

« Mimésis » : réalisme et transcendance

Jean Éthier-Blais

Volume 6, numéro 1, février 1970

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036428ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036428ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Éthier-Blais, J. (1970). « Mimésis » : réalisme et transcendance. *Études françaises*, 6(1), 7–24. <https://doi.org/10.7202/036428ar>

«Mimésis» : réalisme et transcendance

Tout se rapporte à l'image que l'homme se fait de lui-même. Selon la méthode auerbachienne, prenons un exemple, déterminé par le hasard¹ : « Ô ma fiancée entre les branches en fleurs, salut ! » dit Jacques Hury à Violaine. C'est la rencontre de deux êtres qui s'aiment. Le jeune homme interpelle Violaine ; ils sont en face l'un de l'autre près d'un étang, trou et cercle claudéliens. Ils peuvent se voir et se parler. De part et d'autre, il y a déjà consentement. Bien plus, les parents sont d'accord et, dans la société du Moyen Âge, la bénédiction des parents est seule indispensable. Le fiancé ne peut saluer sa fiancée du nom qui est devenu le sien qu'à partir du moment où toutes les forces, affectives et sociales, ont accepté de régir leur destin. C'est sans doute pourquoi Claudel emploie ici la forme interjective, qui souligne non seulement la passion de Jacques Hury, mais encore la consécration surprise de cette passion. Comme les champs alentour, Violaine fait partie désormais de l'héritage de Jacques Hury, il lui parle comme au blé qui pousse ou au fruit qui mûrit. (C'est du reste précisément ce qui, dans sa stérilité miraculeuse, adviendra de Violaine.) Le cri de Jacques Hury, dans sa simplicité, est donc total et parfait, puisqu'il situe, d'une

1. Erich Auerbach, *Mimésis*, Paris, Gallimard, 1968, p. 552.

seule coulée, les liens qui l'unissent déjà à Violaine dans leur perspective historique véritable. Vient s'ajouter l'idée de bonheur : « ... entre les branches en fleurs ». La route fleurie préfigure l'épanouissement. L'unité est ici admirablement suggérée ; non seulement Jacques Hury et Violaine se fondent dans le contexte historique, mais encore ils se perdent dans la nature elle-même, ils font partie intégrante du dynamisme des saisons. Le bonheur ici réside dans cette transsubstantiation, grâce à laquelle l'homme du Moyen Âge, acceptant de se dissoudre dans la durée historique, accède à l'intemporel. Le bonheur sera donc de ne pas craindre de disparaître dans le rythme de la nature, comme les animaux, les arbres et les saisons vont et viennent. La salutation amoureuse naît tout naturellement du bourgeonnement, avec l'espérance de continuer la vie, tout comme la mort surgit à toutes les époques de l'hiver et du froid². Le cri de Jacques Hury est donc chargé du mystère créateur de la vie. Le fiancé est devenu l'Ange et le Messager. Mais comme son prédécesseur qui est venu clore l'ère biblique, il n'apporte pas qu'un message de bonheur. « ... entre les branches » dit-il. Entre Violaine et lui se dresse le rempart fleuri. La fleur, symbole de la joie rêvée et possible, devient soudain, dans la subtilité du contexte et surtout de ce qui va suivre, celui de l'empêchement d'être heureux. L'obstacle est là, soudain très présent. Ainsi, même chez les paysans du Moyen Âge, l'homme n'obtiendra pas facilement la femme. En réalité, nous savons que cet « entre » sera l'élément le plus important de *l'Annonce faite à Marie*. Cet « entre » ne sera jamais franchi et le cri de Jacques Hury est beaucoup plus un adieu qu'une invocation. Violaine, parce qu'elle est elle-même et prédestinée, suscitée par et pour le miracle, restera la fiancée à la fois idéale et souillée. Par ailleurs, il y a, dans le personnage de Jacques Hury, cette dichotomie : l'attrance

2. Exemple : la mort de Beethoven. Récit de Hüttenbrenner : « ... alors, un éclair accompagné par un violent coup de tonnerre illumina la chambre (devant la maison, le sol était couvert de neige) ... » ; cité par Edmond Buchet, *l'Œuvre et la vie de Beethoven*, Paris, Les Libraires associés, 1965, p. 209.

des choses indicibles (et c'est Violaine) et l'appartenance au terrestre et au quotidien (ce sera Mara). L'image qu'il se fait de lui-même est donc double. Il la vit, bien sûr, dans l'inconscience. Mais le réalisme claudélien sera, par l'écho d'un premier salut, de camper Jacques Hury par rapport au monde historique qui l'entoure, à Violaine et à lui-même enfin dans son être divisé. Le réalisme claudélien se perd ici, dès le début du second acte, dans l'ironie ; c'est ce même principe d'ironie qui obligera ses voyageurs dans le Loir-et-Cher à s'arrêter, toute voiture immobilisée. Nos Phaétons discourent, refont le monde, s'élèvent à des hauteurs vertigineuses. Nous apprenons que la chiquenaude initiale fut tout simplement une panne d'essence ³. Le réalisme est souvent ironique ; il l'est dans la mesure où l'image que l'homme se fait de lui-même se situe en dehors du champ photographique de son temps. Ainsi, Homais ou (pour reprendre un exemple de Claudel, le plus grand écrivain réaliste du vingtième siècle) Turelure, sont des personnages réalistes parce qu'ils croient être fidèles à leur époque en étendue et en profondeur, et qu'ils ne le sont pas. Et pourtant, persuadés qu'ils la représentent et en fait, ne la représentant pas, ils donnent d'elle une idée exacte. Les siècles ridicules suscitent et Homais et Turelure. La Restauration et la Monarchie de Juillet (tout comme le Directoire) furent des temps d'argent. Le réalisme de Flaubert, comme celui de Claudel, sera de mettre en présence des femmes rêveuses ou idéalistes et des hommes obtus ou grossièrement matérialistes. « Dans les autres pays de l'ouest ou du sud de l'Europe, écrit Erich Auerbach, dans *Mimésis* ⁴ le réalisme ne parvient pas non plus, dans la seconde moitié du [dix-neuvième] siècle, au degré de puissance et de rigueur qu'il a atteint en France. Même pas en Angleterre, bien qu'on rencontre des réalistes de grand talent parmi les romanciers anglais. » À quoi cela tient-il, sinon à l'impossibilité où se trouvent les romanciers anglais, Dickens ou

3. Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 775.

4. *Mimésis*, p. 512.

Thackeray, et plus encore Trollope, de dissocier l'individu de sa totalité humaine, de porter sur lui un jugement moral à priori ? Comme Claudel dans le cas de Jacques Hury, ils laissent planer un doute sur le passé et sur l'avenir de leurs personnages. Un personnage n'est jamais ni bon ni méchant. Ce qui le rendra tel, c'est le rapport qui s'établira entre le lecteur et lui. Trollope a donné à ses romans des titres révélateurs : *Can You Forgive Her ?* Et encore : *Is He Popenjoy ?* Le lecteur est, en quelque sorte, mis en face de ses responsabilités devant la matière romanesque. À l'intérieur du réalisme français, la cause est déjà jugée ; la représentation de la réalité est manichéenne : d'un côté, il y a la vie vraie, celle des bourgeois, qui sont, par définition, affreux, et nous avons Homais ou M^{me} Vauquer ; de l'autre, il y a les gens qui échappent à cette réalité par le rêve, ou la faiblesse et la poésie, et nous connaissons le sort de M^{me} Bovary, ou de la domestique Céleste ou de Lucien de Rubempré. Le lecteur joue, dans cette conception de l'univers romanesque, le rôle passif du voyeur, qui regarde se dérouler (comme dans une suite d'ombres javanaises) un drame auquel il ne prend part *qu'en tant que lecteur*. Dans ces conditions, on peut parler d'ordre classique, de réalisme figuratif et de réforme moderne ; le résultat reste le même. Le lecteur moderne ne peut participer au destin d'Emma Bovary qu'en s'intégrant dans un système esthétique dont il doit, avant même d'ouvrir le livre, accepter les règles. L'auteur a porté avant lui son verdict sur Emma. Le lecteur ne sera donc pas là pour regarder vivre Emma (ou Germinie Lacerteux), l'aimer ou la mépriser et, en dernière analyse, porter sur elle le jugement d'un être humain sur un autre. Tout l'effort du réalisme tend, au contraire, à supprimer cette sorte de jugement. Lorsque Sainte-Beuve parlait des « physiologistes », il n'avait pas tort. L'esprit scientifique interdit aux amateurs de mettre le doigt dans les cornues. Il en va de même dans le roman réaliste moderne, issu de Flaubert et de Zola. Les physiologistes, c'est-à-dire les « spécialistes », interprètent le monde dans son historicité immédiate ; ils le définissent,

extraient du bouillon de culture un animalcule (et ce sera Emma Bovary ou Roquentin) ; ils l'analysent sous toutes ses faces, mais toujours selon une certaine optique (en principe réelle-quotidienne-historique) et nous disent qu'il ne s'agit pas là de « faits imaginaires ; ce sera ce qui se passe partout ⁵ ».

Nous sommes moins loin de Jacques Hury, car ce sont deux formes du réalisme qui s'affrontent dans le *Mimésis* d'Erich Auerbach ⁶. Cet ouvrage extraordinaire a enfin été traduit en français. On connaît l'odyssée d'Erich Auerbach. Il fut d'abord le type même de l'intellectuel wilhelmien, c'est-à-dire le professeur allemand à l'état mythique. Né à Berlin en 1892, ses études firent de lui une sorte de Pic de la Mirandole de l'esthétique et de la littérature. Il se spécialisa en philologie romane ; ses travaux sur Dante font autorité. La littérature française n'avait aucun mystère pour lui. Omniscient, Auerbach ne se limita ni à la philologie pure, ni à l'étude analytique des textes ; sous l'apport littéraire, il tenta de surprendre les mouvements secrets de l'Histoire. Les œuvres littéraires, dans cette optique, sont aussi des épiphénomènes, qui, en plus d'avoir une signification en soi, participent du dynamisme historique et l'expliquent. Bien plus, elles ne prennent leur véritable dimension que dans cette démarche d'explication. Au-dessus de l'esthétique, une éthique globale vient planer, qui régit les œuvres d'art et leur donne un sens par rapport à la continuité de l'homme. Est-ce là la *mimésis* ? Il ne fait pas de doute que l'homme a toujours senti le besoin de projeter au-dehors de lui-même une image de sa réalité qui englobe le monde. Tout se passe comme si, incapable de comprendre l'univers qui l'entoure, l'homme cherchait, par le truchement de l'imagination créatrice (qui est, en même temps, le sens secret de la réalité) à cerner le

5. *Mimésis*, p. 476.

6. *Mimésis* n'est pas le seul ouvrage de cette qualité à paraître, dans la même collection ; citons le *Montaigne* d'Hugo Friedrich (Paris, Gallimard, 1968) ; et bientôt l'ouvrage de Klibansky, Panofsky et Saxl sur Saturne.

réel qui lui échappe, à le prendre dans un filet immatériel. L'équilibre antique tout comme le tragique chrétien ne sont que des modalités de cette quête. Il s'agit toujours pour l'homme de comprendre. Les études d'Auerbach sur Dante et, plus près de nous, sur Jean-Baptiste Vico, l'ont amené à saisir deux aspects essentiels de l'hégire humaine. La réalité de Dante n'est pas celle que nous a léguée Descartes; et pour Vico, Descartes est déjà le passé, un passé préphilologique. D'une certaine façon, par la richesse même des conceptions théologiques, Dante est plus près de Vico que ce dernier ne l'est de Descartes, qui sert tout simplement de chaînon entre deux esprits miraculeusement parents. Auerbach, dans ses études sur l'évolution vers le réalisme moderne, ne fait abstraction ni de l'un ni de l'autre. L'intérêt scientifique de sa méthode philologique, c'est qu'elle a amené Auerbach à centrer son attention sur un élément clé, sur un mot-charnière de cette évolution : le réalisme, c'est-à-dire la tentative constamment répétée des écrivains, par l'intermédiaire de faits vérifiables, de subtiliser le monde qui les entourait, de lui faire prendre corps.

L'interprétation figurative, écrit Auerbach, établit une relation entre deux événements ou deux personnes, dans laquelle l'un des deux termes ne représente pas seulement lui-même, mais aussi l'autre, tandis que celui-ci inclut le premier ou l'accomplit. Les deux pôles de la figure sont séparés dans le temps, mais tous deux se situent dans le temps, en tant qu'événements véritables ou personnes; ils sont tous deux compris dans le fleuve ininterrompu qui constitue la vie historique, et seule la compréhension... de leur relation est un acte spirituel ⁷.

Pour tout l'Occident chrétien, la vie et la mort de Jésus-Christ représentent un pôle essentiel et immuable, qui sert de répondant à tous les autres. Rien n'a de sens en dehors d'un rapport entre la Croix et l'acte humain, quel qu'il soit. La Croix est l'unique critère, dans tous les domaines. Cette théorie d'Auerbach amène nécessairement

7. *Mimésis*, p. 84.

à souligner la disparition du tragique ; à côté du drame du Jardin des Oliviers et de Gethsémani, les passions humaines prennent dérisoire figure. La mort elle-même, celle de l'homme pécheur, n'est que la consommation de la nature ; un homme immortel deviendrait une imposture. Les historiens ont remarqué, dans la littérature du Moyen Âge, l'absence de toute crainte de la mort. Ils en ont conclu que les conditions de vie étaient alors telles, que les hommes, d'une certaine façon, aspiraient à la mort. C'est une thèse plausible⁸ mais qui n'exclut pas pour autant la crainte révérentielle devant la Mort par excellence, qui est celle de Jésus-Christ. Il n'en reste pas moins que, dans un contexte littéraire, l'attraction christique permanente supprime la recherche de la description réaliste des faits et des êtres. Auerbach a bien senti qu'à cet égard, il y avait rupture entre l'Antiquité et le Moyen Âge. La pensée antique servira toujours de base à la littérature médiévale, mais arrachée à elle-même. Dans *Mimésis*, Auerbach analyse longuement un texte (véritable rébus) de Grégoire de Tours. Il en souligne les aspects « réalistes », il en extrait la signification qui est que, dès le VI^e siècle, le christianisme, au niveau le plus immédiat et le plus fruste, s'était arraché à l'emprise classique ; déjà la force des événements historiques avait amené les écrivains chrétiens à développer leur propre symbolique. C'est peut-être du reste parce que la langue lui faisait défaut que Grégoire de Tours a été amené à se cantonner dans la véracité primitive d'un récit informe, et par là même, paradoxalement réaliste. Cependant, la « moralité » n'est pas plus en évidence chez lui que chez Balzac, dont le portrait de M^{me} Vauquer reste un exemple frappant de jugement moralisateur à priori⁹. Comme le Moyen Âge avait « atomisé » l'Antiquité et l'avait réduite à ce que Jacques Le Goff appelle un esclave prisonnier sans mémoire¹⁰, ainsi l'époque moderne a rejeté (ou

8. Soutenue par Jacques Le Goff, dans *la Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1964.

9. *Mimésis*, p. 465-488.

10. Le Goff, *op. cit.*, p. 149.

tenté de rejeter entièrement) la conception figurative de la réalité qui avait cours au Moyen Âge. Vico est passé par là, qui veut que seul existe ce qui se fait. On ne peut donc juger les actes qu'en eux-mêmes puisque, surgissant en quelque sorte d'un néant passif, ils n'ont aucun tenant sinon dans l'acte même et ne sauraient participer à un processus comparatif ou figuratif.

Ici, je veux ouvrir une parenthèse. On connaît la théorie de Vico sur les « points métaphysiques », série de points mythiques sans surface qui, dans l'ordre de l'esprit, créent l'étendue. Ne serait-il pas permis de croire que la méthode d'Auerbach, qui consiste à faire découler une théorie linéaire d'une série d'exemples pris au hasard et traités comme des points de chute psychologique et historique, est proche parente des points métaphysiques de Vico ? À partir de retombées littéraires, saisies sur le vif, Auerbach reconquiert le terrain intellectuel de toute une époque. Ses « points littéraires » sont des prétextes et semblables à des rampes de lancement ; et, comme les points métaphysiques de Vico, ils engendrent leurs lignes et leurs surfaces. C'est ainsi que très rapidement, dans son analyse, nous passons de l'élément objectif et rationnel de Tacite à l'atmosphère magique et sensorielle d'Ammien ¹¹ pour en arriver, à l'époque de saint Augustin, à l'observation passive de la réalité, à l'intérieur d'une *Weltanschauung* figurative ¹². On retrouvera pourtant l'élément magique propre au Moyen Âge, chez Cervantès ; mais ce sera un univers qui repose sur la magie de l'esprit. « Ce qui intervient chez Cervantès, c'est bien plutôt la mystification romantique, l'ironie, la magie. Salués joyeusement par les lecteurs de leur histoire, Don Quichotte et son écuyer, dans la seconde partie sortent de la sphère de réalité à laquelle jusqu'ici ils appartenaient, celle du roman, celle du livre où se déroulent leurs exploits, pour s'en aller en chair et en os mener une existence transcendante dans un monde

11. *Mimésis*, p. 64.

12. *Ibid.*, p. 87.

qui, comme eux-mêmes, comparé à celui où ils vivaient précédemment, un monde simplement livresque, a atteint un plus haut degré de réalité¹³. » C'est à cette même magie que fera allusion Auerbach lorsqu'il parlera de « ... l'impartiale gaieté que la folie répand sur tout ce qui entre en contact avec elle¹⁴ ». Lorsque le tragique devient bouffon (scène du mariage de Gamache et de Quitérie) et l'ironie mère de sérieux¹⁵, le point de chute littéraire, à l'instar du point métaphysique de Vico, a trouvé toute son étendue.

La carrière d'Erich Auerbach (Berlin et Marbourg) a été brusquement interrompue par la prise du pouvoir en Allemagne par celui qu'Ernst Jünger, pour souligner son caractère magique et diabolique, appelle *Kniefolo*. Auerbach trouve un poste à Istanboul, où enseignait déjà le grand maître de la philologie romane, Léo Spitzer. Istanboul compte plus de minarets que de livres sur l'évolution de la littérature occidentale. C'est précisément à l'absence d'ouvrages, d'une bibliothèque de référence, que nous devons la parution de *Mimésis*. Au X^e livre de *la République*, Platon écrit : « ... le faiseur de tragédies, s'il est un imitateur, sera par nature éloigné de trois degrés du roi et de la vérité, comme aussi, tous les autres imitateurs¹⁶ ». Tout *Mimésis* est consacré à l'évolution de la notion d'imitation de la nature, jusqu'à la prise de position solennelle de Flaubert, qu'Auerbach décrit de la façon suivante : les intentions esthétiques de Flaubert

convergent toutes vers une théorie, mystique en dernière analyse, mais pratiquement fondée (comme toute la mystique) sur la raison, l'expérience et la discipline, une théorie, disons-nous, qui veut que l'esprit s'absorbe en s'oubliant lui-même dans les choses de la

13. Thomas Mann, *la Noblesse de l'esprit*, Paris, Albin Michel, 1960, p. 272-273.

14. *Mimésis*, p. 364.

15. Mann, *op. cit.*, p. 282-283.

16. Platon, *la République*, Livre X, *Œuvres complètes*, trad. de Robert Bacconné, Paris, Garnier, 1950, t. 4, p. 357. Voir aussi note 697, p. 495, le vers de Dante (*Enfer*, 11, 105) : « *Si che vostr'arte a Dio quasi è nipote.* » Dante est aussi, comme Platon, à l'origine de l'ouvrage d'Auerbach (*Mimésis*, p. 549).

réalité, pour les transformer *par une chimie merveilleuse* et les faire venir à pleine maturité dans l'ordre du langage. Ainsi, l'écrivain se satisfait entièrement de son objet; il s'oublie, son cœur ne lui sert plus qu'à sentir celui des autres, et lorsque, au moyen d'une patience fantastique, cette condition est remplie, l'expression parfaite, qui appréhende à la fois pleinement l'objet et le juge impartialement, se présente d'elle-même; les choses sont vues comme Dieu les voit, dans leur particularité véritable¹⁷.

Ailleurs, Auerbach écrit : « Flaubert voulait transformer la réalité par le style, afin qu'elle apparût telle que Dieu la voit, de manière que l'ordre divin, dans la mesure où il concerne le fragment de réalité traité dans chaque œuvre, s'incarne forcément dans le style de l'auteur¹⁸. » Voilà deux citations, à mon avis, fondamentales, parce qu'elles résument la position de tous les écrivains modernes. Les « physiologistes » se veulent les égaux de Dieu ! Le cercle que prévoyait Sainte-Beuve est fermé. Ainsi, Hermann Broch remarque que, pour tout artiste, « l'œuvre d'art authentique, même la plus brève poésie lyrique, doit toujours embrasser la totalité du monde, doit être le contre-poids et le miroir de cet univers¹⁹ ». Il s'agit donc de « créer une totalité qui puisse équilibrer la totalité universelle²⁰ », ni plus ni moins. Ainsi, chaque œuvre sera la répétition parcellaire de l'acte créateur total que fut la création de l'univers. C'est ainsi que l'écrivain moderne se dresse devant Dieu comme, lui aussi, un dieu; la poésie lyrique (il faut, semble-t-il, qu'elle soit lyrique), si brève soit-elle, est appelée, le cas échéant, à remplacer l'univers, puisqu'elle est le contre-poids de sa totalité. Nous sommes loin, il faut le reconnaître, de l'humilité créatrice de Cervantès : « Jamais plus on n'a tenté, dans la littérature européenne, de représenter la réalité quotidienne avec une gaieté si universelle et multiforme, une gaieté si exempte

17. *Mimésis*, p. 482.

18. *Ibid.*, p. 363.

19. Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1966, p. 261.

20. *Ibid.*, p. 254.

de critique et si peu soucieuse de soulever des problèmes ²¹. » Nous sommes aussi à cent lieues de ce que Montaigne considérait comme « des appuis suffisants pour la conduite de sa vie », des « notions très simples, comme nature, ordre du monde, Fortune ²². » Il n'est plus question de « mettre le monde et le Moi en harmonie ²³ » mais de s'ériger à la fois en juge et en rival. La disparition de la nature organique de l'univers est totale au ^{vi}^e siècle, comme au ^{xx}^e; mais elle se traduit par des affirmations différentes. Au ^{vi}^e siècle, par la reconnaissance en profondeur, par l'acceptation de l'ignorance, et par les balbutiements; au ^{xx}^e siècle, par les revendications et la superbe de l'homme de lettres. Si l'on songe que le même homme dont « le cœur ne sert plus qu'à sentir celui des autres » est aussi l'habitué des dîners Magny et croit au vertébré gazeux de Haeckel, on sent le ridicule du plastronnage métaphysique des tenants modernes du réalisme. Auerbach, non, puisqu'il croit qu'au cours des âges, la conscience historique, se précisant, affine d'une part le pouvoir de créer et de comprendre et, d'autre part, permet à l'artiste, grâce à des moyens où s'enchevêtrent la technique et ce sens moral qui naît de la parfaite équation homme-temps, de ressusciter un monde. Il s'agit donc, en l'espèce, de recréer l'univers *tel qu'on le voit*. Le risque est grand, dans la mesure où l'écrivain est un imitateur (et n'aspire pas à dépasser le réalisme qu'il s'est imposé) de passer avec le temps réel qui a donné naissance à l'œuvre. L'exemple d'Ibsen est frappant. La mélancolie d'Auerbach, qui voit en lui le peintre véridique d'une bourgeoisie qui s'est transformée presque du tout au tout, est touchante. Ibsen n'a pas eu de chance, mais c'est là que réside son mérite, « car il a peut-être contribué un peu au changement ²⁴ ». La « chance » d'immortalité sera donc, par le réalisme, d'accéder à l'allégorique. Emma Bovary est une allégorie. Pour ses contemporains, elle incarna le

21. *Mimésis*, p. 364.

22. Hugo Friedrich, *Montaigne*, p. 317.

23. *Ibid.*, p. 316.

24. *Mimésis*, p. 513.

personnage réaliste par excellence. Lorsque Pierre-Henri Simon écrit qu'à sa parution, le « mouvement lyrique de sa phrase [*Madame Bovary*] en transposant l'analyse en poésie, corrige le réalisme, exorcise le démoniaque²⁵ » il permet de comprendre la réaction des lecteurs contemporains de Flaubert. Mais pour nous, il n'est pas certain que ce soit précisément le contraire qui ne soit vrai ; n'est-ce pas le réalisme de Flaubert qui vient en quelque sorte faire ressortir aujourd'hui la profondeur du démoniaque flaubertien ? Si paradoxal que cela puisse paraître, c'est dans la mesure où Flaubert, ayant cessé d'écrire pour son époque, n'est plus le réaliste primaire, contempteur du « bourgeois », imitateur de la réalité immédiate, qu'il rend compte, pour le vingtième siècle, de la façon d'être et du pouvoir constellant du dix-neuvième. Chez Balzac, ce qui, en définitive, importe, dans le portrait de M^{me} Vauquer, c'est l'attitude de Balzac face à son modèle, c'est-à-dire ce qui ne relève pas du réalisme ; la technique du retour de personnages familiers n'est rien d'autre qu'une ficelle que le montreur manie parfaitement. Les personnages balzaciens dépassent rarement le cadre romanesque. L'illusion de leur existence est créée, mais seulement à l'intérieur de l'idée que les contemporains de Balzac se faisaient du roman. Thomas Mann le note à juste titre : « La réalité [des personnages balzaciens] est bien dans une certaine mesure authentifiée, renforcée et approfondie du fait que ce sont pour nous de vieilles connaissances ; du fait qu'ils ont déjà été là et que les voici revenus, mais elle n'est pas transposée sur un nouveau plan, l'illusion sur laquelle se fonde leur existence reste du même ordre²⁶. Le vrai personnage réaliste est celui qui transcende le réel et qui, ce faisant, prend conscience du monde et le comprend intuitivement. C'est le cas de Julien Sorel. « Dès son adolescence, il n'a que dégoût et mépris pour l'hypocrisie mesquine, la corruption basse et menteuse des couches so-

25. Pierre-Henri Simon, *le Jardin et la ville*, Paris, Seuil, 1962, p. 206.

26. Mann, *op. cit.*, p. 272.

ciales qui gouvernent depuis la chute de l'empereur²⁷. » Ce qui sauve Julien, c'est qu'il se trahit dans les moments décisifs ; il ne peut jouer jusqu'au bout le rôle de l'hypocrite. Si étrange que cela puisse paraître, Julien Sorel ressemble à Goethe. Le ministre weimarien, lui aussi, s'est vite rendu compte que, dans une société aristocratique, il n'y a, pour un bourgeois qui a l'âme noble, qu'une issue : l'intégration rapide et complète à l'aristocratie. Lorsque la ville de Francfort offrira une magistrature à Goethe, il refusera, soulignant le fait qu'il lui serait impossible de s'adapter, après Weimar et la civilisation aristocratique, au milieu bourgeois. Mais Goethe n'est pas un personnage réaliste ; il n'a jamais eu à résoudre le problème fondamental pour un héros de roman, de sortir des limites que l'auteur lui a tracées. Julien Sorel échappe à toutes les frontières par la sauvagerie dionysiaque ; c'est cette même sauvagerie qui permit à la Révolution française de se situer en dehors de l'Histoire et de la recommencer. Le rythme du récit joue, dans cette conception du réalisme, le rôle primordial (comme dans la vie) ; Stendhal, comme Flaubert, est un écrivain de rythme, Balzac, de bruit (ce bruit assourdissant de Paris qui se fait entendre au début de *la Fille aux yeux d'or*). Est-ce là le souffle ? Montherlant parle, à propos de Chateaubriand, de « ces brusques déchirures de la page dans quoi se développe soudain une vastitude pleine de musiques²⁸ ». Au milieu du tempo de la narration, soudain ces échappées dans la profondeur de la poésie ; cela aussi, c'est le réalisme, qui repère instinctivement, par le rejet du réel immédiat, l'au-delà auquel aspire toute époque.

On aura reconnu que la méthode d'Auerbach est faite de l'insertion d'une analyse philologique dans un devenir historique. Elle est nécessairement tributaire des deux réalités. Prenons le cas, si particulier et si révélateur, de

27. *Mimésis*, p. 452.

28. Henri de Montherlant, *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1506.

Saint-Simon²⁹. Voilà un écrivain qui, comme le note Montherlant, « non sans raison, épouvante les professeurs³⁰ ». Saint-Simon semble avoir pris un malin plaisir à se situer en marge de tout. « Contemporain de Louis XIV, c'est sous Louis XV qu'il écrit ses *Mémoires*, et c'est presque dans la langue de Louis XIII qu'il les écrit³¹. » Et pourtant, Saint-Simon, critique social, précède son siècle, cependant que son extraordinaire orgueil (celle du grand seigneur de date récente) le sépare irrémédiablement du commun (dont sont pétris les professeurs). Il accumule les ordres, et la Toison d'or, et la grandesse ; mais Saint-Simon meurt pauvre. Sous Louis XIV, Saint-Simon souhaite donner son avis ; Louis XIV meurt, le Régent lui offre de devenir ministre et il refuse. Être de contradictions, complètement à l'écart de l'Histoire, sinon dans son rôle d'observateur des faiblesses et de la grandeur humaines qu'il a côtoyées tous les jours, à Versailles, à la Trappe et à Paris. Ce qui ressort de l'analyse d'Auerbach, c'est le vol d'aigle du style de Saint-Simon. Il est comme séduit historiquement par le personnage d'un duc et pair qui est en même temps un être humain supérieur. « Quel écrivain de cette époque, ou même de l'époque antérieure, aurait été capable de dépeindre une femme du monde comme une pauvre créature désarmée ... synthèse d'un être humain aussi dégagée de l'harmonisation traditionnelle, une synthèse qui, à partir des données brutes de l'existence, pénètre aussi directement dans les profondeurs de l'existence³². » Ce qui le frappe chez Saint-Simon, c'est la globalité du regard, pour tout dire, l'instinct psychologique infaillible ; et la plume au service, en courant, de cette infaillibilité. Tout se passe comme si Auerbach avait été irrémédiablement conquis par le spectacle de l'écrivain à l'état pur, dégagé des contingences sociales. Et c'est ce qu'est Saint-Simon. Avec Shakespeare ou Montaigne ou Cervantès, ou Stendhal (et

29. *Mimésis*, p. 411-428.

30. Montherlant, *Essais*, p. 1509.

31. *Ibid.*, p. 1517 (note 10).

32. *Mimésis*, p. 421-422.

surtout avec Proust, jusque dans l'infini) nous entrons dans une réalité, quelque génialement représentée qu'elle puisse être, qui recèle dans son essence le besoin d'être jugée. La culpabilité sociale affleure partout; culpabilité inconsciente peut-être, qui tient à la naissance de l'auteur et au poids sur ses épaules d'un univers plein de morgue et hautain. C'est cette faiblesse de l'être qui fera dire à Saint-Simon que Fénelon ressentait le besoin de plaire à tout le monde, et jusqu'à ses valets. Saint-Simon est sans doute l'exemple unique d'un écrivain qui ne se pose pas de problème d'ordre social et mondain, par rapport à ses « confrères ». Il est ce qu'il est, avec son pouffisme nobiliaire, mais il s'accepte tel quel, avec au-dessus, le Roi et, au-dessous, le reste. Ce qu'il importe de noter, c'est que devant un personnage de cette espèce, la technique d'Auerbach n'a plus d'objet propre; ses critères ne peuvent que s'agiter dans le vide. Ce que, par exemple, Lukacs a fait pour Goethe, il serait impossible de le tenter avec Saint-Simon, pour qui l'acte d'écrire est la dernière marque de mépris et de rejet. De là le besoin que ressent Auerbach de se cantonner, dans son analyse de Saint-Simon, dans la pure esthétique exclamative. Un homme comme Montherlant qui n'est pas, lui, hanté par le spectre du devenir littéraire de l'humanité, n'hésitera pas à juger sévèrement Saint-Simon, d'après des normes qui sont celles, précisément, d'Auerbach : rigueur de la connaissance historique, pureté des intentions psychologiques, appartenance au mouvement de l'époque. Le détachement de Montherlant vient de ce que, pour lui, il ne fait aucun doute que les écrivains auront toujours raison devant la postérité; vivants, ils sont heureux parce qu'ils ont reçu le don ineffable d'écrire, et morts, ils définissent les termes de toutes les comparaisons, par la présence de l'œuvre, dont le rôle posthume est de séduire, de gagner les cœurs, de convaincre. Dans une certaine mesure, l'écrivain, en tant qu'artiste, échappe à la perspicacité d'Auerbach. Et pourtant, Saint-Simon reste la preuve (on est presque tenté de dire par l'absurde) que c'est le génie de l'écriture qui assure la survie. L'Histoire

et ses contemporains agissent sur l'écrivain, dans l'immédiat ; mais l'écrivain véritable, il est dans son œuvre qui s'éloigne de lui et agit à son tour sur l'avenir. La méthode d'Auerbach est parfaite dans la mesure où elle s'applique à de mauvais écrivains, ou à des écrivains médiocres ; qu'à la place de Cervantès, on analyse une page de l'un de ses imitateurs ; qu'en lieu de Flaubert, et à sa place, on mette Maxime du Camp ; que Rosamond Lehmann figure, à la fin du livre, là où triomphe Virginia Woolf. Car plus un écrivain s'élève au-dessus de lui-même, plus il échappe à son temps. De Saint-Simon, Montherlant écrit : « Pas un écrivain français n'a porté plus loin l'art de se faire sa langue à soi seul ³³. » Cet « à soi seul » est important, qui replace toutes les études littéraires dans leur véritable contexte ; le critique, comme l'historien de la littérature, entre, à l'instar de Saint-Simon, dans les « profondeurs opaques ³⁴ » du génie de l'écrivain. Il est significatif que, lorsqu'il s'agit de Saint-Simon, Auerbach revienne constamment à l'emploi de l'adjectif : *profond*, qu'il parle sans cesse de : *profondeur*. Ne serait-ce pas que l'homme qui s'élève au-dessus de son temps le comprend plus facilement, le génie aidant, jusque dans son tréfonds ? Le fortuit, le particulier, la réalité brute forment la matière de l'œuvre de Saint-Simon, comme ils sont partout dans Dangeau, mais Dangeau appartenait corps et âme à son temps ; Saint-Simon, pas. Aussi, dans l'élaboration des *Mémoires*, Dangeau est-il lui-même devenu le fortuit, le particulier et la matière brute de Saint-Simon, tout comme les articles des journalistes forment la matière brute de Stendhal. Il en va de même de l'Histoire, lorsque l'écrivain est grand. Elle ne devient elle-même que par l'apport à la fois mensonger et transcendantal de l'âme. Ainsi l'écrivain cesse d'être un « imitateur » et, du troisième rang, rejoint au premier, la vérité de Platon.

C'est le portrait de l'homme d'Occident que trace

33. Montherlant, *Essais*, p. 1511.

34. *Mimésis*, p. 426.

Auerbach ; à la recherche d'une vision organique de lui-même. On constate que cet homme ressemble à un terrain volcanique. Des craquements se font entendre, sous la surface plane, et puis, soudain, l'Histoire s'ouvre. Il ne reste quasi rien, passé le sinistre. Et tout recommence, depuis cette espèce de vide que laissent derrière elles les civilisations qui quittent la scène. Après Homère et Tacite, Ammien n'est pas tout à fait méprisable ; mais dès Grégoire de Tours règne le silence. Et pourtant, il y a dans ce silence un germe. L'homme se tait devant ce qu'il a appris à admirer : le spectacle d'un Dieu qui meurt. On peut se demander si le bavardage de Grégoire de Tours (autre facette de ce Silence) ne rend pas plus justice à la Crucifixion (considérée comme un élément culturel d'importance primordiale pendant un millénaire) que les périodes de Bossuet. Lorsque Saint-Simon, dans ses *Mémoires*, en arrive à la mort de Rancé, lui aussi, comme tout le Moyen Âge, choisit le silence. L'homme commence à s'ébattre au milieu des mots et à exprimer le jus de son âme lorsque les notions d'ordre esthétique et d'équilibre moral remplacent les illuminations incultes des verriers. Le pôle de l'amour est déplacé ; à Dieu succède, au milieu de courtoises insinuations, la passion de la femme (mais aussi celle, tout simplement, de soi). Au grand dam de Corneille, la Croix n'est plus partout, mais bien l'Histoire, dont l'homme figure l'épicentre et qui s'enroule et se déroule autour de lui. La conscience n'est plus ; elle est historique. Cet univers miraculeux qu'il a laissé échapper, l'homme veut lui redonner la vie. L'écrivain sera l'artisan de cette prise de re-possession. On sait le rôle qu'a joué au dix-huitième siècle, l'homme de lettres, régisseur du théâtre de l'Histoire. Le « réalisme » naît de la confrontation de l'homme moderne avec son insaisissable passé. Et Flaubert vient, qui refait le monde, de manière à satisfaire Dieu lui-même, s'il existait. C'est ce trek immense vers le désert de l'esprit que retrace *Mimésis*. Monument de culture, de réflexion, de savoir, ce livre, écrit presque dans la captivité de Babylone, se dresse, avec toutes ses analyses et le tragique sous-jacent

de son thème, sur le vingtième siècle ; la vérité de l'homme créateur est-elle dans l'imitation ou dans la transcendance ? À cette question, Erich Auerbach ne répond pas. Mais elle se pose à nous.

JEAN ÉTHIER-BLAIS