

FORTUNES ET MALHEURS DU ROMAN D'APPRENTISSAGE

Mario Domenichelli – Université de Florence

Le *Bildungsroman* se réfère à un genre proprement allemand qui a eu sa fortune entre la fin du XVIII^e et la première moitié du XIX^e et dont on pourrait dater le seuil chronologique avec la composition de la *Theatralische Sendung* goethéenne (à partir de la fin des années soixante-dix du XVIII^e), et la publication en 1795 de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (la *Bildung* bourgeoise). Ce genre d'écriture narrative, de récit philosophique et pédagogique se développe en Allemagne à partir de Goethe et puis avec Hölderlin, *Hyperion* (1797-98) – la *Bildung* de la nature Heroïque -, Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* (1802) – la *Bildung* du poète -, Jean Paul, *Flegeljahre* (1804-5) et, un siècle plus tard, avec Thomas Mann, des *Buddenbrooks* (1901) à *Der Zauberberg* (1924) et au *Doktor Faustus* (1947), et encore avec Hermann Hesse, *Demian* (1919), *Siddharta* (1922), *Steppenwolf* (1927), *Das Glasperlenspiel* (1943).¹ Cependant ces dates ne sont pas très significatives. Nous croyons que le développement du roman d'apprentissage en Europe ne se limite pas à une seule période. En effet, le roman d'apprentissage, d'une manière plus ou moins claire et explicite, accompagne toute la tradition romanesque européenne du moyen âge à la postmodernité.

Je me propose donc de tracer la généalogie du *Bildungsroman*, à partir des figures du roman de Goethe. Je me propose aussi d'envisager son influence au XIX^e-XX^e ainsi que dans la postmodernité. J'ai donc l'intention de partir du roman de Goethe que je considère un paradigme certain du *Bildungsroman* et qui, d'ailleurs a été considéré par Hegel, comme par Lukács, comme le modèle du nouveau *epos* et de la nouvelle philosophie de l'individu². Le roman à l'époque moderne

¹ Voir R. P. Shaffner, *The Apprenticeship Novel*, Frankfurt am Main, Peter Lang; 1983; J. Jakobs, *Wilhelm Meister und Seine Brüder*, München, W. Fink, 1972; J. Scharfschwerdt, *Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman*, Stuttgart, Metzler, 1967, pp. 111-113. Voir aussi Franco Moretti, *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, London, Verso, 1987. Sur l'histoire du terme et l'usage que en font Morgenstern et puis Dilthey (*Das Erlebnis und die Dichtung*, 1906, Leipzig, B.G.Taubner, 1910³; *Leben Schleiermachers*, Berlin, G. Reimer, 1870), voir la *Nachwort* d' E. BÄHR, à J. W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Stuttgart, Reclam, 1982, pp. 643-46. Voir aussi R. Selbmann, Hrsg., *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*, « Wege des Forschung », Bd 640, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988; G. Meyer, *Der deutsche Bildungsroman von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Metzler, 1992; et F. Moretti, *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, London, Verso, 1987.

² *Estetica*, N. Merker, a c. di. 2 voll., Milano, Feltrinelli, 1978, vol 2, pp. 1447-8.

– dit Hegel (*Esthétique*) – est la représentation d’une réalité déjà ordonnée selon la prose bourgeoise. Sur ce terrain idéologique, le roman, dans sa représentation des événements qui forment la destinée des individus, cherche à retrouver la poésie qui s’est perdue dans la prose bourgeoise de la vie. Il n’est donc pas étonnant que le conflit le plus fréquent et qui s’adapte le mieux au roman est celui entre la poésie du cœur et la prose des rapports de pouvoir sur le fil de la causalité qui règle les péripéties et les événements qui donnent au temps la forme que nous permet de le percevoir. Ce conflit peut avoir une solution tragique ou comique. Il peut aussi trouver son accomplissement dans le fait que si, d’un côté, les personnages qui se posent en conflit avec l’ordre commun du monde finissent par apprendre à reconnaître ce qui est authentique et important et donc finissent par se réconcilier avec le monde pour y entrer avec tout le caractère laborieux de la bourgeoisie, de l’autre ils doivent trouver dans la prose de la vie la perception d’une réalité poétique et de la beauté de la vie vécue, conçue, enfin, comme art de vivre: ce qui coïncide avec l’*Erlebnis* romantique. Le modèle de roman auquel Hegel pense est sans doute *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, avec sa *Shicksaalsphilosophie*, la philosophie bourgeoise du destin qui se constitue formellement dans le roman de Goethe.

Lukács, dans *Die Seele und die Formen* écrit que si les poètes et les écrivains du Romantisme allemand cherchaient dans leurs fantaisies une nouvelle patrie utopique, le pays des poètes et des grandes âmes dans l’imaginaire, Goethe, au contraire, trouva sa patrie dans les conditions du monde réel, c’est à dire qu’il chercha la poésie et la vie vécue comme oeuvre d’art non pas dans le pays de la fantaisie, mais dans les conditions de l’actualité, au cœur de la prose de la vie (selon la formulation d’Hegel)³. Le roman de Goethe est donc un *Künstlerroman* qui se structure comme l’allégorie de la vision bourgeoise du monde et de la vie qui se manifeste dans l’avenir individuel qui si pose à l’origine aussi bien qu’au centre du monde romanesque⁴. Ce que Hegel voit et ne voit pas, ce qu’il affirme et dénie en même temps dans le roman de Goethe, c’est la figure de la destinée; c’est-à-dire la vie de Wilhelm déjà écrite dans un dossier qui contient l’histoire de Wilhelm qui vient d’être racontée dans les *Lehrjahre* et que Wilhelm trouve dans la bibliothèque de la Société de la Tour⁵. Il s’agit donc du récit de la *Menschwerdung* comme itinéraire préconstitué, prédéterminé, ou si l’on veut hétérodéterminé vers la liberté comme condition accomplie de l’individu. Dans la bibliothèque de la Société de la Tour, du reste, on trouve les livres de la destinée de tous ceux qui ont été choisis pour être initiés aux mystères de la Société et à la *Sendung*, à la mission que ces mystères

³ György Lukács, *Novalis* (1907), 3, in Idem, *Die Seele und die Formen*, Berlin, Egon Fleischel & Co., 1911, p.78-84.

⁴ Sur le *Bildungsroman* de l’artiste, voir H. Marcuse, *Der deutsche Künstlerroman* (1922), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.

⁵ W. Barner, *Zur Turmgesellschaft in Goethes Wilhelm Meister*, in W. J. Lillyman, Hrgs., *Goethe’s Narrative Fiction*, New York-Berlin, Walter de Gruyter, 1983, pp. 85-109.

impliquent: apprendre à vivre selon la vision bourgeoise. Cela nous intéresse parce que dans ces livres des destinées, nous voyons la connection, sinon une contradiction entre l'idée du destin individuel que l'on croit pouvoir construire et l'histoire dans laquelle la construction semble être déjà donnée dans ses lignes générales sinon particulières.

Il y a des principes qui constituent les fondements de mon argumentation. Ils dérivent d'une double considération :

1) je trouve qu'il y a une correspondance singulière, ou mieux, une singulière coïncidence de dates entre la naissance du *Bildungsroman* et la naissance du roman historique;

2) par conséquent le *Bildungsroman* et le roman historique, qui ont leur origine (commune) à la même époque, doivent avoir aussi les mêmes conditions de naissance sinon la même généalogie, c'est-à-dire que la constellation conceptuelle de ces deux genres devrait impliquer le rapports entre la tradition épique, la tradition chevaleresque et la tradition picaresque avec ses développements au XVIII^e siècle. En tous cas, la narration doit procéder sur le fil du voyage ou de l'errance initiatique qui symbolisent, ou allégorisent le voyage intérieur comme *Erfüllung*, ou *Menschenwerdung* par un itinéraire de développement (*Entwicklung*), l'évolution spirituelle de l'individu, dans le cas du roman d'apprentissage, et l'évolution politique de la nation, de la société dans le cas du roman historique.

3) Les conditions de naissance dont je viens de parler sont liées à la Révolution, et à la nouvelle importance de la classe moyenne au début du XIX^e siècle; ce qui n'est pas exactement une considération nouvelle et que je tire de Hegel et Lukács.

4) Enfin, ce qui importe le plus comme fondement philosophique de tout ce discours, c'est que le *Bildungsroman* et le roman historique trouvent leur origine et fondement, d'une manière différente, dans la même poétique de l'existence, c'est à dire la poétique de l'existence de la bourgeoisie au XIX^e siècle.

Poétique de l'existence se réfère à l'art de vivre, ou à l'idée de la vie comme oeuvre d'art⁶, mais aussi aux figures et aux règles qui en définissent la composition, la formation, le *fashioning*, c'est à dire le *self-fashioning* (Greenblatt⁷), comme *Selbstbildung*, formation du soi, qui est la condition de la perception dynamique de soi et de son intériorité, ou si l'on veut, avec plus de précision, la formation d'un langage de l'intériorité qui en permet l'expression et donc la perception modelée sur des paradigmes donnés par la tradition. La poétique en question est donc l'ensemble des figures, *topoi*, règles esthétiques qui composent l'idée de la vie comme forme percevable, comme

⁶ Sur la tradition textuelle de l'élaboration de l'art de vivre (*téchne tou biou*) comme poétique de l'existence voir M. Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard, 2002.

⁷ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.

direction et mouvement vers le modèle idéal. Ainsi, l'art ainsi non seulement donne à la vie sa forme, à travers laquelle la vie elle-même devient perceptible, mais, en offrant des modèles de perception, il donne aussi des modèles de construction de la vie individuelle, et/ou de l'écriture de l'histoire comme récit des grands destins, de la vie des grands hommes, ou, dans le roman historique, comme le récit, dans le langage du *sermo humilis*, de l'ensemble des existences collectives oubliées dans lequel se forment les petites vies des petites gens. Si l'on accepte ces postulats, on doit dire aussi que les formes, les genres du *Bildungsroman* et du roman historique sont là pour donner au mouvement du temps la forme qui lui est propre selon l'hégémonie culturelle dominante à l'époque donnée. La forme est le moyen de percevoir le temps comme *Erlebnis* dans l'histoire individuelle et collective. Les différentes poétiques de l'existence s'accordent naturellement aux esthétiques, aux styles, et aux goûts des différentes époques. Il s'agit en tous cas de la connaissance de soi-même comme sujet historiquement déterminé, et de la construction de soi-même comme sujet d'une expérience, d'un *Erlebnis* historiquement stratifié. A notre avis l'histoire du *Bildungsroman* coïncide donc avec l'histoire des poétiques de l'existence dans la modernité occidentale; c'est à dire qu'il s'agit d'une branche de l'esthétique comme d'une branche de la philosophie de l'histoire et de la destinée.

L'épigraphe de Auerbach à *Dante als Dichter der irdischen Welt* : « *Ἠθος ἀνθρώπῳ δαίμων* »⁸ me semble importante. Il s'agit du fragment d'Héraclite numéro 119, qui signifie, dans une traduction ordinaire : « le caractère est le destin de l'homme », ou si l'on veut : « La destinée de l'homme est dans son caractère ». Cependant *ethos* ne signifie pas seulement « nature », dans son sens d'inclination personnelle, *ethos* signifie aussi maison, lieu où on habite, habitat, habitation, habitudes, usages, moeurs, institutions; ce que les anglais appellent *way of life*. Ce mot a donc une application et une sémantique qui occupe aussi l'espace de la mémoire culturelle : l'*ethos* de la lignée, de la famille, de la religion, de la nation, de la race dans lequel doit se décliner la nature personnelle, le caractère, le phénomène particulier qui est lié à l'ensemble culturel dans lequel il est formé. *Daimon* dérive probablement de *daiomai* qui signifie distribuer, partager, avoir en partage, en sort. *Daimon* a un signifié générique de divinité (*Oi daimonai*, les dieux), mais il indique aussi le dieu qui décide du destin des hommes, de la bonne ou mauvaise fortune, de la vie et de la mort. *Daimon* indique aussi le démon, bon ou mauvais, l'esprit gardien ou l'ennemi, et le diable aussi, bien sûr, à l'époque chrétienne. *Ἠθος ἀνθρώπῳ δαίμων* est une espèce de sentence qui définit un *limen*, le seuil entre l'humain et le divin entre la *physis* et la *metaphysis*, entre, disons, *Geist und Zeit*, avec le temps comme construction démonique. Cela nous intéresse puisque le *Bildungsroman* est

⁸ E. Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin und Leipzig, Walter de Gruyter, 1929.

exactement la construction de soi-même, le *self fashioning*, dans le temps, tandis que le roman historique est la construction de l'identité collective à partir de la mémoire culturelle. Aussi bien le *Bildungsroman*, que le roman historique sont des manières de transformer le temps en récit : ce qui nous donne la perception du temps individuel comme destin, et du temps collectif comme destinée. Même s'il faut ajouter que notre perception du *Erlebnis* comme destin est liée et entrelacée à la perception de l'histoire comme destinée, comme grand récit, ce qui a évidemment affaire avec la philosophie de l'histoire.

Goethe, donc, est important; son roman, au début du XIX^e siècle, est le modèle à suivre ou à nier comme le modèle d'apprentissage bourgeois qui s'oppose à la *Weltanschauung* romantique. A partir des considérations de Hegel (*Esthétique*) on peut en définir les antécédents : *Le Don Quichotte*, donc, avec ses deux départs; le *desengaño*, ou désaveuglement, ou la série des désaveuglements qui conduisent le vieux chevalier fou du monde de son imaginaire chevaleresque à la vie quotidienne telle qu'elle est. Il s'agit d'un itinéraire qui conduit le vieil hidalgo de la folie au sentiment raisonnable de la vie et donc à sa nouvelle identité bourgeoise *in extremo spiritu*. C'est un fait, cela va sans dire, que Don Quichotte n'est pas le jeune chevalier qui doit conquérir son identité chevaleresque et son appartenance de caste par l'errance, l'aventure, «les armes et les amours» du célèbre incipit de *L'Orlando Furioso*. Vieux chevalier de l'imaginaire comme il est, Don Quichotte se propose donc comme parodie anachronique du modèle chevaleresque qui se décline aussi dans les *specula principis* (Erasme, Machiavel, Fénelon) et les *institutiones militis* (Erasme, Castiglione et la myriades des traités pour l'institution de l' "honnête homme" en Italie, France, Espagne, Angleterre). Wilhelm Meister aussi a deux départs pour son aventure et son errance; son itinéraire est exactement l'*itinerarium mentis* et initiatique du jeune chevalier, avec une différence : le jeune chevalier est devenu l'artiste (ce qui est déjà implicite dans le personnage de Don Quichotte puisqu'il veut vivre sa vie comme récit chevaleresque). Dans le roman de Goethe l'errance du jeune chevalier est devenue la *Theatralische Wanderung*, la *Wanderbühne*, tandis que sa vocation à l'aventure se développe comme *theatralische Sendung*. Les figures de la *Wanderung* et de la *Wanderbühne*, dans la tradition littéraire européenne, à partir du XVIII^e (Scarron, *Le Roman Comique*, 1651-57), transforment l'errance chevaleresque dans l'errance picaresque. Il faut dire ici que l'*humour* cynique et désenchanté, souvent noir, de la picaresque et son penchant satirique ne sont pas en question dans les *Lehrjahre* dont la tonalité est plutôt mélodramatique. Les figures du monde «bas», Mignon, le vieux harpiste, n'ont ni foyer ni patrie. Ils sont des figures de nostalgie vers la patrie idéale dans l'imaginaire, le pays de nulle-part des artistes, des poètes et des chansons. Ces deux personnages doivent mourir puisqu'ils représentent exactement ce que Wilhelm doit laisser derrière lui. Ils sont donc les débris du temps, ce qui reste de la jeunesse et des ses illusions, avec les

souvenirs comme des épaves rejetés par l'histoire. Ainsi ces deux figures sont des signes faibles de l'histoire comme dialectique entre la nécessité de la mémoire et celle de l'oubli qui est le fondement paradoxal de toutes représentations. Mignon et le Harpiste sont des figures symboliques qui représentent la vie comme *Wanderung*, et la poétique de l'existence qu'on peut appeler *Wanderung* romantique. Toutefois il ne faut pas oublier que ces deux figures sont des copies de la vie. Ils représentent les figures pathétiques et mélodramatiques de l'art, du théâtre vagabond de la place et de la rue; ils représentent aussi la dimension féroce du monde bas de la misère, de l'abandon, et de la mendicité. Ils représentent enfin ce que l'histoire officielle oublie. Ils sont donc les figures de l'oubli⁹.

Les développements de la picaresque au XVIII^e-XIX^e siècle en Angleterre ont toujours affaire avec des mouvements allant d'une classe sociale à l'autre. Il s'agit souvent du passage du monde bas des voleurs, escrocs, prostituées, du monde de l'enfance abandonnée, de la pègre, de la mendicité, de la pauvreté, de la misère extrême, de la cruauté et de la violence, à la condition bourgeoise comme point d'aboutissement de l'apprentissage à la vie. *Moll Flanders* (1722), *Captain Jack* (1722), *Oliver Twist* (1837-38), *David Copperfield* (1849-50) sont des exemples faciles¹⁰. Du reste à la même époque, toutes différences considérées, on trouve des itinéraires de vie semblables dans *L'homme qui rit* (1869) de Hugo ou dans *Sans famille* (1878) de Malot. Gwynplaine et Rémi doivent parcourir les sentiers de leur errance à travers une expérience théâtrale : les petits spectacles de la rue, les comédiens ambulants, la cahute, la sorte de cabane-roulante de Ursus et Homo, son Loup, dans le roman de Hugo, et Vitalis, le musicien vagabond avec ses chiens et son singe dans celui de Malot. Ces figures si communes dans l'histoire du théâtre de la mendicité nous ramènent à Mignon et au Harpiste de Goethe. En tout cas l'expérience du théâtre de rue, et des *street entertainers*, semble être importante comme étape sur la voie de l'émancipation qui porte de la misère et de la mendicité (plus ou moins théâtrales ou artistiques – souvent la misère et la vie vagabonde sont les symboles de la dimension de l'art) vers l'idéal bourgeois, le nid perdu et puis retrouvé des affections familiales (*Sans famille*).

Le cas de *L'homme qui rit* est certainement différent. L'époque à laquelle l'histoire de Hugo se développe est la fin du XVII^e en Angleterre, après la Révolution de Cromwell, après surtout la

⁹ Adele Woëna, *I comprachicos nel secolo XIX, ovvero la tratta dei fanciulli italiani all'estero*, Modena, Angelo Cappelli, 1880. Ce petit livre montre, peut-être avec quelque exagération, mais en présentant des documents officiels, la dimension de totale cruauté du trafic des petits musiciens italiens à la fin du XIX^e. Voir aussi John E. Zucchi, *The Little Slaves of the Harp. Italian Child Street Musicians in 19th Century. Paris, London, and New York*, McGill's and Queens U. P., Montréal- Kingston-Buffalo- London, 1992.

¹⁰ Pour une généalogie du roman d'apprentissage voir M. Domenichelli, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, in M.C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli, *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Pisa, ETS, 2007, pp. 11-37.

Révolution glorieuse du 1688 qui fonda le premier état bourgeois, ou aristocratico-bourgeois, avec sa révolution financière, l'institution de la banque d'Angleterre, l'institution de la dette publique, et donc l'institution du premier État fondé sur la science économique (Locke – bien sûr: le grand essai de Paul Hazard sur *La crise de la conscience européenne*¹¹ - Hume, Bentham, Smith, Ricardo, Malthus). Cela est important si l'on considère la position politique de Hugo, l'idéologie de son roman, et son «j'accuse» contre la société de l'argent, de la richesse et donc de la misère. Gwynplaine a son masque gravé dans sa chair : ce qui décide son destin, ou bien est le signe de sa destinée qui coïncide avec son *daimon*. C'est le signe atroce du pouvoir dans l'histoire, du pouvoir de construire l'histoire et donc de décider des destins individuels moulus par l'histoire construite par le pouvoir. Dans *L'homme qui rit* il n'y a aucune consolation. Gwynplaine ne peut pas échapper à son destin, tandis que le Rémi de *Sans famille*, ou David Copperfield, ou Oliver Twist (ce sont tous des cas d'enfants abandonnés et privés de leurs droits de naissance) trouvent, ou retrouvent ce qu'ils ont perdu, ou ce dont ils ont été privés. Peut-être est-ce la distance entre le point de départ et d'arrivée qui est décisive. Gwynplaine doit retrouver sa classe d'appartenance dans l'aristocratie. Rémy, David, Oliver ont des ambitions plus modestes. La destination de leurs voyages de retour est la condition bourgeoise. Cependant dans *Great Expectations* (1860-61) de Dickens le parcours ne peut pas s'achever : Pip ne devient pas le gentilhomme qu'il pense et espère devenir. Un itinéraire semblable de *desengaño* et de déception, à partir de son titre, on le trouve aussi dans *Les Illusions perdues* (1837-43) de Balzac. C'est un roman intéressant dans notre panorama. Lucien de Rubempré veut devenir artiste, poète, romancier, mais non pas à la manière de l'artiste de la vie qu'on trouve dans les romans allemands à la fin du XVIII^e- début du XIX^e. Lucien est l'artiste à l'époque industrielle, au début de la nouvelle époque bourgeoise de la massification. Nous croyons qu'on peut comprendre le roman de Balzac surtout si l'on n'oublie pas que le roman de Goethe est un roman d'artiste, d'un artiste dont l'existence prend sa forme comme apprentissage à vivre selon les règles de la poétique existentielle bourgeoise. Lucien de Rubenpré est là pour montrer ce qui reste de cette poétique après la Restauration Française, comme *exemplum* d'un chemin perdu, comme égarement dans l'interruption. L'histoire de Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir* (1830), ou, dans une clef tout à fait cynique, l'histoire de Georges Duroy dans *Bel-Ami* (1885) de Maupassant représentent l'un un échec, puni avec la mort, et l'autre un succès, quoique infâme, sur le même itinéraire de la réussite sociale. En tout cas il s'agit d'histoires typiques de la bourgeoisie, ou des origines bourgeoises, caractérisées par la volonté de se tirer de la misère, de la faim, du labeur de la campagne. Dans ces cas le mariage (célébré, ou espéré, râté, ou réussi), comme dans les histoires féminines anglaises au XVIII^e, est le moyen pour s'élever au niveau social supérieur.

¹¹ P. Hazard, *La crise de la conscience européenne*, Paris, Boivin, 1935.

On serait tenté de dire que *Pinocchio*, publié en 1881-83, se présente, par sa simplicité, par la dimension universelle de sa popularité, comme un bon paradigme post-goethéen. Lucien, Julien, Georges sont des héros de métamorphoses et de désobéissance, des héros du *self-fashioning*, puisqu'ils ne s'adaptent pas, et veulent construire leur destin comme progrès social individuel (qui toutefois répète l'histoire de la classe qu'ils représentent). Le roman de Goethe s'ouvre sur le théâtre des marionnettes pour nous dire que le problème est exactement la transformation d'un héros marionnette, comme Wilhelm, en un homme, c'est à dire un bon bourgeois, avec une vocation (*Sendung*) bourgeoise. Dans le roman de Collodi aussi le théâtre des marionnettes est là avec l'épisode de Mangiafoco, l'homme des marionnettes, le marionnettiste, celui qui tire les fils des marionnettes, et décide leurs destinées. Du reste la *theatralische Sendung* de Pinocchio est bien claire lorsque Pinocchio doit gagner son pain en travaillant au cirque comme l'âne qu'il est devenu, pour en mourir et renaître et trouver enfin, après avoir appris sa leçon, sa vraie dimension bourgeoise en se réveillant à la fin du roman du cauchemar de la vie de misère des paysans. Pinocchio se réveille donc dans sa chambre. Tout y est propre, nettoyé, poli, bien arrangé. La marionnette est jetée sans vie sur une chaise. Pinocchio a des vêtements nouveaux. Il a son aspect de "bravo ragazzo", de bon garçon montrant le point d'arrivée du *Bildungsprozess*, l'image idéale, sinon idéologique de Soi achevé comme *Menschwerdung*.

Sentiers perdus: ceci pourrait être le titre d'un livre que je ne vais pas écrire, pas maintenant en tous cas, sur l'évolution du *Bildungsroman* au XX^e siècle. Au XX^e, déjà au XIX^e du reste, le *Bildungsroman* est très fréquemment *Verbildungsroman*, le roman d'une formation, d'un apprentissage qui doit s'interrompre, d'un itinéraire qui doit se perdre dans une absence de signifié, dans une allégorie vide, dans l'égaré. Au XX^e, il n'y a peut-être aucun *Bildungsroman* qui ne soit pas un roman de désaveuglement, et de *desengaño*.

En 1916 Joyce publia son *Künstlerroman*, *Le portrait de l'artiste en jeune homme*. Il s'agit d'une histoire certainement très traditionnelle, d'un certain point de vue, si l'on ne considère pas l'ironie qui la caractérise et qui toute la secoue et la mord, selon la célèbre formulation de Baudelaire. L'artiste, le poète, Stephen Dedalus, doit choisir entre famille, église, nation (l'Irlande, l'église catholique, son *ethos* irlandais et familial) et une quelque autre modalité de vie, dans laquelle il puisse s'exprimer en liberté. *Der Künstler*, donc, dans sa *Bildung*, doit expérimenter l'esthétique et les poétiques traditionnelles. Il écrit une poésie, une villanelle très décadente et esthétisante, pour entrer enfin dans une autre dimension, et concevoir une autre poétique dont les principes sont l'exil, le silence, l'astuce, ou, si l'on veut, la finesse. C'est quelque chose de nouveau et d'ancien en même temps, parce que, si d'un côté on a le choix topique entre deux dimensions, deux mondes, de l'autre le choix même est refusé avec l'exil. Il ne s'agit pas du départ et du séjour métèque dans un autre

pays, mais du départ pour l'exil même comme retour à la seule patrie; il s'agit du silence comme seule parole et origine de toute parole, et de la ruse qui est nécessaire à celui qui veut conduire ce genre d'existence dans l'exil, sans patrie, sans famille, ni appartenance de classe, caste, sans religion, pas même la religion décadente de l'art. Je n'aurais pas de solutions interprétatives ici, si ce n'est celle d'une allégorie vide qui transforme un itinéraire traditionnel dans un des manifestes du Modernisme.

Le *Bildungsroman*, cela va sans dire, se construit à partir d'un système de valeurs, ce qui est en crise au XX^e, après les deux guerres européennes. C'est un fait que le roman de la *Bildung* du héros entre dans une crise presque permanente à partir de la Grande Guerre. Je pense à Hemingway, *A Farewell to Arms* (1929), à Céline, la première partie du *Voyage au bout de la nuit* (1932), à Remarque, *Im Westen nichts Neues* (1929). Ici pas de jeunes héros et chevaliers à la recherche de leurs identités; au contraire, tout ce qu'on a, c'est la perte de l'identité. La guerre n'est plus l'occasion du *self-fashioning* obtenu par le métier des armes et par les amours, mais, au contraire, l'occasion d'une déclaration de non appartenance comme dans le cas exemplaire, je crois, de Céline, quand il fait dire à son Bardamu qu'il est le seul lâche, « l' infâme et répugnant saligaud », « la honte du genre humain »¹².

Dans l'ère contemporaine, le *Bildungsroman* est encore là comme modèle, au cinéma et dans la littérature. Le cinéma souvent raconte des histoires d'apprentissage. Je pense à l'intérêt des metteurs en scène italiens pour ce genre d'histoires: *La meglio gioventù* (2003) de Giordana (sur la génération de Soixante-huit - *La meilleure jeunesse*, c'est le titre d'un recueil de poèmes de Pasolini), et l'autre film de Giordana, *Quando sei nato non ti puoi più nascondere* (2005), sur un garçon d'une famille bourgeoise qui entre en contact avec le monde de l'émigration clandestine. Je pense aussi à *Mio fratello è figlio unico* (2007) de Daniele Luchetti, encore sur la génération de Soixante-huit et tiré du roman de Antonio Pennacchi. *Caterina va in città* (2003) et *Ovosodo* (1997) de Virzi développent le thème des différences de classe et de la quasi impossibilité du passage de la classe ouvrière, ou du prolétariat, à celle des patrons dans l'Italie contemporaine. *Ovosodo* (*Oeufdur*) cite sa source, c'est à dire, *Great Expectations* de Dickens, l'histoire d'un pauvre enfant qui croit pouvoir devenir gentilhomme par ses études et son intelligence, et donc pouvoir entrer dans la société des meilleurs (les *aristoi*, les riches), pour se retrouver obligé, enfin, à accepter sa destinée sociale, et donc sa condition ouvrière. Je pense aussi à *La Mala educación* (2004) de Almodovar, à cette histoire de deux artistes, ex-séminaristes, dont la destinée d'artiste est suscitée et conditionnée par la *mala educación*, incarnée par un prêtre, mauvais maître, professeur au séminaire et pédophile. Et encore je pourrais citer, sans pouvoir en parler, évidemment, une série de romans des

¹² Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952, p. 151.

années cinquante-soixante : le canadien Mordecai Richler et son *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* (1959), l'histoire de Duddy, menteur, tricheur, libertin, surtout un rêveur, qui connaît le secret pour donner forme et corps à l'image concrète à ses rêves, ce qui en fait un homme de cinéma et de succès; et encore Salinger, *Franny and Zooey* (1961), et surtout *The Catcher in the Rye* (1951); *Die Blechtrommel* (1959) de Günter Grass est un exemple de *Verbildung* au XX^e siècle. *La luna e i Falò* (1950) de Pavese, aussi, est un exemple de *Bildung* comme passage de la condition d'enfant pauvre, orphelin et paysan, à celle de petit bourgeois. Anguilla revient au pays, dans les Langhe, pour revivre dans sa mémoire son enfance et son adolescence, avec son histoire qui lui semble le rêve de son enfance perdue dont il n'arrive pas à comprendre le sens.

Le *Bildungsroman* est encore bien vivant au début du troisième millénaire. Je cite encore, pêle-mêle des livres que je ne considère pas comme des chefs d'oeuvre mais qui sont exemplaires des formes de *Verbildung*, ou de *mala educación*: Imre Kertész, *Roman eines Schicksallosen*¹³, William Trevor, *The Story of Lucy Gault*¹⁴; je dois aussi mentionner la fortune du *Bildungsroman* dans les romans des femmes: Marguerite Duras (*L'amant de la Chine du Nord*¹⁵ – la réécriture de *L'Amant*, 1985), parfois des best-sellers comme *Và dove ti porta il cuore* (1994) de Susanna Tamaro, ou *Angel Puss* (2004) de l'Australienne Colleen McCullough. Entre autres exemples, il je dois citer au moins *Atonement*¹⁶ de Ian MacEwan. C'est un cas particulier de *künstlerroman* : l'histoire de l'écrivaine d'un seul roman et de l'écriture d'un seul roman en plusieurs réécritures, comme *atonement*, expiation, et comme un palimpseste qui cherche à découvrir et en même temps à cacher la faute qui est à son origine puisque la *Bildung* du roman se fait comme la *Bildung* de la vie, et la *Bildung* de la vie se fait comme *Bildung* du roman.

Je vais conclure sur les citations de quelques autres romans d'initiation et d'apprentissage qui sont le fruit d'une hybridation entre la culture européenne, ou la tradition occidentale, à laquelle le *Bildungsroman* appartient, avec d'autres cultures. Khaled Hosseini, l'écrivain Afghan, est l'auteur de *Kite Runner*¹⁷, et de *A Thousand Splendid Suns*¹⁸. *Kite Runner* est évidemment le *künstlerroman* annoncé par la métaphore de son titre. C'est l'histoire du retour au pays, au passé, et à une mauvaise action refoulée qui a marqué la vie de celui qui l'a accomplie et de celui qui en a été frappé. Il s'agit donc d'une recherche du temps perdu, mais aussi, en désaveuglement, de la découverte de la réalité terrible de l'histoire dans laquelle on ne peut que se perdre puisque la *Bildung* ne peut s'achever que comme désaveuglement, sans espoir, sinon celle de l'art, de l'écriture, sur le fil de la mémoire par

¹³ Le premier titre du *Roman eines Schicksallosen* était *Sorstalangsag* (Berlin, Rohwalt, 1975).

¹⁴ London, Penguin, 2002.

¹⁵ Paris, Gallimard, 1991.

¹⁶ London, Jonathan Cape, 2001.

¹⁷ Riverhead (N.Y.), Riverhead books, 2003.

¹⁸ Riverhead (N.Y.), Riverhead books, 2007.

lequel les cerfs-volants se livrent dans l'air et la lumière au-dessus des ténèbres. *A Thousand Splendid Suns* raconte l'histoire de deux petites filles et de leur apprentissage terrible à la vie. Mariam est une espèce de prisonnière qui doit vivre loin de son père parce qu'elle est une *harami*, une pauvre bâtarde. Elle ne doit rien apprendre. Cela serait inutile puisque sa destinée coïncide avec sa condition féminine propre à son pays, même si Mariam ne peut pas s'empêcher de vivre.... vers sa mort. Laila a un seul ami, Tariq, qui a perdu sa jambe sur une mine. Il est amoureux d'elle et la défend contre tous. Mariam et Laila se rencontrent et elles découvrent, dans l'entrelacement de leurs destinées de femmes, la valeur de l'amour et de l'amitié dans l'Afghanistan de la guerre infinie. Mariam est tuée par les Talibans. Laila vivra pour elle aussi, parce que Laila attend un enfant, une fille à laquelle Laila a déjà trouvé un nom, Mariam comme le nom de l'espoir dans le monde de la violence, de la guerre, de la folie générale, d'une humanité blessée et amputée. L'espoir est donc un nom de femme dans un monde qui nie aux femmes le droit de vivre.

Tahar Ben Jallou est le dernier nom que je vais citer. Son roman *L'écrivain public* fut publié en 1983¹⁹. C'est de l'écriture autobiographique, dans un certain sens, mais aussi une écriture perdue dans une dimension de rêve, d'allégorie ou métaphore filée. C'est l'histoire d'un enfant malade qui doit vivre dans une bannette qui est son point de vue sur le monde qu'il observe et transforme en écriture. Sa maladie est son *daimon*, puisque, guéri et devenu adulte, l'écrivain ne vivra que par l'écriture dans laquelle, comme dans une arabesque, il parcourt, revient, recherche son itinéraire dans la mémoire jusqu'au point d'arrivée que je résume de la dernière page du roman, lorsque l'écrivain se trouve dans la nuit. Il ne se rappelle plus la rue où il habite. Il sait seulement qu'il faudra descendre. Il ne voit rien. Il a froid. Personne ne passe par là. Il est seul et malade. Il est emmaillotté par les ténèbres. Cependant il n'est pas triste. Il se retrouve dans sa bannette. Il peut donc rêver. Il peut évoquer à n'importe quelle heure ses images folles, ses belles images pour échapper à la douleur, à la mort qui s'approche. Il va passer la nuit sur sa chaise. Il ne va pas fermer ses yeux. Il va attendre, enchaîné à lui-même, débarrassé de son ombre. Son front, il le sait bien, sera serein et son cœur réconcilié avec sa terre intérieure, sa terre vivante. Il va attendre l'aube et avec l'aube le visage de celle qu'il aime; ce visage le ramènera à son île dont les pierres chaufferont ses pieds.

Ce visage dément le désespoir de la vie puisque « les étoiles du matin naissent de ses mains ».

¹⁹ Paris, Éditions du Seuil, 1983.