

**Zeitschrift:** Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

**Herausgeber:** Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

**Band:** 59 (2012)

**Heft:** 1: Fascicule français. La fièvre à l'œuvre : du corps à la métaphore

**Artikel:** Histoires de thermomètres (Proust, Mann, Hemingway)

**Autor:** Ettlín, Annick

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-323589>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 26.12.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Histoires de thermomètres (Proust, Mann, Hemingway)

L'arrivée du thermomètre médical dans les foyers, pendant la Grande Guerre, signe aussi son apparition dans les textes littéraires. Dans la fiction comme dans la vie de l'homme moderne, malgré sa discrétion et son apparente inoffensivité, le thermomètre nous semble fonctionner comme le représentant d'un savoir objectif, scientifique, que la modernité tendra à séparer d'une connaissance subjective de l'être humain prise en charge notamment par la littérature. Le thermomètre pourra alors être vu comme le lieu, même minuscule, d'une rivalité entre paroles scientifique et littéraire.

En effet, tandis que les fièvres romantiques ne se formulaient que dans les mots d'un sujet responsable d'évaluer lui-même l'intensité de son mal, alors que toutes les ressources du langage poétique pouvaient être mobilisées pour décrire les sensations qui l'accompagnent, le thermomètre ramène l'expression de la fièvre à un chiffre laconique, qui retire au malade le droit de dire ce qu'il éprouve. Fièvres lyriques ou métaphoriques sont désormais remplacées par un verdict ferme, minimal, contre lequel le sujet, bien souvent, bute. Dès lors se pose la question de savoir comment la littérature y réagit : de quelle manière entend-elle « reprendre à la science son bien », et par là demeurer un espace d'invention et de ruse dont l'autorité n'est pas à mettre en doute ? Dans les fictions littéraires, comme on le verra, le chiffre du thermomètre est encore soumis à l'interprétation d'un lecteur de bonne ou de mauvaise foi, qui peut interroger son objectivité et manipuler son sens.

En prenant pour objet d'étude un instrument scientifique que la fiction aborde moins comme un thème que comme un accessoire, en procédant au repérage d'un petit outil sur lequel le lecteur, en principe, passe sans s'arrêter, cet article se donne deux buts : d'un côté, il voudrait contribuer à une étude générale du traitement, par la littérature, des objets de la science<sup>1</sup> ;

---

<sup>1</sup> À la suite, notamment, du travail de Jonathan Crary sur les instruments d'optique, dans *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Londres, MIT Press, 1990, de celui de Thiphaine Samoyault sur les instruments de mesure du temps, dans *La Montre cassée*, Paris, Verdier, 2004, ou encore de celui de Franc Schuerewegen sur les instruments de communication, dans *À distance de*

par ailleurs, il aimerait participer, même modestement, à une réflexion qui préoccupe aujourd'hui tout particulièrement les chercheurs en littérature qui consiste à définir les spécificités de leur objet, dans un rapport soit d'opposition, soit de complémentarité, avec les autres disciplines<sup>2</sup>.

## Le chiffre contre la lettre

Le thermomètre, on l'a vu, n'appelle pas nécessairement l'attention du lecteur; pourtant, dans quelques romans des années 1920, alors que sa présence comme objet courant est encore récente, il reçoit un traitement suffisamment insolite pour que le chercheur s'y arrête. En particulier, il apparaît dans les romans de Proust – *Le Côté de Guermantes*, où il intervient comme l'objet clé d'un épisode initiatique, la maladie et la mort de la grand-mère<sup>3</sup> –, de Thomas Mann – *La Montagne magique*, qui lui consacre un chapitre et l'associe aux modes de vie et de pensée bien caractéristiques du Berghof<sup>4</sup> – et d'Ernest Hemingway – *L'Adieu aux armes*, où il surgit comme un élément perturbateur, lié à l'expérience traumatisante de la guerre<sup>5</sup>.

À partir de ce corpus, je chercherai à montrer comment la littérature peut répondre à une parole « scientifique », ou comment celle-ci, affirmative, peut être prise à parti par une pensée du doute. Le chiffre du thermomètre, bien qu'il se donne comme inflexible, se laisse pourtant

voix. *Essai sur les « machines à parler »*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1994. Voir aussi le livre important de Jacques Noiray, *Le Romancier et la Machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, Paris, José Corti, 1982. Quelques articles méritent également d'être mentionnés : Claud Gandelman, « Le texte littéraire comme carte anthropomorphe », *Littérature*, 53, 1984, pp. 3-17 ; Fran Schuerewegen, « 'Télétechné' fin de siècle : Villiers de l'Isle-Adam et Jules Verne », *Romantisme*, 69, 1990, pp. 79-88 ; Jacques Berchtold, « (Jean-)Jacques tic-tac Denise : statut des montres chez Rousseau et dans *Jacques le Fataliste* », *Lumières*, 5, 2005, pp. 187-205 ; et Philippe Hamon, « Du parapluie », *L'Événement climatique et ses représentations (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, éd. E. Le Roy Ladurie, J. Berchtold, J.-P. Sermain, Paris Desjonquères, 2007. Mais à vrai dire, les travaux sur les instruments scientifiques dans la littérature n'abondent pas vraiment, et rien n'existe sur le thermomètre médical en particulier.

<sup>2</sup> Voir, parmi beaucoup d'autres, les travaux d'Yves Citton, ou le numéro de la revue en ligne *LH* intitulé « Le partage des disciplines » et dirigé par Nathalie Kremer (n° 8, publié le 16 mai 2011 [en ligne], URL : <http://www.fabula.org/lht/8>).

<sup>3</sup> Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, 1988. Voir en particulier les pp. 288 à 311.

<sup>4</sup> Thomas Mann, *La Montagne magique*, trad. Maurice Betz, Paris, LGF, 1991. Ici comme pour *L'Adieu aux armes*, j'indique les références de la traduction usuelle en français, mais travaille également sur le texte en langue originale, et le mentionnerai au besoin.

<sup>5</sup> Ernest Hemingway, *L'Adieu aux armes*, trad. Maurice Edgar Coindreau, in *Œuvres romanesques*, t. 1 Paris, Gallimard, 1966.

prendre dans un « jeu » que la littérature institue, et dont on verra qu'il peut faire rire, même s'il n'est pas sans gravité. D'abord symptôme d'une perte de confiance en le langage, que l'on n'aura pas de mal à associer, comme Thomas Mann, à « certain tournant ou certaine limite qui a profondément bouleversé la Vie et la Conscience »<sup>6</sup>, à savoir la Grande Guerre, le thermomètre pourra être retourné en l'instrument d'une langue qui précisément choisit de se faire menteuse, sur un mode ludique. Ainsi, le thermomètre donne lieu à deux types de scènes, et deux sortes de prises de conscience : signalant le trouble d'un sujet éprouvant la facticité du monde, il peut aussi dire l'astuce et la gaieté de l'écrivain pris dans le jeu de la fiction<sup>7</sup>.

Chez Proust, la mesure de la fièvre est liée à la sensation douloureuse d'une non-coïncidence du sujet avec son propre corps, perçu comme un domaine essentiellement mystérieux. Les lèvres refermées sur le thermomètre, réduite au silence, la grand-mère du narrateur laisse parler le mercure et se découvre impuissante à gérer, voire à comprendre, ce corps duquel son esprit n'est plus solidaire, qu'il observe avec étonnement. Marquant l'échec de l'introspection en faveur du discours scientifique, le thermomètre « montr[e] avec exactitude le chiffre que nous lui avions demandé et que toutes les réflexions qu'eût pu faire sur soi-même l'âme de ma grand-mère eussent été bien incapables de lui fournir »<sup>8</sup>. Sa précision et son assurance font contraste avec le désarroi de la grand-mère, spectatrice passive de sa propre maladie. Pour décrire celle-ci, Proust a recours à toutes les ressources de la mythologie, figurant tantôt le corps comme une « pieuvre », la fièvre comme un « Python », le thermomètre comme une « Parque » et l'action du fébrifuge comme un « combat préhistorique »<sup>9</sup>. Tout ce qui relève du domaine du physiologique, ou tout ce qui lui est associé, est alors désigné comme « créature », appartenant à

---

<sup>6</sup> *La Montagne magique*, dans sa préface, se présente comme le récit d'événements d'avant la guerre, contés depuis le point de vue éloigné de celui qui l'a vécue : c'est une histoire « qu'il faut absolument [...] raconter sous la forme du passé le plus reculé », qui se déroule « auparavant [...], sinon très auparavant », et qui prend l'aspect, par conséquent, d'une « légende » (*La Montagne magique*, *op. cit.*, pp. 7-8).

<sup>7</sup> Dans les limites de cet article, et parce qu'il n'entretient pas d'ambitions théoriques, je me contente d'utiliser les termes « littérature » et « fiction » comme s'ils étaient presque des synonymes.

<sup>8</sup> Proust, *Le Côté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 289.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 288 et 290.

un « règne » différent de celui des humains<sup>10</sup>. La séparation du sujet d'avec son propre corps est donc formulée sur un mode hyperbolique, comme une expérience qui ramènerait l'homme aux origines de la création.

Le thermomètre proustien, à son tour, est investi par l'imagination, et rapproché de plusieurs figures du destin : « petite sorcière [qui] tir[e] son horoscope », « petite sybille dépourvue de raison » et « petite prophétesse »<sup>11</sup>, dont la taille réduite fait à chaque fois contraste avec le pouvoir infini qu'elle exerce sur l'avenir, dont elle possède la maîtrise. L'instrument de mesure est aussi doté d'une parole. Il peut s'adresser au malade mais n'a cependant pas d'oreilles pour l'entendre, et la communication s'établit donc à sens unique, dans un rapport de forces nettement déséquilibré. Le thermomètre ne répond pas, par exemple, aux tentatives du jeune narrateur pour négocier avec lui et faire varier son chiffre : secousses vigoureuses et prières ardentes n'ont aucun effet sur lui, et sa parole, puissante, réduit le sujet à une posture docile et silencieuse.

Séductrice également, la parole du chiffre convertit progressivement le héros de *La Montagne magique* à un mode d'existence dans lequel il se trouve ensuite définitivement pris. D'abord réticent à son égard, Hans Castorp finit par s'y soumettre et adopte alors une discipline stricte, respectant les contraintes liées aux quatre prises de température qui viennent rythmer l'organisation de chacune de ses journées. Hans reçoit la consigne d'introduire le thermomètre dans sa bouche, et celui-ci en ressort toujours « obliquement », comme pour signifier les détournements qu'il inflige à la parole du sujet<sup>12</sup>. Dans *La Montagne magique*, les chiffres du thermomètre sont aussi associés à ceux de la montre-bracelet, comme à une autre forme d'un discours standardisé qui s'oppose à la sensibilité de l'individu. Pendant que ses lèvres se referment sur le thermomètre, les yeux de Hans sont en

---

<sup>10</sup> Voir *ibid.* p. 288 (où le corps apparaît comme « un être d'un règne différent » de celui auquel le sujet serait attaché, et où les médecins appartiennent « au même règne physique » que la maladie), et pp. 289-290 (où l'on s'adresse au fébrifuge comme « à une autre créature du même règne » que le thermomètre).

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>12</sup> Nous reviendrons sur ce détail, car plusieurs autres éléments importants sont associés, dans le roman de Mann, à une posture « oblique ». Voir, par exemple, *ibid.*, pp. 99 (« l'instrument de verre lui sortait obliquement de la bouche »), 250 (« sa lèvre inférieure [celle de l'infirmière qui fournit un thermomètre à Hans], qui saillait obliquement, resta en suspens ») et 252 (« [il] introduisit la pointe de vif-argent sous la langue, de telle sorte que l'instrument lui sortait obliquement d'entre les lèvres qu'il ferma étroitement, pour ne pas laisser de jour »).

effet rivés sur les aiguilles de la montre, afin que soit respectée la durée réglementaire de la mesure<sup>13</sup>. Le rituel de la prise de température, que notre héros adopte si passionnément, par et pour lequel il se coupe du monde et prolonge son séjour au Berghof presque éternellement, l'engage à substituer aux discours humanistes ou mystiques de personnages comme Settembrini et Naphta, la parole lapidaire d'un chiffre.

Mais à la différence de Marcel et de sa grand-mère, Hans Castorp ne lui fait pas mauvaise grâce, et la choisit comme une alternative séduisante, préférable à d'autres modes de discours: il s'accommode volontiers de sa présence. Chez Proust, au contraire, l'expérience de la prise de température participe de l'éducation douloureuse d'un sujet n'ayant pas atteint maturité, et donne lieu à une découverte qui influencera profondément sa vision du monde. L'épisode de la maladie de la grand-mère, en effet, permet au narrateur de prendre la mesure d'une distance qui sépare le sujet non seulement de lui-même, mais aussi des autres êtres, quel que soit le degré d'affection ou d'intimité qui par ailleurs les lie. Avec le thermomètre comme avec d'autres objets technologiques, l'appareil photographique et le téléphone, le narrateur proustien fait l'expérience, pour la première fois, de l'altérité<sup>14</sup>.

Dès lors que la grand-mère, à laquelle le jeune narrateur s'était jusqu'ici parfaitement identifié, devient « une partie du monde extérieur », lorsqu'on ne peut plus lui parler que comme à « une étrangère »<sup>15</sup>, il apparaît alors nécessaire de commencer à lui mentir. C'est bien l'enjeu que Proust présentait tout au début du volume, associé au lieu qui lui donne son titre, l'hôtel des Guermantes: « nous étions venus y habiter parce que ma grand-mère ne se portant pas très bien, raison que nous nous étions gardés de lui donner, avait besoin d'un air plus pur »<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Il faut insister sur le lien entre la prise de température et l'expérience du temps qui est au centre du roman (« roman du temps », comme le désigne son narrateur, *op. cit.*, p. 779). Ainsi, le thermomètre participe véritablement de cette discussion et n'est un objet ni marginal ni insignifiant. Voir, par exemple, *ibid.*, pp. 100 (« J'aime beaucoup la température, quatre fois par jour, parce que, à ce moment, on se rend vraiment compte de ce que c'est en réalité qu'une minute ou même sept minutes [...] ») et 613 (« Eh bien, j'en ai moi, du *tempus* [en parlant de sa température] »).

<sup>14</sup> Voir la scène où le narrateur perçoit sa grand-mère comme du point de vue d'un appareil photographique, d'une manière objective (Proust, *Le Côté de Guermantes op. cit.*, pp. 132-134), et celle de la communication téléphonique, où la mort de la grand-mère est déjà annoncée (*ibid.*, pp. 125-128).

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 4.

Donnée dans ses premières lignes, la découverte philosophique du roman peut être formulée en quelques mots : connaître que l'autre est *autre*, c'est comprendre qu'il faut lui mentir, et par réciprocité, qu'il nous ment aussi. Ainsi, le problème de la relation à autrui sera, chez Proust, un problème de croyance : comment distinguer, si l'autre est toujours soupçonné comme menteur, ce qu'il faut croire de ce qu'il ne faut pas croire ?

## La fièvre : une croyance

De même qu'un médecin complaisant, appelé à donner son diagnostic sur la maladie de la grand-mère, désigne celle-ci comme une « croyance »<sup>17</sup>, le narrateur proustien découvre, au chevet de son aïeule, qu'il doit soumettre à l'épreuve du doute la plupart de ses expériences, et en particulier ses expériences amoureuses. Ainsi, il peut faire le lien entre la maladie de sa grand-mère et ses propres peines d'amour, à travers plusieurs analogies qui viennent anticiper la relation, plus tardive, avec Albertine. Par exemple, la grand-mère se trouve, face au mal, « incertaine, pareille aux amants qu'un doute du même genre porte tour à tour à fonder des espoirs déraisonnables et des soupçons injustifiés sur la fidélité de leur maîtresse »<sup>18</sup>. Les variations rapides qui font hésiter l'amant entre la croyance et le doute sont en effet identiques à celles qui fournissent à l'épisode de la maladie ses rebondissements : trahisons et conciliations se produisent brutalement, sans qu'on ait pu les prévoir, et font obstacle à la compréhension.

Dans un autre passage, à la fin de l'épisode, Proust rapproche encore l'urgence de « [ne] pas dire que ma grand-mère fût très malade », à l'instinct de « supposer qu'Andrée plaignait trop Albertine pour l'aimer beaucoup »<sup>19</sup>. Cette fois-ci, c'est l'un des traits de caractère les plus caractéristiques du narrateur qui est visé, et par delà celui-ci, l'un des modes d'accès à la connaissance les plus importants chez l'être humain. Ce que la comparaison entre le mensonge du narrateur à sa grand-mère et l'hypothèse qu'il produit au sujet d'Albertine nous montre, c'est que la croyance

---

<sup>17</sup> Voir l'épisode truculent, aux pp. 292-293, de la visite du psychanalyste, ce médecin « sans thermomètre ».

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 310-311.

est toujours affectée par l'émotion. Elle ne procède pas de manière rationnelle, bien qu'elle se donne parfois l'illusion de reposer sur des raisonnements logiques et des observations empiriques. Au contraire, la nature de la croyance est largement déterminée par la volonté du croyant, et Proust explore ici un mécanisme de défense typique chez son narrateur, qui consiste à repousser éternellement le dénouement de l'incertitude, par le biais du mensonge : en ne disant pas ce qu'on ne veut pas croire, on en ignore la vérité.

Dans *La Montagne magique*, les scènes de prise de température ont également pour fonction de mettre à l'épreuve le rapport d'un sujet à la vérité de ses expériences. Le thermomètre n'y a pas pour tâche, comme chez Proust, de faire voir ce qui sépare le sujet de son corps, mais au contraire, il permet de les rattacher en fournissant une explication aux épisodes «étrangement inquiétants» au cours desquels le corps s'agite «sans rime ni raison, et comme de son propre chef», «à peu près comme [s'il] allait son propre chemin et n'avait plus aucun rapport avec l'âme»<sup>20</sup>. L'union, toutefois, ne se rétablit que de manière purement artificielle, à la faveur d'une fausse croyance en somme. Si le chiffre vient donner consistance aux sensations confuses du héros, ce n'est que par défaut, de façon illusoire, en l'absence d'une véritable maîtrise du sens. Le thermomètre de Hans Castorp est un objet de duperie par excellence, que son apparence même trahit : il est figuré comme un «joyau» brillant mais illisible, susceptible de dire en même temps une chose et son contraire, d'une somptuosité qui fait de lui, avant tout, un objet kitsch<sup>21</sup>. Ainsi, dans *La Montagne magique*, le héros n'est plus vraiment clivé, mais sa plénitude intérieure n'est guère que factice. L'attraction que produit le thermomètre sur Hans nous permet de le rapprocher d'autres objets fascinants et dangereux, éléments d'une technologie qui vient pallier l'absence d'une

---

<sup>20</sup> Thomas Mann, *op. cit.*, p. 109. Voir le texte original : «Aber wenn einem das Herz nun ganz von selber klopft, grundlos und sinnlos und sozusagen auf eigene Hand, das finde ich geradezu unheimlich, versteh mich recht, es ist ja so, als ob der Körper seine eigene Wege ginge und keinen Zusammenhang mit der Seele mehr hätte [...]» (*Der Zauberberg*, Frankfurt am Mein, Fischer Verlag, 1991, p. 102).

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 251 («Coquet comme un joyau, l'ustensile en verre était étendu dans le renforcement exactement adapté à sa forme et capitonné de velours rouge») et 254 («Il n'en discerna pas aussitôt l'indication, l'éclat du vif-argent se confondait avec le reflet lumineux du tube de verre, la colonne semblait tantôt être montée très haut, tantôt elle paraissait ne point du tout exister.»)



expérience subjective qui soit véritablement authentique : la montre-bracelet, qui expose la durée quand elle ne peut plus être perçue sans confusion, et le phonographe, à la fin du roman, qui fait entendre l'harmonie quand elle n'existe plus<sup>22</sup>.

Il semble alors que le thermomètre, chez les écrivains modernes, serve à figurer l'expérience délicate d'une perte de sens, quand le sujet perd confiance en son propre corps, signalant la double difficulté de comprendre ce qui l'affecte, puis de s'en approprier l'expression. La maladie, en fait, n'est qu'une situation parmi d'autres, touchées par le même doute fondamental. Dans *L'Adieu aux armes*, par exemple, le thermomètre intervient moins pour désigner les souffrances d'un sujet malade que pour mettre en évidence les perversités de l'expérience amoureuse. En effet, il s'invite de manière inopinée au cœur de plus d'une scène d'amour, pour rappeler que celles-ci ne sont guère véritables mais relèvent d'un grand « jeu », auquel le narrateur, Frederick Henry, participe d'ailleurs autant comme amant que comme soldat. Il le désigne comme « un bien vilain jeu [a rotten game] »<sup>23</sup>, qui se déploie également dans le domaine de la guerre, transformant le front en un espace « pittoresque »<sup>24</sup> et exaltant des mots vides, tels que « sacré, glorieux, sacrifice »<sup>25</sup>. Dans le roman de Hemingway, les dialogues amoureux ne cessent d'évoquer les mensonges qui seuls permettent à l'aventure amoureuse d'être vécue<sup>26</sup>. Ils sont aussi parasités par la présence du thermomètre, qui vient trancher avec leur ton sentimental : en guise de déclaration d'amour, la bien-aimée du narrateur lui répète que « [sa] température est belle comme tout »<sup>27</sup>, et la présence de l'instrument de mesure dans son discours amoureux nous rappelle constamment qu'il ne faut pas y croire.

Ainsi, à y regarder d'un peu plus près, le chiffre du thermomètre ne figure plus seulement un discours rival de la littérature, mais il permet

---

<sup>22</sup> Voir la description du phonographe, *ibid.*, pp. 909-910. Celle-ci renvoie au thermomètre et à la montre-bracelet par le biais de plusieurs détails : la « position oblique et protectrice » du couvercle, le « dispositif chiffré à la manière d'une montre », le « renfoncement plat » dans lequel se trouve la plaque tournante, et bien sûr, l'aiguille de l'appareil.

<sup>23</sup> Ernest Hemingway, *op. cit.*, p. 177. Dans la version originale, voir *A Farewell to Arms*, New York, Scribner, 1995, p. 31.

<sup>24</sup> Ernest Hemingway, *L'Adieu aux armes*, *op. cit.*, p. 168.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 306. C'est le passage du roman que la critique commente le plus abondamment.

<sup>26</sup> Voir, par exemple, le dialogue des pp. 239-240 (*ibid.*).

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 238.

d'appréhender ce qu'est, plus généralement, *le discours*, celui d'où partent à la fois la parole scientifique et la parole littéraire, et qui prétend donner accès à la « vérité ». Celui-ci, comme le découvrent Marcel, Hans Castorp et Frederick Henry, n'est guère fiable, et la présence d'un discours quel qu'il soit demande toujours qu'on pose la question de sa véridicité, de manière à déterminer si l'on peut, ou si l'on ne doit pas, y croire.

## Comédies du thermomètre

Si l'expérience du sujet moderne, d'après-guerre, est touchée par le doute, si la question de la croyance se pose alors comme un enjeu de premier plan, il n'est toutefois pas interdit de renverser la conscience douloureuse d'une incertitude généralisée en un plaisir de « faire croire », et la découverte du faux en un jeu de la fiction : c'est précisément le travail de la littérature, et c'est ce qui en fait un espace différent, où le sujet peut à nouveau goûter à l'expérience d'une maîtrise du sens, à un autre niveau.

Le chiffre, quant à lui, ne semble plus si inflexible : il est toujours tributaire d'un acte de lecture qui peut être fautif, et par lequel se dessinent des marges d'erreur qui sont autant de lieux à investir. Dans la brève nouvelle de Hemingway intitulée « Une journée d'attente »<sup>28</sup>, par exemple, l'intrigue se noue sur une simple faute de lecture. Un jeune garçon fiévreux, à la vue du chiffre qu'indique son thermomètre, le comprenant mal, se trouve plongé dans une expérience angoissante mais fondamentale, où la mort devient progressivement concrète, puis s'éloignant, lui permet de sentir plus intensément le goût de la vie. Ayant lu les degrés Fahrenheit comme des degrés Centigrades, l'enfant, dont la température est montée à cent-deux, convaincu que sa mort est proche, attend celle-ci pendant toute la journée qu'expose le texte. Le dialogue qu'il échange avec son père est marqué par ce malentendu, qui n'est dissipé qu'à la fin de la nouvelle. Basée sur une anecdote en apparence assez peu consistante,

---

<sup>28</sup> Voir Ernest Hemingway, « A Day's Wait », *The Snows of Kilimanjaro and Other Stories*, New York, Scribner, 1961. En français, la nouvelle figure dans le recueil *Les Neiges du Kilimandjaro suivi de Dix Indiens et autres nouvelles*, trad. Marcel Duhamel, Paris, Gallimard, 1972.

« Une journée d'attente » ressaisit pourtant les obsessions les plus fondamentales de Hemingway, par le biais notamment d'un intermède qui coupe la nouvelle en deux, introduisant au cœur de l'intrigue principale une scène de chasse qui lui est associée par un jeu subtil d'assonances et d'allitérations. Là encore, l'expérience de la mort n'est abordée que sous l'angle de la fiction, à l'intérieur d'un récit qui se désigne lui-même comme poétique, mais Hemingway semble suggérer qu'elle n'en est pas moins essentielle, et surtout, pas moins intense.

Quand le chiffre du thermomètre est lui-même soumis à l'erreur, les scènes de fièvre peuvent donner lieu à des développements pour le moins fantaisistes. Dans *La Montagne magique*, c'est à l'intérieur du récit cette fois, par le truchement des personnages eux-mêmes, que des thermomètres manipulés sont à l'origine d'une fabrication de la fiction. L'aventure d'Odile Kneiffer, rapportée à Hans par Settembrini<sup>29</sup>, est à cet égard exemplaire : la jeune fille, une fois guérie, souhaite pourtant prolonger son séjour au Berghof, dont elle a adopté le mode de vie. Maquillant sa courbe de température, elle fait de la maladie un jeu, et s'attribue le rôle de la fausse fiévreuse. La fièvre n'est alors plus vécue comme une expérience, mais elle est utilisée comme une feinte, de manière encore infructueuse toutefois car la jeune fille est assez rapidement démasquée. Désignée alors comme une mauvaise comédienne, son nom réapparaît dans la bouche de Hans Castorp sous la forme d'Otilie Kneifer, l'actrice qui s'esquive<sup>30</sup>.

Hans, quant à lui, invente une mise en scène beaucoup plus subtile, par laquelle il apprend à faire fluctuer sa température en fonction de ses désirs, court-circuitant ainsi le discours autoritaire du thermomètre. Dans *La Montagne magique*, en effet, le verdict chiffré n'est plus contraignant, mais il vient servir au contraire les désirs du personnage, qui se l'est soumis. En témoigne la scène où Hans, juste après avoir constaté une baisse contrariante de température, trouve le moyen de la faire remonter :

<sup>29</sup> Mann, *La Montagne magique*, op. cit., pp. 132-133.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 252. En effet, Otilie est le prénom d'une comédienne germanique de l'époque, et le verbe « kneifen » peut être traduit par « s'esquiver ». Ajoutons encore que le substantif « Kneifer », lui, désigne le « pince-nez » et pourrait suggérer une autre analogie, d'Odile à Hans qui, se prenant au jeu du discours philosophique, alors qu'il n'est encore qu'un visiteur du Berghof, « serre[e] son index contre son nez au point d'en plier le bout », ou « repli[e] le bout de son nez d'un doigt si violent qu'il dev[ient] pâle et exsangue », *ibid.*, pp. 101-102).

il devient lui-même un Mercure « au pied ailé », « ébloui par une joie insensée, en possession du salut, de la parole, du sourire »<sup>31</sup>. Hans s'assure désormais la constance d'une fièvre persistante mais purement instrumentale, qui ne signale nulle maladie particulière. Recouvrant aussi la parole, il se réapproprie le discours du chiffre et l'utilise pour flatter sa paresse, ses penchants, sa fantaisie.

Dès la première prise de température, en fait, Hans pratique une comédie où la fièvre est davantage jouée que ressentie, comme dans la scène au cours de laquelle il annonce à son cousin qu'il est fiévreux. À l'aide de silences artificiels, de « réponses toutes prêtes » et d'un discours délibérément sophistiqué, dans des formules prononcées d'une voix qu'il travaille à rendre indifférente en dépit de sa vive émotion, Hans construit un suspense qui transforme sa parole, esthétisée, en un véritable récit<sup>32</sup>. Le thermomètre devient pour lui l'instrument par excellence de la fiction, qui permet aussi de déployer l'intrigue amoureuse dont *La Montagne magique* est le théâtre, même si l'on n'y croit certes pas vraiment (elle est désignée, sans cesse, comme « flirt »<sup>33</sup>, et le roman d'amour ne se développe que dans sa version légère, artificielle)<sup>34</sup>. Bien que la fièvre, comme au temps des épopées romantiques, soit encore associée à la passion, ce n'est plus que dans le cadre d'une parodie : le vrai roman d'amour n'est plus possible, et s'y substitue alors un récit qui, s'il sonne faux, continue toutefois de remplir sa fonction, à la fois parce qu'il fait progresser la narration et parce qu'il suscite l'intérêt du lecteur.

Dans *L'Adieu aux armes*, l'adhésion du héros au jeu de l'amour se produit de manière particulièrement brutale. Alors que l'intrigue amoureuse qui unit le soldat Henry à la jeune infirmière anglaise Catherine est retardée pendant toute la première partie du roman, la seconde partie l'investit

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 256-258.

<sup>33</sup> Le Berghof est désigné, en effet, comme un lieu régi par deux principes dominants, le flirt et la température (*ibid.*, p. 297).

<sup>34</sup> Il s'agit d'un amour « physique » au sens le plus fort du terme, qui ne comporte aucun élément spirituel. Voir *ibid.*, p. 343 : « Cet amour se rapportait d'une part [...] au genou de M<sup>me</sup> Chauchat et à la ligne de sa jambe, à son dos, à sa vertèbre cervicale et à ses avant-bras qui comprimèrent sa petite poitrine, en un mot à son corps, forme charnelle nonchalante et plastique, infiniment accentué par la maladie, à son corps devenu doublement corps ». Amour « corporel », donc, qui donnera lieu au parodique don du « portrait intérieur », sous la forme d'une radiographie des poumons (voir notamment *ibid.*, p. 517).

comme si elle s'était mise, tardivement, à y croire. En effet, la relation amoureuse des deux personnages est décrite, d'abord, d'une manière parfaitement cynique, et le basculement qui nous fait entrer tout à coup dans le récit d'aventure, au milieu du roman, ne reçoit pas d'explication. Tout se passe comme si, d'un rapport sceptique et lucide sur la guerre et l'amour, on était subitement transporté sans transition vers l'espace d'une fiction où tout, des péripéties de l'amant aux tribulations du soldat, exigeait d'être cru. Le passage d'une première à une seconde partie, au cœur du roman, suppose des changements dans le rythme et dans le ton, que le lecteur ne pourra pas ignorer mais qu'il ne saura sans doute pas expliquer. Plus précisément, le basculement peut être saisi au détour d'une phrase qui non seulement thématise un retournement affectif mais produit aussi un retournement narratif: « Quand je la vis, j'en étais amoureux. Tout en moi se retourna »<sup>35</sup>. À partir de ce moment, les événements romanesques s'enchaînent sur un mode résolument accéléré, et la fiction nous semble avoir définitivement « pris ». Quant aux thermomètres, on n'en rencontre plus: quand le récit renonce à se désigner comme tel, la présence de l'instrument, symbolique, n'est plus requise.

Dans les romans de Proust, Mann et Hemingway, le thermomètre n'est plus seulement un instrument scientifique, mais aussi et surtout un objet littéraire. En tant qu'il témoigne de l'existence, hors de la fiction, d'un discours extra-littéraire, scientifique ou rationnel, il est alors investi comme l'instrument d'un soupçon ou d'une critique de ce même discours. Chez Mann et Hemingway en particulier, le thermomètre semble être utilisé précisément à contre-emploi, pour désigner la malhonnêteté de toute parole qui prétendrait être vraie ou parfaitement objective. Ce constat permet alors de revivifier le discours littéraire lui-même, qui assume son caractère de fiction et prétend même en tirer des qualités que la parole scientifique ne possède pas: la fiction littéraire, en effet, se donne comme le lieu où l'expérience humaine est plus intense, mieux comprise et plus variée.

---

<sup>35</sup> Je donne ici une traduction un peu différente, plus littérale, de celle de M. Coindreau, dans Ernest Hemingway, *L'Adieu aux armes*, op. cit., p. 229: « Quand je la vis je sentis que j'en étais amoureux. Tout mon être fut bouleversé ». Le texte original est le suivant: « When I saw her I was in love with her. Everything turned over inside me » (*A Farewell to Arms*, op. cit., p. 91).

## Ambiguïtés de la fiction

Les écrivains modernes, en face du faux, choisissent de relancer le jeu en produisant du récit ; mais leur réponse n'est pourtant pas tout à fait sans ambiguïté. Alors même que le jeu de la fiction semble valoir la peine, et qu'ils acceptent bien de s'y laisser prendre, ils ne cesseront pas de rappeler sa facticité. Comme on l'a vu, Mann et Hemingway défont l'autorité d'un discours scientifique dont ils montrent qu'il n'échappe pas, lui non plus, aux manipulations et aux mélectures, et ce faisant ils investissent eux-mêmes une parole qui joue la comédie, mais l'assume. Pour autant, cela ne signifie pas qu'ils renoncent à commenter l'expérience beaucoup moins plaisante, constitutive du sujet moderne, d'une perte de sens : leurs fictions contiennent des failles qui nous montrent aussi, après nous avoir fait rire, que l'expérience moderne peut être douloureuse.

C'est chez Hemingway, en particulier, que l'ambiguïté de la fiction apparaît de la manière la plus frappante, et la plus troublante. Avant de revenir à *L'Adieu aux armes*, un détour par l'un de ses autres textes, autobiographique, nous permettra de le voir, dans une scène où le thermomètre joue encore un rôle de premier plan. Dans les notes rassemblées sous le titre *Paris est une fête*, dans une section consacrée à son ami l'auteur Francis Scott Fitzgerald<sup>36</sup>, Hemingway utilise une scène de fièvre pour réfléchir aux spécificités de la vie littéraire. Les deux écrivains s'y livrent à une petite comédie dans laquelle l'un s'attribue le rôle du faux malade, et l'autre celui du faux médecin.

Dans un hôtel de province, en France, Scott se plaint très sérieusement à Ernest de souffrir d'une maladie dont celui-ci comprend qu'elle est largement imaginaire. Le premier prétend avoir de la fièvre, mais il est impossible de le prouver en l'absence d'un thermomètre. Tandis que Scott surjoue la maladie et se transforme en une sorte de diva dramatique, frisant allégrement le ridicule<sup>37</sup>, Ernest montre le sérieux et la patience

<sup>36</sup> Ernest Hemingway, *Paris est une fête*, trad. Marc Saporta, in *Œuvres romanesques*, t. I, Paris, Gallimard, 1966, pp. 842-847.

<sup>37</sup> Par exemple, *ibid.*, pp. 842-843 (« Scott était étendu, les yeux fermés, respirant lentement et avec précaution ; sa couleur cireuse et ses traits parfaits lui donnaient l'air d'un petit Croisé défunt »), 843 (« Scott était toujours étendu, comme dans sa tombe, sculpté tel un monument à sa gloire, les yeux clos, et respirant avec une dignité exemplaire ») et 846 (« Scott avait fermé les yeux quand le valais de chambre était entré et il semblait aussi loin qu'un saint d'albâtre [as far gone as Camille] »).

d'un médecin qui le ramène aussi à la figure idéalisée du père. Les deux écrivains s'engagent dans un véritable débat, que seul un thermomètre pourrait départager : Scott prétend avoir de la température, Ernest soutient qu'il n'en est rien.

Incapable de faire fléchir son acolyte, Ernest finit par se procurer l'objet-clé, mais celui-ci est comiquement inadéquat : il s'agit d'un thermomètre de bain, trop grand pour être introduit dans le corps, et pas du tout conçu pour cet usage. Le thermomètre d'Hemingway, ici, figure l'instrument mais ne remplit pas sa fonction, comme un accessoire de théâtre, grotesque. Malgré tout, la scène se déroule comme si de rien n'était : Ernest prétend mesurer la fièvre de Scott, lui indique une température qu'il désigne au hasard, le rassure sur son état. Scott, de son côté, y croit. Singeant un médecin, Ernest produit une simulation parfaite, qui débouche sur un récit indéniablement amusant, aux dépens de l'autre écrivain. Mais il esquisse aussi un commentaire plus grave, dans la marge du récit comique, à travers une note qui vient troubler la joyeuse plaisanterie et semble exprimer le désir de mettre un terme à la fiction :

Je commençais à en avoir assez de la vie littéraire – si c'était cela la vie littéraire – et je regrettais déjà de ne pas pouvoir travailler et ressentais l'impression de mortelle solitude [of death loneliness] qui survient à la fin de chaque journée gâchée. J'en avais vraiment assez de Scott et de ses comédies idiotes [...]<sup>38</sup>.

Exprimant sa lassitude, Hemingway oppose les « comédies idiotes » de Scott au « vrai travail » de l'écrivain, nettement plus sérieux et plus grave. Celui-ci touche même, comme le suggère l'expression insolite « death loneliness », aux aspects les plus dramatiques de l'existence humaine, et n'a rien, véritablement, d'un jeu. Dans ce commentaire, qui coupe la comédie en deux et vient mettre en question le plaisir qu'elle nous a procuré, le travail de la fiction se présente comme une expérience, cette fois-ci, *véritablement* dramatique, et non plus ludique.

De même, dans la conclusion de *La Montagne magique*, la guerre vient mettre un terme brutal à l'aventure parodique, souvent loufoque, du

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 843. Voir le texte original dans *A Moveable Feast*, Londres, Arrow Books, 2011, p. 141 : « I was getting tired of literary life, if this was the literary life that I was leading, and already I missed not working and I felt the death loneliness that comes at the end of every day that is wasted in your life. I was very tired of Scott and of this silly comedy [...]. »

Berghof. Les obus qui viennent surprendre Hans Castorp et le font sortir de l'espace factice du sanatorium, pénètrent dans le sol « obliquement »<sup>39</sup> : par ce détail, ils sont associés aux autres instruments, thermomètre, montre-bracelet ou phonographe, qui pervertissaient la perception. Mais ici, il n'est plus question de jouer ou de faire semblant : Hans Castorp est plongé dans des combats bien réels dont il ne sortira sans doute pas vivant, nous dit le narrateur. Celui-ci, dans les dernières lignes du roman, prédit à son héros d'autres aventures bien plus graves, où la même histoire devra être redite sur un mode, cette fois, tragique :

Des aventures de la chair et de l'esprit qui ont élevé ta simplicité t'ont permis de surmonter dans l'esprit ce à quoi tu ne survivras sans doute pas dans la chair. Des instants sont venus où dans les rêves que tu gouvernais un songe d'amour a surgi pour toi, de la mort et de la luxure du corps. De cette fête de la mort, elle aussi, cette mauvaise fièvre qui incendie à l'entour le ciel de ce soir pluvieux, l'amour s'élèvera-t-il un jour ?<sup>40</sup>

Ces lignes, énigmatiques, introduisent une autre fièvre, « mauvaise », avec laquelle il n'est plus question de négocier, qui met d'ailleurs aussi un terme au récit, interrompu.

Dans *L'Adieu aux armes*, enfin, la passion amoureuse, qui avait emporté le lecteur avec elle dans les méandres de la fiction, se termine sur la scène sinistre d'une mort en couche. « C'était ça la fin du piège », commente le soldat Henry<sup>41</sup>. Dans l'hôpital où sa bien-aimée est en train de perdre la vie après avoir donné naissance à un mort-né, il « regard[e] dans la glace et [s]e v[oit], ressemblant à un faux docteur avec une barbe »<sup>42</sup> : comme un mauvais comédien à son tour, loin de l'auteur malicieux de la farce commentée plus haut, ce faux docteur-ci brise l'illusion de la fiction et

<sup>39</sup> Mann, *La Montagne magique*, op. cit., p. 1015.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 1016. Voir le texte original, *Der Zauberberg*, op. cit., p. 984 : « Abenteuer im Fleische und Geist, die deine Einfachheit steigerten, liessen dich im Geist überleben, was du im Fleische wohl kaum überleben sollst. Augenblick kamen, wo dir aus Tod und Körperunzucht ahnungsvoll und regierungswise ein Traum von Liebe erwuchs. Wird auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen ? »

<sup>41</sup> Hemingway, *L'Adieu aux armes*, op. cit., p. 421.

<sup>42</sup> Ma traduction est un peu différente de celle de M. Coindreau : « Je me regardai dans la glace et me trouvai l'air d'un faux médecin avec ma barbe » (*ibid.*, p. 420). Dans le texte original : « I looked in the glass and saw myself looking like a fake doctor with a beard » (Hemingway, *A Farewell to Arms*, op. cit., p. 319).



nous fait voir, dans ce détail, tout le tragique de sa condition. On est passé du rire, aux larmes, et c'est peut-être encore dans ces retournements qui font varier l'humeur des textes littéraires que la fiction affirme ses pouvoirs: aussi bien que d'instaurer un jeu dont on oubliera de soupçonner la facticité, elle est capable de se désigner comme fausse, et à la fois de construire et de faire trembler les croyances sur lesquelles elle se fonde.

ANNICK ETTLIN  
*Université de Genève*  
Annick.Ettlin@unige.ch