



HAL
open science

Pathos et romanesque dans Das Provisorium de Wolfgang Hilbig

Bénédicte Terrisse

► **To cite this version:**

Bénédicte Terrisse. Pathos et romanesque dans Das Provisorium de Wolfgang Hilbig. Le texte et l'idée, 2014, 28, p. 195-209. hal-01726116

HAL Id: hal-01726116

<https://hal.science/hal-01726116>

Submitted on 7 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pathos et romanesque dans *Das Provisorium* de Wolfgang Hilbig

Bénédicte Terrisse

« Meine eigene frühere Sprache *misslang* mir in diesem Buch. »¹ répond Wolfgang Hilbig à Marie-Luise Bott, qui, dans l'entretien paru en 2002, lui fait part de son étonnement face au recours à un style bas et un registre de langue courant, agressif et fortement chargé d'émotions, dans *Das Provisorium*².

C'est sur cette mise en danger de la langue littéraire que nous souhaitons nous pencher. Au rebours des lectures qui mettent l'accent sur la dimension référentielle, c'est-à-dire historique³ et autobiographique⁴, de ce roman de la *Wende*, étudier *Das Provisorium* sous l'angle du pathos et du romanesque permet d'éclairer le projet rhétorique et littéraire paradoxal au fondement de ce roman sur la fin de l'art du roman, qui poursuit à l'orée du XXI^e siècle les réflexions menées en son temps par Walter Benjamin⁵.

Car le pathos et le romanesque, caractéristiques de l'écriture du dernier roman de Hilbig, font se rejoindre méditation sur l'histoire (historique) et la (ou l'im)possibilité du récit, en ce qu'ils mettent en scène dans l'écriture même les séquelles laissées sur la question littéraire par l'histoire du siècle finissant. En effet, mettant inlassablement en jeu l'ambiguïté constitutive de ces deux modes d'écriture que sont le pathos et le romanesque, le roman explore le point où, sous l'effet des violences historiques du XX^e siècle, la 'haute' littérature bascule dans le kitsch. *Das Provisorium* investit ainsi toutes les facettes du pathos, de sa dimension dénotative, issue de la tradition rhétorique antique, correspondant à l'expression de l'état de l'individu hors de lui-même, à ses connotations dépréciatives actuelles qui associent le pathos à l'emphase, à l'affectation et à la sentimentalité. Le romanesque, qui se distingue du genre établi du roman par son spectre sémantique plus large laissant place au jeu des dénotations et connotations⁶, incarne, quant à lui, tantôt l'idéal du roman, tantôt sa face honteuse. Le romanesque engage en outre une réflexion sur le rapport entre l'art et la vie, romanesque pouvant se dire d'un événement qui imite le roman. Dès lors, l'un des enjeux principaux de ce

¹ Marie-Luise BOTT: « Als wäre ich ein Schriftsteller: Wolfgang Hilbig im Gespräch » in *Neue Rundschau* 113 (2002), H.3, p. 73-79, ici p. 76.

² Wolfgang HILBIG : *Das Provisorium*. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2000.

³ Cf. Hyacinthe ONDOA: « Eine deutsch-deutsche Migration? Fremdheitserfahrung in Wolfgang Hilbigs Roman *Das Provisorium* », in Leo Kreutzer und David Simo (Hrsg.), *Weltengarten. Deutsch-Afrikanisches Jahrbuch für Interkulturelles Denken. Migrationen heute und gestern* (2009/2010), p. 199-218, ou Katharina GRÄTZ : « Das Andere hinter der Mauer. Retrospektive Grenzkonstruktion und Grenzüberschreitung in Julia Franks 'Lagerfeuer' und Wolfgang Hilbigs 'Das Provisorium' », in Barbara Beßlich, Katharina Grätz, Olaf Hildebrand (Hg.) *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006, p. 243-257.

⁴ Cf. Charlotte MISSELWITZ: « Die ostdeutsche Identität treibt um. Ostdeutsches Schreiben nach 1989 zwischen Fiktion und Autobiographie am Beispiel der Romane *Anschlag* von Gert Neumann und *Das Provisorium* von Wolfgang Hilbig », in Hermann Heckmann (Hrsg.), *Autobiographisches Schreiben. Analysen von Erinnerungen und Tagebüchern ehemaliger DDR-Schriftsteller*. Düsseldorf, Janos Stekovic, 2003, p. 13-59, p. 85-125 ; Gabriele ECKART: « Autobiographie als radikale Selbstkritik in Wolfgang Hilbigs Roman *Das Provisorium* », in *Germanic Notes & Reviews* 35 (2004) 1, p. 30-44 ; et André STEINER: « 'Ich' und das Leben im *Provisorium*. Die kaum versteckte Autobiografie des Wolfgang Hilbig ». Heinz-Peter Preußner/ Helmut Schmitz (Hrsg.) *Autobiografie und historische Krisenerfahrung*. Jahrbuch Politik und Literatur, Bd. 5. Heidelberg, Winter Verlag, 2010, p. 127-138.

⁵ Walter BENJAMIN : « Der Erzähler », in *Gesammelte Schriften II.2*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977, p. 438-465.

⁶ Cf. Delphine DENIS citant Georges Molinié: « Romanesque et galanterie au XVII^e siècle », in Gilles Declercq et Michel Murat (Dir.) *Le Romanesque*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 105-117, ici p. 108.

texte de l'an 2000 réside dans le questionnement sur la littérarité et la légitimité de la littérature qu'il met en fiction en arpentant ses versants ambigus que sont le pathos et le romanesque.

Nous aborderons dans un premier temps la manière dont l'histoire, au double sens historique et narratif, marque de son empreinte le personnage, avant d'analyser les stigmates laissées par les violences historiques sur l'écriture narrative, examinée successivement sous l'angle du pathétique et du romanesque.

I. Être affecté par l'histoire

Il est possible de lire *Das Provisorium* à la lumière de ce que Paul Ricœur nomme l'« Être-affecté-par-le-passé », et qu'il définit comme la « structure majeure de la condition historique ». Il déclare extraire cette structure de « l'expérience de subir et de souffrir, dans ses aspects les plus émotionnels »⁷. Comme nous allons le voir, le roman tisse un réseau de correspondances entre émotion et commotion⁸, entre l'expression des affects et le fait d'être affecté, « exposé à l'efficiencia de l'histoire »⁹, et fait ainsi communiquer histoire d'amour et histoire des violences historiques.

La dynamique analogique au fondement du roman fait jouer la polysémie du mot « histoire » (« Geschichte »)¹⁰. Cette dernière permet à Hilbig de fusionner la question du récit (l'histoire racontée) et celle de son possible référent qu'est l'histoire allemande. La particularité de *Das Provisorium* dans l'œuvre de Hilbig réside dans le fait qu'il superpose à cette double dimension celle de « l'histoire d'amour ». Le texte relate ainsi l'effondrement de la RDA et plus largement du bloc soviétique à travers d'une part, l'échec d'une histoire d'amour entre une femme vivant en Allemagne de l'Ouest, Hedda, et un homme originaire de RDA, C., et, d'autre part, la faillite de ce personnage d'écrivain en proie à une crise existentielle. La thématique amoureuse dote désormais d'un contenu l'art du récit, et place de la sorte le texte sous l'égide du romanesque. En effet, dans l'aire germanique, le terme « Geschichte » est davantage employé que le mot « Roman » pour désigner le romanesque, la « Liebesgeschichte » pouvant être considérée comme emblématique du romanesque¹¹. « Geschichte » met en contact la question de l'histoire allemande et celle du romanesque, et confère, nous allons le voir, une origine double aux émotions du protagoniste.

Das Provisorium, en effet, poursuit l'entreprise de métaphorisation de l'histoire allemande qui parcourt la prose hilbigienne¹². Cependant, à la différence de textes comme *Alte Abdeckerei* (1991) ou *Die Kunde von den Bäumen* (1993), l'intrigue n'est pas ancrée dans un paysage d'Allemagne de l'Est : la surface de projection de l'histoire allemande qu'incarnait le territoire est-allemand a cédé la place à la surface corporelle du personnage-écrivain. Ce personnage-paysage renvoie à la RDA comme le contenu au contenant, la partie pour le tout, le produit au producteur. La synecdoque relaie ainsi le processus métaphorique :

⁷ Paul RICŒUR: *Temps et récit*. Tome III, Le temps raconté. Paris, Seuil, 1985, p. 391-392.

⁸ Cf. Philippe MESNARD : « L'ambivalence du vide, entre Giorgio Agamben et Benjamin Wilkomirski », in Michael Rinn (dir) *Émotions et discours. L'usage des passions dans la langue*. Rennes, PUR, 2008, p. 177-187, ici p. 186.

⁹ RICŒUR: *Temps et récit*. Tome III, p. 391. Ricoeur reprend et traduit une expression de H.G. Gadamer « Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein ».

¹⁰ Pour ce jeu avec « Geschichte », cf. aussi Wolfgang HILBIG : *Die Kunde von den Bäumen*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1994.

¹¹ Jean-Marie SCHAEFFER : « La catégorie du romanesque », in Gilles Declercq et Michel Murat (Dir.) *Le Romanesque*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302, ici p. 292.

¹² dont le titre du roman « Une transposition » est emblématique : Wolfgang HILBIG : *Eine Übertragung*. Frankfurt am Main, S. Fischer, 1989.

« Er war, sagte er sich, ein typisches Produkt der DDR, physisch und psychisch, bis in die Hirnzellen und Nervenstränge, bis in seine unbewussten Reaktionen hinein war er ein Ergebnis des Provisoriums, das sich DDR nannte [...] Er gehörte zu den menschlichen Vorläufigkeiten, aus denen sich die DDR zusammensetzte » (269)

C. personnifie ce régime, incarnant une RDA en miniature. La notion déterminante ici est celle de « Prägung »¹³ qui préside au champ lexical de l’empreinte disséminé dans le roman. Ainsi, le personnage C. condense dans sa barbe la matière de l’histoire allemande. Cette partie de son corps a assimilé, « incorporé », la matière emblématique des crimes nazis, le savon¹⁴, élaboré sous le national-socialisme à partir des ossements des prisonniers¹⁵. Les poils de la barbe forment un précipité du passé criminel de l’Allemagne : « er roch die verwaschene Feuchtigkeit seiner Bartstoppeln, die Seife, die darin versumpft war, ganze Zeitalter von fettiger schauerlicher Seife, die in seinem Bart untergegangen waren » (149). Les métaphores de l’imprégnation, comme dans les verbes « tätowieren » (194) et « aufpreßen » (284) sont emblématiques de cette poétique d’incorporation de l’histoire. Le Mur séparant les deux Allemagne, appelé à l’Est « rempart anti-fasciste », marque jusqu’au visage du personnage « seine Augen waren zusammengekniffen, sie spähten hinter einem Schutzwall hervor » (277). Le rapport entre le personnage et la RDA s’apparente au symptôme et au stigmaté, c’est-à-dire à la trace vive d’un événement.

Mais le corps du personnage est aussi affecté par l’histoire d’amour : « er nahm in kürzester Zeit mehrere Kilo ab, bald begannen die dauernden Vereinigungen ihm körperliche Schmerzen zu bereiten, er fühle sich zerschlagen und ausgesogen, fast jede Stelle seiner Haut war aufgereizt und überempfindlich [...] » (209). Ces traces physiques laissées par la passion se combinent à celles du vécu historique et manifestent la manière qu’a le personnage d’être affecté par l’histoire telle que la décrit Ricœur, mais dans laquelle ici l’histoire d’amour et l’histoire « monumentale »¹⁶ sont alliées.

Cette poétique de l’incorporation et de l’imprégnation va de pair avec son envers, une poétique de l’ébranlement et du choc, dans laquelle s’inscrit le motif de la boxe. Le coup de poing est à l’origine du stigmaté de la peau tuméfiée (« das blasse, ein wenig gedunsene Gedicht... Ein angeschlagener Boxer » 73). Il allégorise les souffrances d’un naufrage amoureux et d’une trajectoire existentielle dans l’Allemagne de l’après-guerre. Le protagoniste C. apparaît de fait comme un personnage malmené, souffrant psychiquement et physiquement, littéralement piétiné (302) et assommé (302, 73). Il s’interprète comme la figure du vaincu de l’histoire (« Ich unterliege, dachte er » (302)). Dans cette perspective, l’échec de l’histoire d’amour fonctionne comme une allégorie de la *Wende* et s’inscrit dans les figurations du processus de l’unification allemande comme couple, usant de la métaphore du mariage et des discours de la sexualité, qui fleurissent dans la littérature allemande des années 1990 et 2000¹⁷. Le personnage d’allemand de l’Est incarne l’échec du régime dont il est originaire.

¹³ « Diese Bücher zeigten seine Prägungen akribisch auf » (294)

¹⁴ La référence au savon comme emblème du pouvoir criminel national-socialiste apparaît déjà dans *Alte Abdeckerei*. Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1991, p. 41, 77.

¹⁵ Cf. Wolf WUCHERPFENNIG : « Identität an den Rändern des Todes : Wolfgang Hilbigs *Alte Abdeckerei* », in Ch. Grimm, I. Nagelschmidt, I. Stockinger (Hrsg.), *Mannigfaltigkeit der Richtungen. Analyse und Vermittlung kultureller Identität im Blickfeld germanistischer Literaturwissenschaft*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2001, p. 123-142, note 3 p. 124.

¹⁶ Paul RICŒUR, s’inspirant de Friedrich Nietzsche : *Temps et récit*. Tome II, La configuration dans le récit de fiction. Paris, Seuil, 1984, p. 219 et 200.

¹⁷ Alison LEWIS: *Eine schwierige Ehe. Liebe, Geschlecht und die Geschichte der deutschen Wiedervereinigung im Spiegel der Literatur*. Freiburg i. Br./ Berlin/ Wien, Rombach Verlag, 2009, p. 11-54.

Si Ricœur affirmait trouver dans l'« Être-affecté-par-le-passé », compris comme « structure majeure de la condition historique », « la sobriété qui convient à la pensée de l'histoire » pour faire pièce au « mode de la déploration et de l'exécration »¹⁸, c'est bien ce mode d'écriture pathétique, au contraire, que l'on retrouve dans le dernier roman de Hilbig, comme si le pathos et l'absence de retenue étaient la forme d'écriture qui convenait à l'écriture littéraire de l'histoire. En effet, le discours de la déploration et de la passion, dans toutes ses acceptions – de la passivité à la souffrance en passant par la passion amoureuse et la Passion du Christ (« Leidensgeschichte ») –, est emblématique de *Das Provisorium*.

II. Un roman pathétique

Cette lecture des « affects » en lien avec le corps est autorisée par le lien de réciprocité qui unit, dans le domaine des émotions, les dimensions psychiques et tactiles, comme le suggère la famille du mot « affect », mais aussi celle de « sentir »/ « ressentir » (« fühlen »). Le corps joue le rôle de surface indicielle, renseignant sur l'état d'âme¹⁹. Dès lors, *Das Provisorium* se lit comme un discours saturé d'affects, physiques et psychiques, qu'il est possible d'appréhender par la notion de « pathos ». Celle-ci se définit comme la représentation et « l'expression d'un affect fort susceptible de se communiquer au lecteur »²⁰. Le terme « pathos » met en lumière, d'une part, l'inscription du dispositif émotionnel déployé par le texte dans une tradition rhétorique remontant à l'Antiquité et, d'autre part, incite à garder présentes à l'esprit les connotations négatives que le registre courant du langage contemporain y attache²¹. Comme nous allons le voir, *Das Provisorium* explore le point de bascule du pathos rhétorique au pathos kitsch.

Dans un premier temps, le texte de Hilbig met en scène la conception rhétorique du pathos comme expression de l'état dans lequel l'individu est hors de lui-même, littéralement en extase²². Dans cette conception se lit l'interrogation sur les frontières de l'humanité au fondement du pathos rhétorique²³. Le franchissement de la frontière humaine peut se produire par le bas, du côté de l'animal, ou bien par le haut, du côté du divin : le pathos sublime correspond alors à l'enthousiasme, à l'échappée de l'âme hors d'elle-même, s'élevant vers une transcendance. Or, la frontière interallemande constitue le thème central du roman. Le style et la tonalité pathétiques apparaissent comme le mode d'écriture le plus adéquat pour transposer littérairement, dans la subjectivité du personnage, l'expérience historique du passage de frontière entre l'Est et l'Ouest que relate le roman. Ainsi, le « provisoire », qui donne son titre au roman, peut se comprendre comme un hors-temps, situé de novembre 1985 au début de l'année 1990, un temps hors de l'histoire, pour ainsi dire dans l'antichambre de la *Wende* ; mais aussi un hors-lieu, caractérisé par les allers-retours du personnage entre l'Est et l'Ouest, son séjour dans les lieux de passages que sont les hôtels, gares, trains et avion et que, depuis l'ouvrage fondateur de Marc Augé, on a coutume d'appeler « non-lieux »²⁴. Le « hors-de-soi », constitutif du pathétique, manifeste ici la dissolution de la frontière interallemande dans les coordonnées temporelles et spatiales de l'intrigue, mais aussi dans la constitution

¹⁸ RICŒUR: *Temps et récit*. Tome III, p. 391.

¹⁹ Claudia BENTHIEN: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999, p. 223.

²⁰ Karine WINKELVOSS: « Pathos et théâtralité dans la prose de Sebald », in *Europe* 91 (mai 2013) n°1009, p. 92-103, ici p. 93.

²¹ Cf. Rainer DACHSELT : *Pathos. Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik*. Heidelberg, Winter Verlag, 2003.

²² *Ibid.* p. 20.

²³ *Ibid.*, p. 27.

²⁴ Marc AUGÉ: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil, 1992 (La librairie du XXI^e siècle).

physique et psychique du personnage. L'absence à soi prend, dans le roman, la forme triviale du K.-O. (73, 302) ou bien celle, plus élevée, du ravissement : de l'éblouissement à la perte de la capacité de voir, dans un peep-show²⁵ (73, 234, 235 300).

Dans *Das Provisorium*, le pathos bas, suscité par des objets bas, et exprimé dans un style bas, semble à première vue dominant. Le personnage se présente avant tout comme un sujet souffrant, en proie à l'envie²⁶, au ressentiment²⁷, à la colère²⁸, à la honte²⁹, à la peur³⁰, et à la haine³¹. Ces émotions négatives, témoignant du recours au pathétique bas, s'accompagnent de l'évocation récurrente de l'animal ou de la bête³², et du monstre³³, qui suggèrent de lire ces passions humaines basses comme la présence du bestial en soi. Les images confirment la peur de perdre son humanité et de tomber dans le règne animal, fréquemment associée à l'expression violente des affects³⁴, comme dans le passage suivant : « Als er wieder einigermaßen atmen, hatte er sich nachts auf seine Matratze geschmissen und vor Schmerz gebrüllt ; weil er nicht weinen konnte, hatte er gegrölt wie ein angestochenes Tier » (309). Les affects y sont apparentés à ce qu'il est de plus bas en l'homme, dans une représentation renouant avec la « hiérarchie des composantes de l'âme » (« Hierarchie der Seelenkräfte ») platonicienne, qui place les émotions au rang le plus inférieur, à l'extrême opposé de la raison³⁵.

Cependant, certaines scènes de pathétique amoureux peuvent être assimilées au pathos élevé. Elles convoquent le modèle dantesque de l'accès à la contemplation éternelle dans l'au-delà par l'amour ici-bas. L'œuvre de Dante, de *Vita Nova* à la *Divine Comédie*, parcourt en sourdine le dernier roman de Hilbig³⁶. Si la description de l'écrivain souffrant sur son matelas dans un hôtel à Montparnasse (148) reprend des éléments de la légende de Heinrich Heine et de son *Matratzengruft*, on y reconnaît aussi une allusion aux souffrances et aux pleurs de Dante après la mort de Béatrice, en particulier au chapitre XXIII de la *Vita Nova*. Cet égarement aboutit aux visions qui prépareront sa rédemption finale³⁷. Le chiffre neuf dans l'évocation des neufs rayons de lumière qui encadrent le roman de Hilbig (34, 320) cite la mystique des chiffres chez Dante. Le neuf est le chiffre de la vie et de la mort de Béatrice, ainsi que celui de sa rencontre avec Dante dans la *Vita Nova*³⁸. Par cette relation intertextuelle, *Das Provisorium* charrie la tradition mystique du pathos élevé. Ainsi, la scène d'amour dans la bibliothèque réécrit le pathétique du ravissement mystique et de l'extase sublime que connaît Dante au seuil de l'éternité dans les derniers chapitres de la *Divine Comédie* :

²⁵ Sur ce sujet, cf. Julia HELL: « Was bleibt? Wolfgang Hilbig's *Provisorium* or the Disappearance of the Author in a Blind Spot », in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 31 (dez 2001) 124, p. 91-114.

²⁶ « Neid », « Missgunst » 129, 202, 220, 307.

²⁷ « Groll » 207.

²⁸ « Wut » 140, 142, 151, 162, 182, 192.

²⁹ « Scham » 140, 152, 162, 194, 252.

³⁰ « Angst » 151, 163, 219, 270, 274, « Schrecken » 152, 153, 154, « Panik » 162, 191, 253, « schrecklich » 270.

³¹ « Haß » 151, « Selbsthaß » 207, 269, « Haßausbrüche[] » 254.

³² « Tier » 141, 198, 309, « Raubtier » 133, « Bestie » 133, 182, 263, 310.

³³ « Monstrum » 263.

³⁴ Cf. Jacques DERRIDA : *L'animal que donc je suis*. Édition établie par Marie-Louise Mallet. Paris, Galilée, 2006, p. 17, p. 47 entre autres, et Lucie CAMPOS : « Chapitre XVI Poétiques philosophiques de l'animal. W.G. Sebald & J.M. Coetzee », in Jean-Paul Engélibert / Catherine Coquio / Georges Charpentier (dir.) *La Question animale. Entre sciences, littérature et philosophie*. Rennes, PUR, 2011, p. 259- 273.

³⁵ DACHSELT : *Pathos*, p. 12.

³⁶ Mais aussi d'autres textes, comme *Die Weiber*. Frankfurt am Main, S. Fischer, 1987 et *Bilder vom Erzählen, Gedichte. Mit Radierungen von Horst Russel*. Frankfurt am Main, S. Fischer, 2001.

³⁷ DANTE : « Vie Nouvelle » chapitre XXIII, in *Œuvres complètes*, Traduction et commentaires par André Pézard. Paris, Gallimard, 1965 (collection *Pléiade*), p. 46-51.

³⁸ *Ibid.* chapitre II p. 5-6 ; chapitre XXIX, p. 61-62.

« [E]in an Wahnsinn grenzendes Glücksgefühl brach in seinem Körper aus, überflutete ihn in einem Augenblick und erreichte ihn noch in der kleinsten Faser. Er wusste, dass dieser Augenblick einmalig, unwiederholbar und der Höhepunkt seines Lebens war. [...] Er fuhr über ihren Leib hin und hatte das Gefühl, sich in ein mythisches Ungeheuer oder in irgendeine vorsintflutliche Echse zu verwandeln [...] dieser Stoff wurde sofort, wie unter einem Hitzesturm, mit jedem Zentimeter von Heddas Haut verschmolzen. Hedda stieß einen leisen Schrei aus, wie aus Furcht, er könne für einen Augenblick zu glühen begonnen... [...] dabei zerplatzten Sonnenflecken auf seiner Netzhaut und verbrannten. [...] Hedda schlug die Augen auf, sie lächelte, an ihren Wimpern hingen Tränen... Was hast du gesagt? fragte sie geistesabwesend. » (199)

Les formes de syncopes³⁹ que sont le cri, l'aveuglement (les taches de rousseur sur la rétine) et la perte de conscience (« geistesabwesend »), mais aussi les larmes, la transformation monstrueuse et la liquéfaction de soi, relèvent de l'expression pathétique et caractérisent ici l'extase érotique et mystique, formes que prend l'exploration des frontières de l'humain.

En réalité, la *Divine Comédie* réunit les deux formes de pathos bas et élevé. A ce titre, elle est une référence en matière de pathos littéraire. Dans *Das Provisorium*, les références récurrentes à l'enfer et au paradis, la comparaison insistante des chiens du boucher avec des Cerbères (250, 262, 308) et la forme circulaire du texte, rappellent le parcours de Dante à travers les cercles de l'Enfer et du Paradis de la *Divine Comédie*. Or, comme l'a montré Hartmut Böhme, le paradis et l'enfer fonctionnent comme des « espaces émotionnels »⁴⁰, permettant de figurer spatialement l'extrême des émotions. Ils sont associés respectivement aux sentiments premiers du bonheur et du malheur. L'enfer, dès lors, est du côté du pathos bas et le paradis, du pathos élevé. Hilbig projette le pathos de ces espaces mythiques et émotionnels sur le contexte de la *Wende* et la trajectoire de vie d'un personnage d'écrivain est-allemand. Ainsi, la mystique dantesque est non seulement mise au service de l'amour, mais aussi de l'interprétation de la *Wende* et des chiffres neuf qu'elle recèle, du 9 novembre 1989 au 3 octobre 1990. L'effet héroï-comique, qui résulte du traitement d'un sujet bas (la *Wende*) en un style noble (la *Divine Comédie*)⁴¹, est emblématique de l'ambivalence inscrite au cœur du pathos hilbigien. L'ironie imprègne l'irruption des neuf rayons de lumière qui se mêlent au sigle AEG dans la dernière page du roman. La Société d'électricité de RFA (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) signe la disparition de l'ère du charbon à laquelle est associée la RDA⁴² et la victoire du modèle capitaliste occidental. Mais on y lit également l'historisation des rayons de la lumière divine, transformée en lumière électrique.

Dans un second temps, *Das Provisorium* met en fiction une réflexion sur le pathos et la limite ténue qui sépare l'acception dénotative, c'est-à-dire ici rhétorique, du pathos, de sa dimension connotative, associant le pathos au mauvais goût. Cet aspect 'méta-pathétique' s'inscrit dans un questionnement sur les conditions de possibilité de la littérature à l'époque contemporaine. Tout au long du roman, le pathos est assimilé à la 'vraie' littérature des « vrais écrivains »⁴³, tout en étant désavoué et dénoncé comme anachronique.

Das Provisorium met en scène le moment où les connotations dépréciatives du pathos l'emportent, faisant basculer le pathos dans le kitsch et l'affectation. L'amour est menacé de

³⁹ Cf. WINKELVOSS : *Rilke*, p. 258.

⁴⁰ Hartmut BÖHME : « Himmel und Hölle als Gefühlsräume », in Claudia Benthien / Anne Fleig / Ingrid Kasten (Hrsg.) *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*. Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 2000, p. 60-81.

⁴¹ Gérard GENETTE : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Le Seuil, 1982 (collection Points Essais), p. 184.

⁴² Klaus SCHUHMACHER : « Exil als Reich. Wolfgang Hilbigs Übertragung der DDR », in Walter Schmitz, Jörg Bernig (Hrsg.), *Deutsch-deutsches Literatureril. Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus der DDR in der Bundesrepublik*. Dresden, Thelen, 2009, p. 690-713, ici p. 710-711.

⁴³ « die Bücher der wirklichen Schriftsteller wurden nicht mehr geklaut » 316

se réifier en « spectacle de l'amour » (251 « Schauspiel der Liebe »), les larmes versées peuvent être fausses et l'émotion suscitée résulter d'une mise en scène (249). La question du pathos s'articule à un discours sur le genre, rappelant la dimension culturelle et historique de l'attribution d'une compétence émotive, souffrante et désirante, au genre féminin⁴⁴.

« Er kam aus einer Welt und aus einer Zeit, in der die Frauen der leidende Teil der Menschheit waren, den Männern stand dies nicht zu... die Männer hatten für ihre Führer und Generalsekretäre siegreich zu sein. Und ähnlich war es mit dem Begehren, die Frauen waren auch der begehrende Teil der Menschheit... nicht umsonst trug Walther von der Vogelweide einen Rock, wenn er auf seinem Stein saß und heulte. » (194)

Le pathos masculin est présenté comme socialement non conforme, indécent, rendant problématique toute auctorialité masculine⁴⁵ dès lors qu'elle s'exprime sur le mode du pathos. Cet encodage du pathos en terme de genre est formulé lui-même sur un ton pathétique, marqué par la plainte, l'excès et une forme de relâchement dont témoigne le registre familier du verbe « heulen ». Le commentaire trivial et anachronique sur la tenue vestimentaire du poète du Moyen-Âge Walther von der Vogelweide met en scène la perception dépréciative du pathos comme spécifiquement contemporaine⁴⁶, suggérant de cette manière une critique de la critique du pathos. Le pathos apparaît comme étant du côté du révolu et de l'obsolète. Lorsque le personnage, lui-même écrivain et poète, donne lecture de ses poèmes devant un public viennois clairsemé, quelques jours après l'accident nucléaire de Tchernobyl, il a le sentiment qu'en tant que citoyen est-allemand il appartient au système adepte de l'idéologie du progrès qui vient de prouver sa caducité (296-197). L'obsolescence historique contamine la littérature. Le mot « pathos » apparaît dans ce contexte doté de ses connotations actuelles dépréciatives (298). La dévalorisation du pathos fonctionne dans le roman comme symptôme de la perte de valeur de la haute littérature, et s'inscrit dans un discours lui-même pathétique sur « la fin de la littérature » (70, 316)⁴⁷.

Dans ce lieu de crête, position instable et fragile où le pathos hésite entre le sublime et le kitsch, manquant basculer dans le mauvais goût, se loge pour Hilbig la littérature à l'orée du XXI^e siècle, après les « horreurs du XX^e siècle » (« de[r] geballte[] Schrecken des 20. Jahrhunderts » 153). Le pathos permet au roman d'accomplir performativement cette mise en danger de la littérature qui constitue le propos du livre. Ainsi, certaines scènes du roman potentialisent, c'est-à-dire réfléchissent le phénomène du pathos, posant la question de l'effet pathétique et pathologique⁴⁸, de la lecture sur le lecteur, et, inversement, de son éventuel effet thérapeutique, comme dans les scènes de vomissement qui succèdent aux scènes

⁴⁴ Cf. Toni THOLEN : « Perspektiven der Erforschung des Zusammenhangs von literarischen Männlichkeiten und Emotionen », in T.T. / Jennifer Clare (Hrsg.) *Literarische Männlichkeiten und Emotionen*. Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2013, p. 9 -25, ici p. 15.

⁴⁵ A ce sujet cf. Julia HELL : « Eyes Wide Shut : German Post-Holocaust Authorship », in *New German Critique* 88 (Winter, 2003), p. 9-36.

⁴⁶ On retrouve dans *Das Provisorium* les catégories développées par Klaus Theweleit dans *Männerphantasien*. Il y analyse le phénomène du fascisme à la lumière des genres sexuels, soulignant la corrélation entre le fascisme et certaines formes de masculinité axées sur le développement d'une « figure d'acier », de « cuirasse », supposant l'élimination de la psyché et l'opposition à la masse, au mou et au liquide, qualités associées au féminin. Hilbig inscrit l'histoire de la RDA dans la lignée des structures fascistes ayant pris pied sur le territoire allemand depuis l'Empire wilhelminien. Klaus THEWELEIT : *Männerphantasien 1+2*. München, Zürich, Piper, 2009 (1977, 1978 pour les premières éditions). Référence repérée par R. Cazzola dans *Die Weiber* : Roberto CAZZOLA : « Verseucht sind das Land, die Menschen, die Sprache. Zu der Erzählung *Die Weiber* », aus dem Italienischen von Alexandra Hausner, in Uwe Wittstock (Hrsg.) *Wolfgang Hilbig Materialien zu Leben und Werk*. Frankfurt am Main, S. Fischer, 1994, p. 153-173, ici p. 165.

⁴⁷ DACHSELT : *Pathos*, p. 266-267.

⁴⁸ DERRIDA : *L'animal que donc je suis*, p. 47.

d'alcoolisation (131, 294). Le sentiment de dégoût suscité chez le lecteur fait partie intégrante de la réflexivité du dispositif pathétique :

« Wenn er wieder zu Atem kam, nahm er eins der Bücher und wischte sich die Höllenbrühe, die aus seinem Leib geflossen war, in eine Plastiktüte ; das Buch, Abteilung *Holocaust & Gulag*, versenkte er gleich mit in der Tüte [...] Eine weitere Kategorie von Büchern, die gemeinsam mit den anderen den Fußboden übersäten und zwischen denen er wie ein Kriechtier lebte, waren solche über verschiedenste Formen der Psychotherapie und der Psychoanalyse [...] er las sie, das war vielleicht dumm, nachdem er durch die Lektüren über die Verbrechen der Diktaturen seines Jahrhunderts in höchste Not geraten war, und die psychologischen Bücher halfen ihm nicht. » (294)

Les horreurs du XX^e siècle, apogée de toute souffrance humaine, incarnent la plus grande intensité *et* la fin de tout pathos, condamnant au faux et au kitsch toute représentation langagière ou littéraire de l'émotion : « Man musste sich schämen für jede Unzufriedenheit, sich hassen, wenn man noch Unglück empfinden konnte, und man musste es verschweigen vor diesem Wahnsinn, der die Sprache würdelos gemacht hatte. » (154). Un autre passage du roman, symptomatique de l'obscénité de toute plainte post-holocauste ou post-goulag, met en scène les errances du protagoniste à Nuremberg, en parodiant les récits de rescapés des camps. *Shopping & Fun* remplace *Holocaust & Gulag*. A l'inscription à l'entrée des camps « Arbeit macht frei » se substitue un « Shopping macht frei » : les consommateurs ont abdiqué leur individualité au profit de marques commerciales décrites à la manière des numéros tatoués sur les prisonniers des camps de concentration. Ce passage grotesque montre l'aporie qui touche tout pathos et critique ultérieurs aux violences historiques du XX^e siècle : élevées au rang de référence ultime, de *parangon* du pathos, tout en restant à jamais incommensurables, elles rendent obscène tout discours analogique (262-264).

Das Provisorium se lit dès lors comme un roman pathétique au carré, exprimant pathétiquement une nostalgie de la littérature conçue comme lieu d'expression des émotions.

III. Du pathétique au romanesque

Le romanesque, précisément, peut incarner ce lieu de la littérature. Marielle Macé, lisant Roland Barthes, définit le romanesque comme « une modalité affective d'observation du réel, une inscription du *pathos* »⁴⁹. Ainsi, le romanesque est la traduction générique du pathos. Ce dernier fait partie des trois éléments présents à la source grecque du romanesque que sont *Erôs*, *pathos* et *historia*, selon Alain Billault, qui décrit les romans grecs comme des « récits développés et ordonnés qui relatent des histoires d'amour riches en aventures et douloureuses »⁵⁰. Ces éléments composent les traits essentiels de *Das Provisorium*. Envisagé tour à tour comme « le comble du littéraire »⁵¹ ou « la mauvaise conscience du roman »⁵², le romanesque est en outre soumis à la même ambivalence sémantique que le pathos, c'est-à-dire à la même oscillation entre un sens dénotatif – « romanesque » est l'adjectif formé sur « roman » signifiant « ce qui est propre au roman » – disparaissant progressivement au profit de connotations péjoratives : « romanesque » signifie « extraordinaire, peu vraisemblable,

⁴⁹ Marielle MACÉ : « Barthes romanesque », in M. M. / Alexandre Gefen (dir) *Barthes, au lieu du roman*. Paris, Desjonquères/ Nota bene, 2002, p. 173-194, ici p. 179.

⁵⁰ Alain BILLAULT : « La source grecque du romanesque », in Gilles Declercq et Michel Murat (Dir.) *Le Romanesque*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.13-26, ici p. 13.

⁵¹ MACÉ : « Barthes romanesque », p. 181.

⁵² DENIS : « Romanesque et galanterie au XVII^e siècle », p. 114.

incroyable »⁵³. Comme le pathos, enfin, le romanesque met en jeu une interrogation sur la légitimité de la littérature⁵⁴.

La question du genre du roman, dont la forme hyperbolique semble être pour Hilbig le roman d'amour (« Liebesgeschichte »), travaille toute son œuvre à partir de 1987. Dans le récit *Die Weiber* (1987), le personnage est traversé par le désir, vécu comme honteux, d'écrire un roman d'amour⁵⁵. En de nombreux points, *Das Provisorium* semble continuer le récit de 1987, si bien qu'il peut se lire comme l'élaboration de ce roman d'amour désiré et ajourné dans *Die Weiber*. Les deux romans précédents de Hilbig, *Eine Übertragung* (1989) et « Ich » (1993) poursuivraient, quant à eux, le refoulement de la forme emphatique du roman, c'est-à-dire du roman d'amour, qui fait se rejoindre la désignation générique « roman » avec la thématique pathétique du romanesque. En effet, marquée du sceau de l'échec et de l'impossibilité, la relation amoureuse n'y apparaît que sur le mode de la quête allégorique (*Eine Übertragung*) ou de la filature (« Ich »), du désir non satisfait. *Das Provisorium* est le premier texte de Hilbig à représenter l'amour sous le double signe de l'accomplissement et de la rupture, offrant ainsi les traits structurants d'une intrigue amoureuse.

Das Provisorium est aussi un roman *sur* le romanesque, abordant indirectement le problème du genre littéraire dès la première épigraphe. Tirée du roman d'August Strindberg *Schwarze Fahnen* (1907), elle situe la question du genre à l'intérieur de celle, plus vaste, du rapport entre l'art et la vie. Cette dimension correspond, à côté du pathos, à la deuxième manière fondamentale de comprendre le « romanesque » : comme « la reconnaissance du roman qui est en nous »⁵⁶:

« Um meine Werke schreiben zu können, habe ich meine Biographie, meine Person geopfert. Ich habe nämlich schon früh den Eindruck gehabt, mein Leben sei für mich in Szene gesetzt, damit ich es von allen Seiten sehen solle. Das versöhnte mich mit dem Unglück, und es lehrte mich, mich selbst als Objekt aufzufassen. »

La citation énonce deux mouvements contradictoires dans le rapport entre l'art et la vie : d'une part, le sacrifice de la vie pour l'œuvre, et d'autre part, l'impression que la vie est déjà œuvre d'art, artifice, destinée à l'écriture. La première configuration tend vers l'autobiographique et suscite un sentiment malheureux. La deuxième, qui relève du romanesque – malgré la métaphore théâtrale, dès lors que nous entendons le romanesque avec Michel Murat comme l'opposé de la vie et le sentiment de la précession de la littérature (du roman) sur la vie – apporte du réconfort. En effet, le roman sans concession pour le personnage qu'il s'évertue littéralement à dépouiller et à écorcher peut faire écho au projet autobiographique de Rousseau et à l'épigraphe des *Confessions*, « intus et in cute »⁵⁷. Dans *Das Provisorium*, le pathos de la douleur fonctionne comme un signal de l'authenticité et reproduit à la 3^e personne le geste autobiographique, sans jamais toutefois en reprendre le pacte⁵⁸. Mais si l'on se place du côté de la réception et des comportements de lecture, le personnage souffrant, « support privilégié de l'investissement affectif »⁵⁹, apparaît comme un élément fondamental de l'illusion référentielle propre à la lecture romanesque, c'est-à-dire de l'effet de vie, qui, le temps de la lecture, fait prendre au lecteur le personnage pour une

⁵³ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁴ Michel MURAT: « Reconnaissance au romanesque », in Gilles Declercq et Michel Murat (Dir.) *Le Romanesque*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 223-232, ici p. 223.

⁵⁵ « [I]ch hatte eine Liebesgeschichte mit tragischem Ausgang schreiben wollen. » HILBIG : *Die Weiber*, p. 90, 97.

⁵⁶ MURAT : « Reconnaissance au romanesque », p. 223-224, p. 232.

⁵⁷ Cf. BENTHIEN : *Haut*, p. 95.

⁵⁸ Cf. Philippe LEJEUNE : *Le pacte autobiographique*. Nouvelle édition augmentée. Paris, Seuil, 1996 (1975) (collection Points).

⁵⁹ Vincent JOUVE : *L'effet-personnage dans le roman*. Paris, PUF, 1992, p.140.

personne. C'est sur cette illusion que reposent les dispositifs fictionnels qui font du « personnage qui souffre » un élément clé « du personnel romanesque »⁶⁰. Ainsi, la constitution d'un personnage en « centre d'intérêt privilégié »⁶¹, caractéristique de *Das Provisorium*, nourrit, selon les interprétations, l'hypothèse autobiographique, aussi bien que l'hypothèse romanesque.

Un passage du texte associe le romanesque à la question centrale du personnage et de ses émotions, et réédite, à propos du romanesque, le discours déplorant la dévalorisation du pathos rhétorique par les violences historiques du XX^e siècle :

« Es war in diesem Jahrhundert mit den Romanhelden kläglich zu Ende gegangen, so dachte er weiter, während er umkehrte [...]. Seit der Jahrhundertmitte etwa hatte es sich gezeigt, als man von den Deportationen erfuhr, als die Bilder von den Viehwaggons auftauchten, die mit Menschen vollgestopft waren, als die ersten Filme mit den Leichenbergen hektisch und grausam über die Leinwand liefen, als die Wirklichkeit hinter den Lügen ruchbar wurde. Das Leben einer Romanfigur, ihre Verwirrungen und Leiden, ihr Umgetriebensein, ihr Unglück oder Glück, war nichtswürdig, dumm und banal im Vergleich zu denen, die in den Lagern gewesen waren ; die Geschichten der Romanfiguren waren nichts mehr wert, [...] Die modernen Epopöen für diejenigen, die normale Geschichten aus dem normalen Leben haben wollten, waren die Seifenopern aus dem Fernsehen, für Romane aber war selbst das billigste Papier nichts als verschwendet. [...] Mit der Unschuld des Erzählens war es vollkommen vorbei, seit es die Berichte aus dem Gulag gab [...] » (256-257)

En effet, la confrontation aux photographies, films et rapports au sujet des crimes historiques du XX^e siècle, dont le « statut documentaire ou testimoniale attest[e] de l'authenticité d'un événement »⁶², renvoie *a contrario* le roman au mensonge. Ce dernier retourne en son contraire l'innocence première à laquelle le romanesque en tant qu'écriture des affects était assimilé⁶³. Le roman est réduit à un romanesque synonyme d'affectation, de futilité, de sentimentalité et de bêtise (« Blödheiten » 257). Derrière l'expression « Unschuld des Erzählens » et la référence aux épopées, on reconnaît, en écho aux volumes de Walter Benjamin que C. achète avec avidité (179), l'essai « Der Erzähler » (1936)⁶⁴. Pour Benjamin, l'arrivée du monde moderne, avec la Première Guerre mondiale et l'apogée du capitalisme, signifie la mort programmée de l'art du récit, et par conséquent la fin de la communicabilité de l'expérience. La naissance de l'information constitue la menace la plus grande pour cet art de raconter. Hilbig reprend la conception benjaminienne d'une histoire littéraire tragique, s'écrivant sous l'égide de la perte et de sa capacité à être affectée par un contexte historique et socio-économique. Il place le romanesque dans la position qu'occupait l'art du récit chez Benjamin et fait de la littérature documentaire l'équivalent de l'information.

Dès lors, le romanesque signifie l'envers coupable de la littérature documentaire, dont cependant il ne cesse de porter la trace en creux, à la manière des cartons de livres à peine ouverts portant l'inscription *Holocaust & Gulag* autour desquels le roman de Hilbig

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 63.

⁶² Andrea LAUTERWEIN : *Essai sur la mémoire de la shoah en Allemagne fédérale (1945-1990)*. Paris, Kimé, 2005, p. 124.

⁶³ MACÉ : « Barthes romanesque », p. 179, 180.

⁶⁴ BENJAMIN : « Der Erzähler », p. 438-465. Sur la présence de Walter Benjamin dans l'œuvre de HILBIG, cf. *Die Kunde von den Bäumen* (1994) et « Vorblick auf Kafka », in *Zwischen den Paradiesen*, Prosa Lyrik. Leipzig, Reclam, 1992, p. 211-222 ; et aussi Stephan PABST : « Hilbig/Odysseus: Lyrik als paradoxe Mythologie », in Jan Röhnert, Jan Urbich, Jadwiga Kita-Huber, Paweł Zarychta (Hrsg.), *Authentizität und Polyphonie. Beiträge zur deutschen und polnischen Lyrik seit 1945*. Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2008, p. 269-283, ici p. 271.

tournoie⁶⁵. En reprenant à son compte les connotations négatives du romanesque auxquelles il confère une raison d'être historique, il est possible que *Das Provisorium* procède à une réhabilitation paradoxale du romanesque, en entame la refondation à partir des violences historiques, c'est-à-dire de ce qui fait le procès du romanesque.

Corrélativement, le romanesque hilbigien se définit par rapport à une expérience historique, autre expression de la « vie », qui, comme l'écrit Michel Murat, constitue « le dehors du roman »⁶⁶ : « 'Romanesque' en bonne ou mauvaise part se dit d'une existence, ou d'une circonstance, qui se produit, s'interprète ou s'expose par référence à un roman – roman connu, roman possible. »⁶⁷ De nombreux passages de *Das Provisorium* font du roman le modèle de la vie. Le poète français Arthur Cravan est ainsi décrit comme un personnage romanesque : « Cravan war eine Figur, die wie die Erfindung eines Romanschriftstellers wirkte ; ein Boxer, der auch einige Gedichte und anderes geschrieben hatte. » (229). Cette figure de la précession de l'art sur la vie informe toute l'œuvre de Hilbig. L'emblème pourrait en être *Don Quichotte*, modèle du roman moderne occidental, dont le protagoniste interprète le réel à l'aune des romans de chevalerie – figure sous les auspices secrètes duquel notre roman s'est ouvert, nous présentant le personnage est-allemand se battant contre des moulins incarnés par des mannequins de grands magasins (7-8). Cette figure de l'antécédence du roman sur la vie a partie liée avec un questionnement sur « le sens de la vie »⁶⁸. Car la forme romanesque configure une existence, en recèle la forme et la signification, en étant écrite du point de vue de la totalité, en connaissance de la fin⁶⁹. Dans l'analogie entre le roman et la vie, implicite à cette figure, l'auteur du roman qu'est la vie revêt des traits divins, comme lorsque le personnage principal a l'impression d'être lui aussi une création littéraire : « er kam sich vor wie eine von seinem Schöpfer im Stich gelassene Romanfigur » (256).

Das Provisorium met en scène un romanesque inachevé, entravé par la mémoire du XX^e siècle. De l'empêchement du romanesque, c'est-à-dire de l'impossibilité d'accéder à la vision de la totalité, au « plan divin », au « sens de la vie », résulte ce « provisoire » qui maintient le personnage dans l'entre-deux du biographique et du romanesque, et dans l'attente des preuves de sa vocation poétique, autrement dit, pour le personnage écrivain, du « sens de la vie » :

« Oder er hätte schon in diesem Alter ein Bewusstsein von seiner Eigenschaft als Schriftsteller haben müssen. [...] Er hätte eine Art Sendungsbewusstsein in sich verspüren müssen. [...] » (276)

« Ich bin ein Dichter! [...] Gleich darauf erschrak er vor dem Gedanken, denn dafür brauchte es einen Beweis, den es nicht gab. [...] Und Gott schwieg zu diesen Dingen, wie er immer geschwiegen hatte. » (279-280)

Le romanesque accompli, ce serait, comme chez Proust, ou chez Dante⁷⁰, la magie d'une vocation littéraire révélée et racontée. Mais chez Hilbig, les violences historiques se répercutent jusque dans les biographies d'écrivain (ces précipités de romanesque⁷¹), venant empêcher à jamais la certitude d'une vocation poétique. La notion même est contaminée par

⁶⁵ On relève six occurrences de cette inscription (154, 193, 228, 257, 293, 294).

⁶⁶ MURAT : « Reconnaissance au romanesque », p. 223.

⁶⁷ *Ibid.* p. 224.

⁶⁸ Cf. RABATÉ, Dominique : *Le Roman et le sens de la vie*. Paris, José Corti, 2010. Le pathétique d'ailleurs n'est pas sans guetter l'expression « le sens de la vie », que l'auteur commente en ce sens sans que le mot ne tombe, p. 9-10. L'essai de Benjamin « Der Erzähler » constitue en outre un fil conducteur de la réflexion de Rabaté.

⁶⁹ *Ibid.* « Deuxième partie : La leçon de la mort (sur *La Mort d'Ivan Ilitch* de Léon Tolstoï) », p. 53-75.

⁷⁰ Au sujet de la corrélation entre amour terrestre, accès à une forme de transcendance et révélation de la vocation poétique, constitutive de la *Vita Nova*, *Ibid.* p. 69 note 32.

⁷¹ Cf. le passage sur les biographies d'écrivain des vignettes d'encyclopédies littéraires, où la vocation des poètes y apparaît rétrospectivement sous les espèces d'un destin particulièrement romanesque (277).

la dépréciation du pathos constitutif de la formule de reconnaissance : « Ich bin ein Dichter ! » (279).