesseur (la partie de l'hommage) et la confiance arrogante et démesurée d'un génie auto-

55 Trad. par KFS. « Experimentieren, d.h. das Anstellen bewußter Versuchsreihen, muß früher oder später, mich oder meinen Fortsetzer, zum Ziel führen ! Transformation ist nicht Verzerrung ! » BA III/3, p. 289.

56 Arno Schmidt, *Calculs I*. In : Roses & Poireau. Traduit par Claude Riehl. Maurice Nadeau, 1994. pp. 163-171. Ici p. 171. Cf. *Berechnungen I* : « ... mehr noch schrieb ich [meine Arbeitsmethoden] nieder für etwaige zukünftige größere Nachfolger, nach denen sich wahrhaftig niemand mehr sehnen kann als ich. » BA III/3, p. 168.

57 Trad. par KFS. « Die ihn so beeinflussen, daß er ihnen dann, zur Zeit seiner eigenen Produktivität, Situationen Motive Wort=Wendungen, ja nun nicht brutal <stiehlt> – das würde der Feinheit & Verschränktheit des Vorganges meist nicht entfernt gerecht – wohl aber, daß er <seinen Gesellen> erkennt; ein Wesen von parziell=ähnlicher Geistes= oder Seelenlage, dessen Themen & <Erfindungen> ihn deshalb faszinieren, weil sie beinah <von ihm sein> könnten. » p. 415.

Deuxième Partie

déclaré qui proclame pouvoir tout mieux faire. Le coup artistique de Schmidt se trouve dans cette oscillation entre vénération et démarcation, qui lui permet de produire une littérature qui inclut la critique des prédécesseurs.

Le passage cité ci-dessus indique avec la caractéristique « d'un être d'esprit et d'âme partiellement=similaire » qu'il s'agit d'une correspondance partielle ou entière dans l'esprit (Geist) et dans l'âme que l'auteur établit entre lui-même et ses prédécesseurs. Cette correspondance « d'esprit » et « d'âme » révèle une conception presque ésotérique de Schmidt qui traduit une nécessaire ressemblance entre les auteurs. Schmidt s'identifie alors fortement non seulement avec les textes d'un prédécesseur, mais aussi avec la personnalité de l'auteur, la personne historique telle qu'elle apparaît à travers ses textes.

Dans la RdS, Schmidt met à l'œuvre cette idée, la prêtant aux scientifiques russes qui combinent les poètes selon des caractéristiques de ressemblance :

Par une sélection minutieuse et une combinaison d'esprits qui ont des affinités mais des dons différents: qui s'additionnent! » / [...] rien n'est laissé au hasard! Leurs membres [des combinats artistiques] doivent avoir tous le même tempérament [...]; le même groupe sanguin; les mêmes souvenirs d'enfance et la même expérience de la vie. Ils ne se distinguent justement que par un talent particulier : l'un trouve les intrigues les plus pimentées ; l'autre, les sentences les plus abyssales. Le troisième est champion de richesse du vocabulaire... p. 183-184⁵⁸

La cohésion d'une œuvre doit donc être garantie par une sorte de parenté « spirituelle », de vécu et d'humeur des artistes. L'auteur doit décider sa « parenté mentale » avec ses collègues et choisir ses écrivains âme-sœurs. La conception révèle une combinaison entre un choix rationnel de l'auteur et une conformité entre lui et son prédécesseur qui se situe dans le domaine de la biologie ou de la nature, indépendant de l'homme. Dans cette vision sur l'auteur et ses textes, on perçoit la même combinaison entre une situation ou un développement naturels et un choix individuel de l'auteur, telle que nous l'avons constaté pour la création des êtres mythiques dans la RdS. Le choix « rationnel » de l'auteur est alors prédéfini par la situation donnée et la création en quelque sorte pré-tracée. Ce paradoxe est

58 « Durch sorgfältige Auswahl und Kombination verwandter, aber anders begabter Geister : additiv ! » [...] das wurde mit nichten par hasard vorgenommen ! Sie mussten Alle das gleiche [...] Temperament haben ; dieselbe Blutgruppe ; ähnliche Kindheitseindrücke und Umwelterfahrungen. Unterschieden sich aber eben durch ihre Sonderbegabungen : der Eine vermochte starkgebardige Handlung ; der Andere Sentenzen von der erhabensten Tiefe. Der Dritte war Gedächtnisriese für farbigen Wortschatz... » BA I/2, p. 326.

Deuxième Partie

caractéristique pour le cosmos littéraire de Schmidt qui se crée à partir d'une union entre un choix individuel et un ordre déterminé. Le continuum littéraire se constitue alors de filiations et de parentés qui ne se fondent pas sur une décision individuelle. Ce constat le définit en tant que cosmos autonome d'une validité universelle. Le cosmos que Schmidt décrit s'applique à tous les auteurs, pas seulement à Schmidt. Parlant lui-même d'un « continuum de la littérature »⁵⁹, Schmidt montre son image de l'univers littéraire similaire à un réseau complexe de références qui mène d'une lecture à une autre sans permettre une compréhension isolée.

Dans le cas de Schmidt, l'idée d'un univers écrit lui permet de considérer tout texte, voire tout phénomène comme un texte littéraire : il peut le lire, c'est-à-dire le déchiffrer et l'interpréter pour, ensuite, l'employer dans ses propres créations. On s'aperçoit du parallèle entre le monde physique et le monde littéraire, qui s'enracine dans l'analogie initiale entre *texte* et *monde*, *écrivain* et *scientifique*. Schmidt conçoit un univers propre du cosmos littéraire en parallèle au cosmos physique, obéissant à des règles similaires. Cette conception véhicule une idée harmonieuse du cosmos où tous les éléments sont interdépendants et répondent à une régularité. L'idée d'une intégration dans ce cosmos à travers des reprises et variations de textes, motifs et sujets propres à l'histoire littéraire définit l'approche fondamentale de Schmidt et sa création de littérature se nourrissant de littérature.

Dans l'essai sur Jules Verne et la réception productive, Schmidt livre deux exemples de parallèles entre son roman *Cosmas ou la montagne du Nord* et le roman *Voyage au centre de la Terre*. Ces exemples soulignent l'origine double de la création, étant à la fois consciente et inconsciente, choisie par l'homme et choisie par un principe organisateur et structurant, extérieur à l'homme.

Dans la narration *Cosmas*, on retrouve un animal mythologique et un « rocher=cosmos » « vide=à=l'intérieur »⁶⁰ qui seraient des exemples de « soudage » (« Verlötung ») où l'auteur relie son texte de manière consciente à celui de Verne. En revanche, le parallèle entre les prénoms des jeunes couples ne

59 Par exemple dans *Die Pflicht des Lesers*, BA III/3. pp. 190-191.

60 « in=sich=hohlen Felsen=Weltall » BA III/4, p. 423.

Deuxième Partie

relèverait pas de l'auteur : « ça m'est arrivé inconsciemment lors de la rédaction ». ⁶¹ Alors que Schmidt prétend faire une analyse et une démonstration de sa conception poétique d'un écrivain entièrement conscient de ses choix et de sa composition, il indique ici une instance autre, extérieure à l'écrivain. Ainsi, les prénoms dans les deux textes se ressemblent, montrant une nécessité extérieure, un principe qui agit à l'insu de l'auteur inconscient.

Ce principe suit le modèle et les lois d'un cosmos littéraire, un monde entier que Schmidt s'imagine et qu'il se met à retracer et à prouver à travers ses textes non-fictionnels. Dans ses articles et essais, il présente ses propres textes et ceux d'autres écrivains dans une vision de parenté et de proximité afin de montrer « comme Nous=Tous nous sommes entrelacés » ⁶². Cet entrelacement prend des formes irrationnelles et presque ésotériques quand l'auteur semble s'identifier entièrement au poète précédent. Dans les « explications » que fournit l'essai sur Jules Verne, Schmidt dit que les emprunts et les références représentent en réalité plus qu'une relecture et une identification profonde avec le prédécesseur même :

Et on peut le considéré puéril, mais suivre tout en rougissant ses traces [de l'écrivain aîné] – c'est bien entendu plus ; c'est une identification, un se=rendre=perméable pour la mentalité de l'autre... ⁶³

Schmidt emploie la biographie de ses prédécesseurs dans ses écrits non-fictionnels afin de créer un mode narratif qui donne l'impression d'expliquer une relation entre les auteurs et leurs textes.

Alors que Schmidt se déclare être du camp des constructeurs de prose et ainsi un auteur « conscient » et autonome de toute autre instance inspiratrice, on remarque alors l'intégration d'un moment irrationnel dans la conception poétologique. Malgré les propos sur une poésie calculée, prétendant une conscience totale de l'auteur, les textes de Schmidt réfèrent indirectement à une autre instance qui se mêle dans le processus d'écriture et de création. Ceci revient à une mythologisation, une ir-rationalisation de la conception, qui confirme la tentative d'une synthèse harmonieuse entre mythe/littérature et science/technologie.

61 « (aber *das* ist mir, bei der Niederschrift, *unbewußt* passiert). » Dichter & ihre Gesellen: Jules Verne, BA III/4, p. 417.

62 « wie Wir=Alle doch zusammenhängen ! » BA III/4, p. 420.

63 « Und man mag es für noch so pueril halten, dies 'errötends seinen Spuren folgen' – (es ist selbstverständlich *mehr* ; ist ein Sich=Identifizieren, ein 'Sich=Durchlässig=Machen' für die Mentalität des Anderen... » BA III/4, p. 424.

Deuxième Partie

Nous venons de voir que la création « artisanale » de Schmidt se définit à la fois comme un choix délibéré de l'individu et comme une sorte de détermination biologique, où le caractère, l'esprit et l'être de l'auteur déterminent les filiations par « parenté ». Alors que Schmidt souligne le choix rationnel et la conscience de l'auteur, on remarque qu'il double cette vision rationaliste en introduisant une instance extérieure à l'homme. Celle-ci n'est pas divine, mais relève d'une forme divinisée de la « nature » qui détermine le développement et traduit une nécessité dans la création qui se réalise suivant des lois et un certain plan de croissance.

Dans les écrits non-fictionnels de Schmidt, tout comme dans ses protagonistes, on remarque une constante tentative de rationaliser. Schmidt introduit la distinction entre une action consciente et une action inconsciente afin de caractériser les oppositions. Tandis que les écrivains techniques sont conscients de leurs choix poétiques, les écrivains fabulateurs ou inspirés sont considérés comme inconscients. La recherche situe en général la première lecture des ouvrages de Freud vers la fin des années 1950, c'est-à-dire après la RdS. Avant la lecture de Freud, qui a un impact important dans la conception poétique de Schmidt, l'inconscience concerne les mystères et les énigmes, les côtés obscurs de la vie humaine. La conscience, en revanche, permet de désigner les actions et choix comme voulus. Les stratégies de rationalisation et la thématization de l'acte créateur comme un calcul et un artisanat, rapprochent Schmidt de l'avant-garde littéraire en Allemagne qui s'interrogeait sur cette question.

Dans un article de revue écrit par Walter Jens, on retrouve une argumentation similaire qui démarque une littérature « calculée », c'est-à-dire scientifiquement ou techniquement construite, d'une littérature inspirée. Dans son article *Plädoyer en faveur de la littérature abstraite*,⁶⁴ le critique et journaliste (futur professeur de philologie et de rhétorique) Walter Jens se plaint d'une critique littéraire conservatrice et désuète en Allemagne, qui empêche les écrivains de rédiger leurs textes dans un style moderne. Jens défend un « art moderne » qui ne « raconte » plus, c'est-à-dire suivant une inspiration divine, mais qui se « construit et se

64 Walter Jens, *Plädoyer für eine abstrakte Kunst*. In : *Texte und Zeichen*, 1955, n° 4. pp. 505-515.

Deuxième Partie

calcule ». Selon Jens, la critique littéraire contemporaine délaisse, voire dénigre cet art moderne, le considérant moins artistique, moins valable et moins substantiel. Jens a publié les sept thèses de *Plaidoyer en faveur de la littérature abstraite* en 1955 dans la revue *Texte und Zeichen* d'Alfred Andersch. Il s'agit d'une revue que Schmidt connaissait très bien et dans laquelle il publiait également. Il a par exemple publié 18 « photos » de *Paysage lacustre avec Pocahontas* ainsi qu'un poème dédié à Max Bense dans la première édition de *Texte und Zeichen* le 15 janvier 1955. C'est d'ailleurs cette première édition de la revue en 1955 qui a donné lieu à la plainte de diffuser des écrits blasphématoires et pornographiques. La deuxième édition comporte un article de Schmidt (*Die aussterbende Erzählung*) et il continuait à publier dans cette revue. L'article de Walter Jens se trouve dans la quatrième et dernière édition en 1955. Schmidt le connaissait très probablement et suivait attentivement le discours littéraire. L'article de Jens vise cependant la critique et non pas la production littéraire. Néanmoins, la concordance nous indique qu'il s'agit d'un phénomène contemporain de thématiser le conflit de l'inspiration et d'y voir un signe de la littérature désuète en comparaison avec la littérature moderne. L'argumentation de Jens utilise le même vocabulaire et thématise le même conflit d'inspiration littéraire que l'on retrouve chez Schmidt. Selon Jens, la critique littéraire allemande considère « une envie de fabuler » (Fabulierlust), des personnages colorés (plastische Gestalten), des sujets concrets (konkrete Themen) et des dialogues palpables (anschauliche Dialoge) comme signes absolus d'un art narratif. Toute modification ou refus de ces caractéristiques ou attributs revient pour la critique à un manque et un échec de l'écrivain dans l'art de la narration. Jens cite les critiques qui évaluent la littérature moderne comme « abstraite » dans le sens d'un récit exsangue (blutleer), schématique (schemenhaft) et opaque (unanschaulich). Contrairement à la plupart des critiques qui emploient ces caractéristiques de manière péjorative, Jens les considère comme un signe de littérature moderne et de poétologie progressive. Il intègre l'opposition entre le narratif et l'abstrait dans le conflit entre le « concret-intuitif » et « l'abstrait-intellectuel », qui trace l'opposition entre le poète inspiré (poeta vates) et le poète

Deuxième Partie

savant (*poeta doctus*). De la même manière que Schmidt, Jens met le côté technique et artisanal au premier rang, évoquant une nouvelle union entre les pôles opposés grâce à cette littérature moderne :

En se concentrant sur les techniques artisanales et un refus ferme de toute originalité mal comprise, il pourrait être la mission de la poésie contemporaine de tracer la voie à une nouvelle littérature qui réunit dans une union inouïe l'intellect et l'intuition, l'abstraction et l'image, le mythe et les mathématiques.⁶⁵

Jens voit la raison de ce refus d'intellectualisme et d'abstraction dans un caractère provincial, naïf et nationaliste qu'il relie à la pseudo-poétique des national-socialistes.⁶⁶ Alors que l'article de Jens s'adresse à la critique littéraire et non pas aux romanciers, il montre néanmoins l'importance d'une conception « scientifique-technique » et une réflexion actuelle de la création poétique en démarcation d'une inspiration « divine » et inconsciente.

Nous avons vu dans *Léviathan* ainsi que dans la RdS que les textes de Schmidt se caractérisent par une forte restriction des éléments narratifs et prosaïques. Au lieu de « narrer » une histoire, Schmidt présente la forme rigide du récit-protocole et thématise explicitement son refus de digressions et d'une narration captivante. Schmidt contribue ainsi à l'élaboration d'un nouvel art narratif fondé sur la construction formelle et non sur une intrigue passionnante. Selon Jens, il s'agit de l'art narratif moderne et avant-gardiste que l'on trouve effectivement mis en scène dans les récits de Schmidt et thématisé dans ses textes non-fictionnels.

Dans l'essai de Schmidt *Les poètes et leurs compagnons* de 1955, c'est le terme de *conscience* qui désigne une intellectualisation des processus et des situations que l'écrivain décrit. Walter Jens situe cette prise de conscience du processus créatif au début du XX^e siècle avec des auteurs comme Hoffmannsthal, Kafka, Benn et les poètes expressionnistes qui intègrent cette réflexion dans leurs écrits.⁶⁷ C'est désormais le « cerveau » et non plus le « cœur », qui décide de la poésie, étant considéré le centre de l'homme. Chez Schmidt, c'est la personne scientifique qui

65 Trad. par KFS. « Es könnte die Aufgabe der heutigen Dichtung sein, bei heilsamer Besinnung auf die handwerklichen Grundlagen und entschlossener Absage an jede falsch verstandene Originalität einer Literatur den Weg zu ebnen, in der sich Intellekt und Anschauung, Abstraktion und Bild, Mythos und Mathematik zu einer neuen untrennbaren Einheit verbinden. » Jens, Plädoyer für eine abstrakte Kunst, pp. 513-514.

66 Ibid., p. 508.

67 Ibid., p. 510.

Deuxième Partie

représente cette « conscience ». Les personnages principaux de Schmidt, ainsi que l'image du scientifique ou technicien qui se dresse au fil des articles et essais, partagent notamment ce trait de conscience : être conscient du monde physique et des phénomènes naturelles et humaines. Schmidt invite explicitement les littéraires à s'unir aux techniciens pour deux raisons :

... parce qu'ils sont plus conscients que les autres arts, ce qui veut dire qu'ils doivent travailler en mots ; [et] parce que c'est uniquement d'eux qu'une relation à la technologie lumineuse est possible.⁶⁸

Alors que l'idée d'un processus cérébral et conscient, le « calcul » de la poésie, rapprochent Arno Schmidt des réflexions modernes, sa conception d'un ordre prédéfini que l'auteur retrace et restaure, l'éloigne de la définition moderne de la littérature. La conception de Schmidt relève du paradoxe que le calcul, le processus cérébral et conscient correspond à un ordre de la nature.

Schmidt caractérise alors la création littéraire comme « artisanale », la rapprochant d'un procédé technique et d'une méthode précise et consciente qui travaille avec un matériel concret. Supposément la création d'un « technicien », l'analyse des créations et des créatures dans la RdS, nous a cependant montré que Schmidt y indique un principe naturel, un enchaînement logique d'un développement organique. Le procédé « scientifique » d'une création par extrapolation réunit pour Schmidt une conscience et abstraction avec une compréhension des processus naturels, non-humains. Le personnage du scientifique semble le mieux placé pour cette synthèse d'une réflexion abstraite et d'une observation et compréhension des processus et évolutions naturels.

On s'aperçoit alors d'une conception double de Schmidt qui réunit des aspects d'une conscience et d'une abstraction avec des aspects d'un processus naturel, indépendant de l'homme. La réflexion consciente et abstraite de l'homme se retrouve en harmonie avec un enchaînement logique d'un développement naturel, c'est-à-dire qu'on trouve ici une synthèse du naturel et de l'artificiel. La création humaine se propose toujours comme artificielle, notamment quand elle est raisonnée et réfléchie, élaborée par un auteur « conscient », tel que Schmidt

68 « weil sie bewußter, d.h. in Worten arbeiten müssen, als die anderen Schwesterkünste; weil also nur von ihnen aus die erste direkte Verbindung zur klaren Technik möglich ist » BA III/3, p. 291.

Deuxième Partie

l'exige. Cette conscience et l'artifice de la rationalité humaine trouve un contrepoids dans le fondement naturel. L'écrivain technicien ou scientifique doit accorder ses créations avec un procédé naturel (extrapolation) qui relève d'une « rationalité ». Ainsi, on arrive à une correspondance entre l'artifice du produit humain et le développement naturel, ce qui justifie la création humaine et lui donne un fondement raisonné. À travers ce fond raisonné, la création aspire à une représentation plus véridique, car elle serait en concordance avec « la nature ».

Dans la conception d'une « production réceptive » de Schmidt, on remarque alors plus qu'une simple intégration dans une lignée, une intégration raisonnée qui explique une sorte de filiation presque biologique. Cet arbre généalogique littéraire combine à la fois le choix « rationnel » de ses successeurs et une nécessaire conformité entre les auteurs. Ces deux caractéristiques montrent la synthèse entre un individu autonome qui choisit sa tradition littéraire, et un individu soumis à des caractéristiques « naturelles » et déterminées de caractère, personnalité et convictions. Cette conformité qui doit exister entre les auteurs, se répercute dans les textes qui reprennent des motifs, éléments et formes littéraires du prédécesseur. Les textes possèdent ainsi également une ressemblance et conformité qui permettent de créer le continuum littéraire en continuant la tradition. À travers ce concept inter-textuel, Schmidt fait fonctionner sa poétologie des références et d'allusions qui crée ainsi un canon littéraire auquel Schmidt se réfère tout au long de son œuvre.

Chez Schmidt, les catégories d'écrivain technicien et d'écrivain fabulateur se réfèrent à cette idée d'un ordre naturel et distinguent l'écrivain selon sa manière de décrire et de rechercher cette organisation. Les deux écrivains s'approchent de manière différente au possible et au fantastique, à l'extraordinaire et au mystérieux qui échappent à la saisie scientifique. Tandis que les écrivains techniciens s'en approchent de manière organisée et systématique qui se répercute dans leurs textes, l'écrivain bavard utilise son imagination de manière « sauvage » et « chaotique ». Dans son texte *Germinal* par exemple, Schmidt déclare : « Il faut

Deuxième Partie

un système ; seul le bavard trouve le temps pour le chaos ».⁶⁹ Le texte littéraire proposerait alors à travers la langue un moyen de systématiser, de consigner et de maîtriser finalement ce qui échappe à la saisie scientifique. La critique de Verne se comprend alors dans cette perspective : alors que l'écrivain français a rapproché les sciences et la littérature, il n'a pas réussi, selon Schmidt, de développer une langue « scientifique » qui retrace et représente l'ordre préexistant de la nature, résultat de l'observation attentive et précise.

Selon Schmidt, l'observation attentive et la description précise qui s'ensuivent, aboutissent quasi nécessairement à un ordre précis et naturel. L'ordre naturel déterminé et sensé est décrit dans la série *Calculs* : « À chaque mode de déplacement dans l'espace (déterminé et réglé inéluctablement par l'explosion originelle du Léviathan) correspond aussi un cercle de thèmes très nettement dessiné. » (*Calculs I*, p. 167). En plus de son écriture poétique, Schmidt avait fait nombre de photographies particulièrement dans les environs de Bargfeld. Il s'agit de compositions de nature (arbres, fleurs, herbes, sentiers, maisons) qui témoignent également de cette recherche d'ordre naturel. L'idée d'un « calcul de la forme extérieure » des récits (*Calculs I*, p. 164) s'explique ainsi par l'exigence d'une observation précise et la saisie de la structure inhérente des objets d'étude. Dans la conception de Schmidt, celle-ci conduit sur une forme précise du texte. Le « calcul » du texte signifie que la forme n'est pas arbitraire mais déterminée d'avance et que le travail poétique consiste à reconstruire et continuer une forme qui existe déjà avec laquelle le texte doit être conforme.

La méthode de créer ses textes à l'aide d'une boîte à fichiers se comprend également dans cette recherche d'un ordre naturel, fixe et précis. L'organisation devient une obsession de Schmidt qui se répercute dans une organisation rigoureuse des textes à la fois au niveau de la page et au niveau de la narration concise. Dans les écrits de Schmidt, la manière organisée et systématique se reflète dans le texte littéraire à travers sa forme rigoureuse, d'un côté l'organisation en paragraphes et de l'autre côté une restriction forte au niveau du flux de la

69 « System muß sein; Zeit zum Chaos hat nur der Schwätzer! ». Ce texte retrace le calendrier révolutionnaire de la France en soulignant le rapport entre raison, nature et langue. Cf. Arno Schmidt, *Germinal*, BA III/3. pp. 402-409. Ici p. 405.

Deuxième Partie

narration. Le texte RdS démontre effectivement la même caractéristique du récit réduit et circonscrit que nous avons déjà soulignée dans *Léviathan*. Schmidt arrive cependant à une illustration plus apparente et plus ludique de cette forme restreinte à travers la reconstruction d'un roman de voyages et d'aventures. S'inscrivant dans la même critique qui oppose un récit-protocole à la narration fabulatrice, la RdS va ainsi plus loin que *Léviathan* en intégrant la critique dans une réflexion sur le genre littéraire. C'est en reproduisant le modèle et les motifs du genre des romans de voyages et d'aventures d'une manière exagérée que l'auteur montre une démarcation de ce genre. Parallèlement, son propre récit illustre sa manière de faire un récit « non-fabulateur ».

L'écrivain fabulateur se définit par des caractéristiques à l'opposé de la conception de Schmidt. Par conséquent, il s'agit d'un écrivain qui crée une narration sans forme et invente ses récits. On remarque que la poétologie de Schmidt se développe sur un mode narratif à travers des images et des portraits poussés. Dans ce cosmos littéraire de Schmidt, l'écrivain fabulateur témoigne d'un manque d'observation et en plus, interrogé sur la composition et la construction de ses textes, recourt à l'idée d'une inspiration divine qui le dispense d'une explication raisonnable puisque recourant à une force divine, irrationnelle. La critique de Schmidt porte à la fois sur l'acte créateur en opposant l'inspiration divine à la création artisanale, et sur la manière d'écrire en opposant une description « réaliste » à une fabulation inventée. Schmidt qualifie ainsi l'inspiration divine comme un prétexte d'un écrivain qui a négligé l'observation attentive ou la construction consciente de son texte. Afin de contourner la menace de devoir expliquer et rendre compte de son récit, l'auteur se réfugierait dans l'idée d'une inspiration surnaturelle. Il transfère alors la responsabilité du texte à une instance divine et justifie toute sorte d'imprécisions ou d'endroits sombres qui se développent lors d'une absence de précision et de concentration.

On remarque qu'il s'agit des mêmes sujets que nous avons déjà soulevé dans notre analyse de *Léviathan* où Schmidt les présente à travers la géographie antique, opposant les récits d'explorateurs véridiques aux affabulations mythomanes. La narration concise montre l'idée d'une conception « naturelle » que le poète retrace

Deuxième Partie

au lieu de former et inventer. En opposant une technique artisanale à l'inspiration enthousiaste, Schmidt caractérise sa création de texte à partir d'autres textes comme une technique « scientifique », relevant d'un ordre déterminé et imposé. Le retraçage de cet ordre se révèle alors « scientifique » pour Schmidt, car lisant dans la nature/dans la tradition écrite et déchiffrant l'ordre correct.

Cette analogie entre texte et monde développe le paradoxe d'un développement naturel et d'un auteur conscient dont les créations correspondent à « la nature » puisque les deux relèvent de la même rationalité. Celle-ci transparait des textes de Schmidt, à la fois fictionnels et non-fictionnels, et constitue un fantasme et idéal de l'auteur. Chez Schmidt, la notion de la rationalité se place d'un côté dans la conscience et la réflexion humaines, mais de l'autre côté dans un ordre et une structure naturels, indépendants de l'homme. La rationalité est ainsi indépendante de l'homme et constitue une vérité objective. Simultanément, elle transcende ses aspects mécaniques et négatifs par un rattachement à la nature, définissant ainsi un idéal de clarté, beauté, droiture et exactitude que l'auteur aspire à travers ses textes.

Thèse de Doctorat

Kathrin Friederike SCHNEIDER

Arno Schmidt et les sciences.

Arno Schmidt and science.

Résumé

L'œuvre poétique d'Arno Schmidt (1914-1979) laisse apparaître une perspective paradoxale sur les sciences naturelles, thématissant de manière originale le conflit des « deux cultures ». Dans ses textes, Schmidt confronte un emploi de savoirs et d'images scientifiques à une mystification poussée de ces éléments intégrés. L'analyse de trois ouvrages, *Léviathan*, *La République des Savants* et *L'École des Athées*, soulève des pistes de réflexion variées sur les méthodes et les concepts scientifiques qui contribuent, à l'intérieur de l'œuvre de Schmidt, à une définition poétologique. S'enracinant dans le *topos* d'une lecture du monde, Schmidt fait une analogie entre le géographe et l'écrivain, qui lui permet de développer une réflexion sur l'observation et la lecture ainsi que sur la description et la rédaction de texte, tout en exprimant une revendication littéraire-scientifique.

L'auteur met en scène les notions de *rationalisation* et de *mystification*, d'*enchantement* et de *désenchantement*, à la fois en admirant et en critiquant les sciences naturelles. Celles-ci peuvent en effet aussi bien s'opposer à l'écriture poétique que se joindre à elle, ce qui conduit l'auteur à formuler une définition précise de sa poétologie à travers une composition hétérogène du texte, une création « calculée » et une forme littéraire et graphique inouïe. La construction du texte, comme description d'une exploration géographique ou d'une histoire fantastique, s'associe à une écriture ambiguë qui représente simultanément la clarté et l'hermétisme, la concrétisation et le chiffage, la mystification et le déchiffrement, éclairant sur les convergences et les limites de la littérature et des sciences.

Mots clés

Arno Schmidt, littérature allemande, XX^e siècle, *Léviathan*, *La République des Savants*, *L'École des Athées*, Déchiffrement, Conflit des deux cultures

Abstract

The poetic work of Arno Schmidt exhibits a paradoxical perspective on natural sciences representing in an original way the conflict between “two cultures”. Schmidt confronts in his texts a use of scientific knowledge and images with an advanced mystification of these integrated elements. The analysis of three books, *Leviathan*, *Egghead Republic* and *The School for Atheists*, emphasizes the varied reflection of scientific methods and concepts that contribute, within the work of Schmidt, to a poetological definition. Rooted in the *topos* of reading the world, Schmidt draws an analogy between the geographer and writer. This analogy allows him to develop a reflection on observation and reading as well as description and writing, making a literary-scientific claim.

The author depicts the concepts of *rationalization* and *mystification*, *enchancement* and *disenchancement*, at the same time admiring and criticizing natural sciences. These can both oppose and unite in poetic writing, which leads the author to an explicit definition of his poetology through a heterogeneous composition of the text, a “calculated” creation and a distinct literary and graphic form. The construction of the text, as a description of a geographical exploration or as a marvelous adventure, together with an ambiguous writing style represent simultaneously clarity and hermeticism, embodiment and encryption, mystification and decryption and thereby illuminate the convergences and limits of literature and science.

Key Words

Arno Schmidt, German literature, 20th century, *Leviathan*, *Egghead Republic*, *The School for Atheists*, Decryption, Two cultures conflict