

MERIDIAN CRITIC

ANALELE

UNIVERSITĂȚII
„ȘTEFAN CEL MARE” SUCEAVA

SERIA FILOLOGIE

B. LITERATURĂ

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor-șef	Prof. dr. Mircea A. DIACONU
Redactor-șef adjunct	Prof. dr. Elena-Brândușa STEICIUC
Colegiul de redacție	Prof. dr. Albumița-Muguraș CONSTANTINESCU Conf. dr. Sabina FÎNARU, Conf. dr. Cornelia MACSINIUC Conf. dr. Ovidiu MORAR, Conf. dr. Elena-Luminița TURCU Lector dr. Daniela PETROȘEL, Lector dr. Gabriela RANGU Lector dr. Codruț ȘERBAN
Secretar de redacție	Lector dr. Raluca DIMIAN
Coperta	Conf. dr. I.C. CORJAN
Responsabil de număr	Lector dr. Raluca DIMIAN

COLEGIUL ȘTIINȚIFIC

Acad. Mihai CIMPOI (Chișinău – Republica Moldova)
Acad. Nicolae MANOLESCU (Academia Română)
Prof. dr. Jean BURGOS (Chambéry – Franța)
Prof. dr. Alain MONTANDON (Clermont-Ferrand – Franța)
Prof. dr. Jean-Paul MADOU (Chambéry – Franța)
Prof. dr. Constantin GRIGORUȚ (Otago – Noua Zeelandă)
Prof. dr. Jorge PAREDES (Otago – Noua Zeelandă)
Prof. dr. Maria SLEAHTIȚCHI (Bălți – Republica Moldova)
Prof. dr. Mircea MARTIN (Universitatea din București)
Prof. dr. Mircea MUTHU (Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca)
Prof. dr. Ioan POP (Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca)
Prof. dr. Andrei CORBEA-HOIȘIE (Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași)
Prof. dr. Cornel UNGUREANU (Universitatea de Vest, Timișoara)
Prof. dr. Al. CISTELECAN (Universitatea „Petru Maior”, Târgu Mureș)

ADRESA REDACȚIEI

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării
Str. Universității nr.13, Corp A, Camera 4, 720229 Suceava
Tel./Fax: 0230 524 097

Revistă recunoscută CNCSIS și cotate în categoria **B+ (cod 419)**.

Pagină web: <http://analelitere.usv.ro/>

ISSN: 2069 – 6787

© Copyright, 2010, Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava.
Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.

Procesare pe calculator:

Documentarist Iuliana CÎRSTIUC

Bun de tipar: 14.VI.2011

Apărut: 2011

Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava
720229 – Suceava Str. Universității nr. 13

MERIDIAN CRITIC

ANALELE

**UNIVERSITĂȚII
„ȘTEFAN CEL MARE” SUCEAVA**

SERIA FILOLOGIE

B. LITERATURĂ

TOMUL XVII, NR. 1

2011

**Editura Universității din Suceava
2011**

SUMAR

I. DOSAR CRITIC. TEXT, MEMORIE, UITARE (I)	7
Raluca DIMIAN-HERGHELIU, Einleitung. Zum Thema Erinnerung im 20. Jahrhundert	9
Mirko GEMMEL, Die Magie des Erinnerns und Vergessens in Stefan Zweigs <i>Buchmendel</i>	19
Sabine PÉTILLON et André PETITJEAN, Le devoir de mémoire: <i>Lettre à une petite fille</i> , de Georges Hyvernaud	27
Emira GHERIB, “ <i>La memoria xe come un fogheto</i> ”. Le devoir de mémoire de Mario Rigoni Stern	47
Arvi SEPP, Mnemotechnik und Archivpoetik: Victor Klemperers Tagebücher als Speichermedium des Alltags	59
Simona-Veronica FERENT, La mémoire et l’acte créateur: le culte du souvenir chez Bibesco, Chateaubriand, Proust et Barrès	77
Zekiye ANTAKYALIOGLU, Memory, Poetry and Tradition for T.S. Eliot and William Wordsworth	91
Nicoleta IFRIM, Discursul critic între memorie și uitare: structuri ideologice și miză estetică în <i>Viața românească</i> – anul 1958	99
Alina CRIHANĂ, Între memorie și istorie: „povestirile vieții”. Perspective teoretico-metodologice	107
Eric HENDRYCKS, Perec ou la mémoire trouée	117
Charlotte WERBE, Je(u), Pere(c)	127
Nadja MÜLLER, Unwillentliche erinnerung als „amabilis Insania” in Muschgs <i>Der Rote Ritter</i> und <i>Eikan du bist Spät</i>	135
Constanze FIEBACH, Struktur und Funktion von Erinnerung in Siegfried Lenz’ <i>Schweigeminute</i>	149
Marta LUPA, Realism versus Experimentalism. Form and Personal Memory in <i>The Unfortunates</i> by B.S. Johnson and <i>Holiday</i> by Stanley Middleton	157
Ioana DIACONU, <i>Schreiben gegen das Verstreichen der Zeit</i> . Zu den poetologischen Standpunkten und Aussagen in den Essays von Günter Grass	169
Lucienne SERRANO, Écrire “l’oublieuse mémoire”	177
Daniela MIREA, La chute dans le Temps. Entre l’amnésie et l’anamnèse. Une analyse myhtocritique de la temporalité dans les fictions de Mircea Eliade et Michel Tournier	189

Daniela PETROȘEL, Memorie textuală și memorie virtuală	201
--	-----

II. EXEGEZĂ **209**

Ana-Maria BUNDUC (FOMIN), Mircea Eliade: Calea omului universal și revelația sensului vieții	211
Aurel BĂRBÎNȚĂ, <i>La Leçon</i> de Ionesco – satire hilarante de l'enseignement ...	221
Claudie MASSICOTTE, Une mémoire gravée dans le béton, parcours entre les stèles du <i>Mémorial aux juifs assassinés d'Europe</i> de Peter Eisenman .	229
Cristina-Maria OBREJA, La dimension autofictive du roman <i>Catherine Paris</i> de Marthe Bibesco	243
Dana-Mihaela BEREHOLACHI, <i>Eugénie Grandet</i> entre l'original français et ses versions de traduction roumaines	251
Delia COTĂRLEA, In der Freiheit schreiben. Autorintention und Leserwartungen nach der Wende 1989 unter Berücksichtigung des Bandes <i>Amsel – schwarzer Vogel</i> von Carmen Elisabeth Puchianu	261
Diana ȘTIULIUC, Memory, Language and Identity in Richard Rodriguez's Autobiography	269
Florina-Liliana MIHALOVICI, Taxinomie des espaces: les lieux dévoreurs de l'Ogre	277
Gabriel MAREȘ, Receptarea cehă a lui Mihail Sadoveanu sub totalitarism	287
Michel CALAPODIS, Mémoires en rétention et ruptures identitaires: Une approche socio-historique du film <i>Politiki Kouzina</i>	297
Mircea A. DIACONU, I.L. Caragiale. Materie și sens (Perspectivă analitică) ..	313

III. RECENZII **319**

Assia Djebar, <i>littérature et transmission</i> , Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Gruber et Dominique Combe (éditeurs), Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, 440 p. (Briana BELCIUG)	321
Roland Barthes, <i>Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie</i> , Ediția a treia, Traducere de Virgil Mleşniță, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2010 (Sabina FÎNARU)	324
Gina Măciucă: <i>Semantisches Abenteuer in drei Sprachen: Deutsch, Englisch, Rumänisch</i> . Iași: Junimea Verlag. 2009. 298 Seiten (Daniela SBIERA)	327
Octavian Paler, <i>Eul detestabil</i> , Editura Polirom, București, 2010 (Carmina STOIAN)	329
Simona Sora, <i>Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă</i> , Editura Cartea Românească, 2008 (Ioan FĂRMUȘ)	332

IV. NOTE DESPRE AUTORI **335**

I. DOSAR CRITIC

**TEXT, MEMORIE,
UITARE (I)**

EINLEITUNG. ZUM THEMA ERINNERUNG IM 20. JAHRHUNDERT

Raluca DIMIAN-HERGHELIU*

In einem Brief an Thomas Mann vom März 1926 schrieb Hofmannsthal:
„Erinnerung – Er-innerung, Hineingehen in sich selber, Communion mit jener eigenen immer da-bleibenden tiefsten Welt.“¹

Diese Äußerung spielte im Kontext der Jahrhundertwende aus mehreren Gesichtspunkten eine wichtige Rolle. Nicht nur kündigte sie, durch ihre Entstehung gegen das Lebensende des Autors, den Übergang Hofmannsthal's zu einer Etappe der Reflexivität und Synthese der verinnerlichten Erfahrungen an; ihre Adressierung an den Autor eines der repräsentativsten Romane der Zeit aus der europäischen Literatur (Thomas Manns *Zauberberg* war erst zwei Jahre früher, 1924, erschienen) gilt als ebenso sinnvoll wie ihre mögliche Interpretation als emblematische Resümierung einer Epochentendenz: Ihre Erscheinung im Kontext eines gestiegenen Interesses der europäischen Gesellschaft an die Erinnerungsproblematik, besser gesagt an die inneren Mechanismen der menschlichen Psyche, die die Erinnerungen sind, ist nicht zufällig.

Das Interesse Hofmannsthal's und Thomas Mann's an die literarische Zeit- und Erinnerungsproblematik war im literarischen Kontext des anfänglichen 20. Jahrhunderts eine sehr verbreitete Neigung: Emblematische Passagen mit Erinnerungsthematik, die im ersten Band der Proustschen *Recherche (Du côté de chez Swann)*, 1920, veröffentlicht wurden, erschienen im *Neuen Merkur* vor der ersten deutschen Übersetzung des Romans durch Eva Rechel-Mertens und später durch Hans Robert Jauss, deshalb machten sich Resonanzen der Proustschen Literatur der *mémoire involontaire* schon sehr früh in Deutschland bemerkbar. Im britischen Kulturraum ließen James Joyce (*Ulysses*, 1921), Virginia Woolf (*The Waves*, 1931) und W. Faulkner (*The Sound and the Fury*, 1929) in ihrer Literatur mit Zeitthematik dem Thema Erinnerung ebenfalls eine wichtige Rolle zukommen.

Das Interesse der Romanautoren an der Thematisierung der subjektiven Zeiterlebnisse entsprach einer allgemeinen Sensibilisierung der Gesellschaft

* Universitatea „Ștefan cel Mare“, Suceava (hraluca@gmail.com).

¹ Zit. Nach Richard Exner: „Gewagtes Unternehmen“ und „Völlige Erhellung“. Zur autobiographischen Prosa-Dichtung Hugo von Hofmannsthal's. In: NZZ 3.2.1974, Nr. 55 (Fernaussgabe Nr. 33), S. 51.

hinsichtlich der Werte der psychischen Welt. Besonders die ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zeigten ein starkes Interesse der europäischen Gesellschaft an den subjektiven Seiten der menschlichen Erfahrungen auf.

Die Subjektivität kleidete im europäischen Roman die wechselhaften Formen einer psychologisch vertieften Temporalität, wobei die 20er Jahre eine Zuspitzung des Interesses für die subjektive Zeitproblematik, ja eine Obsession der Zeitlichkeit und der identitären Zeitwahrnehmung im europäischen Raum mit sich brachten². Dabei war die Beschreibung von sehr verschiedenen Erinnerungsarten nicht die einzige Möglichkeit, auf die menschliche subjektive Zeit Bezug zu nehmen. Der Umfang und die Reflexivität der Tagebücher aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Thomas Mann, Robert Musil, Hugo von Hofmannsthal, Victor Klemperer und Ernst Jünger) zeugt von einem Bedürfnis der Autoren, die erlebte Zeit zu archivieren, die Bewusstseinsprozesse in Schriftform zu materialisieren. Eine Akzentuierung der Subjektivität machte sich nicht nur im literarischen, sondern auch im literaturkritischen Bereich bemerkbar: Schriftstellerische Auseinandersetzungen mit den eigenen Texten³, die als Prozessualitäten verstanden waren, wurden zum ersten Mal zu einer symptomatischen Erscheinung: Nach der Erscheinung des *Doktor Faustus* verfasste Thomas Mann noch eine *Geschichte zur Entstehung des Doktor Faustus* mit dem Untertitel *Roman eines Romans*. Marcel Proust führte seine Meditationen über die Entstehung seines Romans in *A la recherche* selbst ein, die damit einen autoreferentiellen Charakter erlangte. Nach *Ulysses*, der von seinem Autor als „a novell to end all novels“ genannt wurde, begann James Joyce die Arbeit an seinem *Work in progress*, das Vieles über dessen eigene Entstehung enthält und sogar eine Diskussion über die Romanmanuskripte darlegt. Diese konnotierten eine Bewusstwerdung über die Rolle der biografischen Erfahrung im Schreibprozess und führten direkt oder indirekt zur Schlussfolgerung, dass die Erinnerung die Substanz selbst aller literarischen Formen ist⁴.

² Allerdings ist die Erscheinung der großen Romane der Zeit in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts für diese gesellschaftliche Ersuchung der Temporalität vorbildhaft: James Joyces *Ulysses* (1921), Thomas Manns *Zauberberg* (1924), Marcel Prousts *Le temps retrouvé* (1927), William Faulkeners *The Sound and Fury* (1929). Die literarischen Variationen zum Thema Zeit werden in den 30er Jahren durch Virginia Woolfs *The Waves* (1931) und James Joyces *Finnegans Wake* (1932) fortgesetzt.

³ Die literarische Atmosphäre nach dem Naturalismus war durch eine „crise du roman“ (Michel Raymond) charakterisiert. Eines der Symptome dieser Krise war der „roman du roman“, der Roman, in dem der Schreibakt thematisiert wurde.

⁴ Die Erzählung ist das Reflexionsmedium von Erinnerung und Erfahrung „im Haushalt der Menschheit“ (Ben. II,2,457): Sie entspringt der Erinnerung, sie „senkt die Sache in das Leben des Berichtenden ein“ (Ben.II,2,447), trägt also die Spuren des Sich-Erinnerns, und sie ermöglicht Erfahrung von Kontinuität und Identität.(R. Billermann, *Die metaphore bei Marcel Proust. Ihre Wurzeln bei Novalis, Heine und Baudelaire, ihre Theorie und Praxis*, München, Fink, 2000, S. 54)

Bei einer reflexiven Einstellung zum eigenen literarischen Schaffen verstanden manche Autoren des 20. Jahrhunderts ihr Lebenswerk als einen ständigen Versuch, die Zeit zu bändigen. Hofmannsthals Bekenntnis an J. Burckhardt aus seinem Brief vom 29. November 1926 stellt sich als resümierendes Kredo oder als identitäre Widerspiegelung einer Haltung, die für die ganze Schriftstellergeneration der Jahrhundertwende charakteristisch war:

„(...) ich habe mich lebenslang mit dem, was man Zeit nennt, (in den mehrfachen Bedeutungen des Wortes) herumgeschlagen, und möchte nicht sterben, ohne diesem Gegner, der etwas schlangenartig Umschlingendes hat, noch mehr ins Gesicht gesehen zu haben.“⁵

Hofmannsthal stand im Zeichen einer Generation von Schriftstellern, die von einem tiefgründigen Zeiterlebnis geprägt waren und deren Lebenswerke wie unterschiedliche Modulationen einer penetranten Erinnerungshermeneutik betrachtet werden können⁶. Die Zeit schien, der Leitfaden der gesamten Denkstruktur seiner Literatur ebenso wie – mehr oder weniger offensichtlich – aller Schriften des anfänglichen 20. Jahrhunderts zu sein. Das Interesse an der Zeit und den subjektiven Wahrnehmungen, die die *mise en scène* der literarischen Zeitlichkeit des anfänglichen 20. Jahrhunderts voraussetzten, stellt der französische Philosoph und Literaturkritiker Antoine Compagnon in Verbindung mit einem ambivalenten und kontradiktorischen Syndrom der Modernität, sich an die vormodernen Inhalte der Sensibilität, der Innerlichkeit und der Subjektivität hinzuwenden und gegenüber den objektivierenden, klischeehaften Inhalten des modernen Zeitalters kritische Positionen zu beziehen. Charles du Bos' Versuch, den Gegensatz zwischen dem „empire de l'intelligence et du sens“ und dem „contenu de sensibilité“ innerhalb des modernen Bewusstseins klarzumachen, gilt als stützender Punkt in der Definition dieses Syndroms⁷.

Das Interesse an der literarischen Zeitthematik hat auch die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts charakterisiert. Bestimmte Koordinaten des gesellschaftlichen Lebens haben im 20. Jahrhundert zur Durchsetzung der literarischen Thematik der Zeit beigetragen: Eine besonders wichtige Rolle spielten die beiden Weltkriege mit ihren Auswirkungen auf das menschliche

⁵ Brief an J. Burckhardt vom 29. November 1928, in Hofmannsthal, 2005. *Briefe und Dokumente*, Freiburg.

⁶ Siehe dazu Heike Grundmanns, 2003. *Mein Leben zu erleben wie ein Buch. Hermeneutik des Erinnerns bei Hugo von Hofmannsthal*, Königshausen und Neumann.

⁷ In der Auffassung Antoine Compagnons erwiesen bedeutende Vertreter der Moderne, wie Ch. Baudelaire und M. Proust, eine kritische Haltung gegenüber der Modernität, was ihn sie als „Anti-Moderne“ definieren lässt. Der Begriff des Antimodernen in der Auffassung Compagnons deckt sich nur teilweise mit dem tradierten Begriff des Antimodernen aus der deutschen Literaturwissenschaft. Die Parteiergreifung der Werte der subjektiven, inneren Welt von berühmten, in diesem Kontext als anti-modern definierten Autoren, wie Charles Baudelaire und Marcel Proust, lässt Compagnon über eine „moderne sensibilité antimoderne“ sprechen; wo die Erinnerung eine - thematisch - wichtige Stelle besitzt.

zeitliche Bewusstsein. Die schockierende Umbruchserfahrung, die die beiden Weltkriege veranließen, mag dazu geführt haben, dass die „Wiedergewinnung der Zeit“ zum Desiderat der Schriftstellergeneration des anfänglichen 20. Jahrhunderts wurde. Aussterben einer gesellschaftlichen Ordnung (es ist vor allem der Fall des Ersten Weltkriegs) mag dazu geführt haben, dass die „Wiedergewinnung der Zeit“ ein kollektives Bestreben wurde.

Eine Reaktion gegen die Erfahrung der intensiven Technisierung und Industrialisierung des Lebens⁸ sollte die europäische Gesellschaft der ersten Jahrhunderthälfte zu dieser Wendung an die Werte der Subjektivität geneigt haben. Die durch die massenhafte Einführung der Fortbewegungsmittel wie Eisenbahn und Automobil möglich gemachte Gewinnung des Raums in kurzen Zeiteinheiten führte zum analogen Wunsch, den inneren Raum des eigenen Bewusstseins durch einen kontrollierten Erinnerungsprozess wiederzugewinnen. Nicht nur löste die intensive Verwendung der Fotografie zu sozialen oder wissenschaftlichen Zwecken den Eindruck einer möglichen Ertappung und Objektivierung der punktuellen Gegenwart aus; vielmehr schuf die Fotografie das Gefühl, dass die immaterielle Zeit zum ersten Mal materialisiert und gespeichert werden konnte. Oft thematisierte der fotografische Diskurs der Jahrhundertwende die Funktion der Fotografie, Zeitmomente zu archivieren und nicht selten wurde das menschliche Bewusstsein und den fotografischen Mechanismen verglichen. Die massenhafte Vergesellschaftung der Fortbewegungsmittel, Automobil und Eisenbahn, hatte zu einer neuen Selbstdefinition des menschlichen Wesens in Bezug auf die Raumzeitlichkeit geführt. Die Verbesserung der telefonischen Kommunikationsmittel führte dazu, dass die Menschen sich in einem neuen Verhältnis zu Raum und Ferne verstanden. Die produktive Rezeption der deutschen Romantik (die in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts im französischen Kulturraum penetriert hatten und deren Einflüsse auf Referenzdichter, wie Ch. Baudelaire und die Symbolisten, um die Jahrhundertwende sichtbar wurden), die Wiederentdeckung Schopenhauers mit seiner wieder auf die deutsche Romantik beruhenden Philosophie, der Aufschwung der Psychoanalyse und die Fortschritte der Neuropsychologie der Zeit in die Richtung eines wesenhaften Umrisses der subjektiven Erinnerungen, waren andere wichtige Koordinaten des sozio-geschichtlichen Kontextes der Jahrhundertwende, die sich auf die literarische Behandlung der Subjektivitätsproblematik auswirkten.

Auf thematischer Ebene machte die Erinnerung das Objekt zahlreicher und mannigfacher literarischer Experimentierungen, die sich an der Grenze zwischen künstlerischer Bildhaftigkeit und subversiver Wissenschaftlichkeit artikulierten. Romane des anfänglichen 20. Jahrhunderts, wo die Zeit zugleich thematisch und

⁸ Schon vor dem Ersten Weltkrieg werden die grundlegend neuen Erfahrungen der Geschwindigkeit und der Distanzüberwindung durch Eisenbahn, Automobil, Flugzeug, Telegramm und Telefon wesentlich zahlreicher. Das „Tempo des modernen Lebens“ (Georg Simmel, 1907. *Philosophie des Geldes*, Leipzig) erreichte einen vorher noch nie bekannten Höhenwert. Dadurch trat die Frage der Zeit natürlich auch in ein neues Licht.

strukturell eine wichtige Stelle bezog und zur „Materie“ des literarischen Textes wurde, stellten sich wie ein Puzzle verschiedenartiger Erinnerungsformen dar, das einen unglaublichen Zugriff auf das intime Denken und Fühlen des Menschen in seiner Auseinandersetzung mit den verschiedenen Facetten der Vergangenheit erlaubte. Diese Vielfältigkeit in der Artikulierung der literarischen Erinnerungsthematik stand als Zeichen der Notwendigkeit, eine Kategorisierung der Erinnerungsformen im subjektiven und objektiven Sinne herbeizuführen. Im Nachhinein der Schopenhauer-Rezeption und der Auseinandersetzung mit der Gedächtnisphilosophie Bergsons wurde dabei also auch im literarischen Bereich eine erste, zentrale Unterscheidung zwischen willkürlicher und unwillkürlicher Erinnerung gemacht, deren epochale Durchführung vor allem in Marcel Prousts *A la Recherche du temps perdu* stattfand.

Prousts Leistung im Bereich der literarischen Verwertung erinnerungszentrierter Zeitlichkeit im literarischen Kontext des 20. Jahrhunderts ist von großer Bedeutung. Klassische Autoren der Literatur mit Erinnerungsthematik im 20. Jahrhundert knüpften durch zahlreiche Fäden an seine Poetik der Rememorierung und nicht zuletzt an die in seinem Fall repräsentative unwillkürliche Erinnerung.

Proust als einen großen Klammer in einem Diskurs über den sozio-geschichtlichen und kulturellen Kontext der europäischen Jahrhundertwende zu betrachten, der die Betreibung einer einzigartigen Erinnerungsliteratur favorisiert hat, scheint ohne weiteres berechtigt zu sein, vor allem, wenn man darüber nachdenkt, dass seine Rolle bei der Durchsetzung der Erinnerungsproblematik in der ganzen europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts vielleicht am wichtigsten gewesen ist. Allerdings kann man bei der Auseinandersetzung mit den wichtigsten Autoren der Jahrhundertwende, die zugleich auch wunderbare Darsteller der Zeitproblematik in der Literatur gewesen sind, vor der Frage nach ihrer Vertrautheit mit der knapp verbreiteten Marcel-Proust-Literatur nicht ausweichen. Abgesehen von den größten Rezipienten der Marcel-Proust-Literatur im klassischen Sinne des Wortes, wie Rainer Maria Rilke und Verhaeren (Rilke hatte die erste Initiative, eine deutsche Übersetzung der Proustschen *Recherche* vorzubereiten) sind jeweilige Ähnlichkeiten mit Prousts *mémoire involontaire*-Passagen, bei Schriftsteller wie Th. Mann oder Hofmannsthal zu bemerken. Dass es aber auch außerhalb der Marcel-Proust-Literatur eine (weniger prominente, sequenzielle und episodische) Thematisierung der *mémoire involontaire* in der Literatur des anfänglichen 20. Jahrhunderts gegeben hat, liegt bestimmt nicht nur an der Proust-Rezeption, sondern größtenteils auch an den schon vorgestellten Elementen des soziogeschichtlichen und kulturellen Kontextes der Jahrhundertwende. Der technologischen und wissenschaftlichen Entwicklung der Jahrhundertwende, der sich daraus herleitenden antimodernen Haltungskonstanten, den Schopenhauerschen Einflüssen und dem Rückgriff auf Novalis und die Frühromantik, die das kulturelle Europa der Jahrhundertwende dominierten, schließt sich die schon erwähnte, 1896 erscheinende Studie Henri Bergsons, *Matière et mémoire* [BERGSON:1925], an, die, unter dem Einfluss derselben

Schopenhauerschen Dichotomie Wille/Vorstellung und der Einsteinschen Relativitätstheorie, eine referenzielle Unterscheidung zwischen der sogenannten *mémoire habitude* und der *mémoire pure* (oder *mémoire souvenir*)⁹ vorlegte.

Eine der wichtigsten Prämissen, die das Interesse an der Thematisierung der Erinnerung in der Literatur der Moderne bedingt haben und die ebenfalls mit dem gesellschaftlichen Kontext der Jahrhundertwende zusammenhingen, bildeten die Resultate der Erforschung des menschlichen Unbewussten mit einer Neigung zum Phänomen der Persönlichkeitsspaltung (Hypnose und Hysterie). Die Zahl an Studien über das Phänomen der Persönlichkeitsspaltung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war im Verhältnis zum vorher Existierenden sehr gesteigert: Azams Analysen zur Persönlichkeitsspaltung im Falle Félidas und den Hypnose-Experimenten Charcots und Bernheims, die in kurzer Zeit zu einer öffentlichen Mode in Frankreich wurden, schloss sich der junge Sigmund Freud¹⁰ an, der bald danach die Resultate des französischen Forschungskreises in Wien produktiv machen sollte. Die Verbindung zwischen Somnambulie und Hypnose, die zu einem großen Thema der französischen Jahrhundertwende wurde¹¹, stellte die Basis zu

⁹ Henry Bergsons *mémoire habitude* vollzieht eine Wiederholung der Vergangenheit, deshalb ist ihr Vermögen, die Vergangenheit zu stiften, nicht anzuerkennen. Sie instrumentalisiert den vergangenen Eigentum zugunsten der Gegenwart. Als automatische Erinnerungsform ist sie dem Körper zuzuschreiben und erweist sich als von strikter Notwendigkeit geprägt. Die Voraussetzung zu ihrem Bestehen ist die Gewohnheit: «C'est l'habitude éclairée par la mémoire plutôt que la mémoire-même» (op.cit., S. 14). Die *mémoire pure* oder *mémoire souvenir* registriert die Vergangenheit als bildhafte Erinnerung, als *souvenir-image*. Sie vertritt die Vergangenheit, die an ihr anerkannt wird. In seiner theoretischen, geistigen Natur ist sie als „die richtige“ *memoire* zu betrachten.

¹⁰ Als Stipendiat der Academie de Salpêtrière kam Freud zwischen 1885-1886 mit Charcots Theorien über die Analogie zwischen Hypnose und Somnambulie, sowie mit Azams Thesen zur Persönlichkeitsspaltung in Berührung. 1889 kehrte er nach Frankreich zurück, um an den öffentlichen Hypnose-Experimenten Bernheims persönlich teilzunehmen. Die Hysterie-Studien, die er in Zusammenarbeit mit Joseph Breuer herausgab, erweisen erstaunliche Gemeinsamkeiten mit den Resultaten des französischen Forschungskreises. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung sind die französischen Hypnose-Experimenten für seine Theorie des Unbewussten. Zu mehr Details siehe Edward Bizub, *Proust et le moi divisé*. La Recherche: Creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914), Genève, 2006.

¹¹ In seiner Studie *Proust et le moi divisé* (op.cit.) charakterisiert Bizub die Vergesellschaftung der wissenschaftlichen experimente Charcots und Bernheims zum Thema Persönlichkeitsspaltung: „La culture du somnambulisme est née. Le personnage inconscient est mis en scène d'abord dans des cliniques, puis sur les tréteaux ouverts au grand public. A partir de la dernière moitié des années 1880, de multiples représentations de somnambulisme sont organisées en France pour un public élargi. Plus que de simples observateurs, les médecins qui les régissent – Bernheim et Charcot entre autres – sont des metteurs en scène de séances d'hypnotisme ou de suggestion qui deviennent ce qu'il faut bien appeler de véritables spectacles populaires.“ (S. 39)

seinen und Joseph Breuers Studien zur Hysterie¹². Nach Edward Bizub haben Freud und Proust, die von den Resultaten der französischen Forschungskreise *in puncto* Persönlichkeitsspaltung Kenntnis genommen hatten¹³ und die, obwohl Zeitgenossen, kaum voneinander wussten, zwei parallele Definitionen des Unbewussten formuliert: der eine im wissenschaftlichen, der andere im literarischen Sinne. Das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts mit der herausragenden Entdeckung der „double personnalité“ von Charles Marie Etienne Eugène Azam (1822-1899), sowie Charcots Studien zur Verbindung zwischen Somnambulie und Hypnose stellten den „carrefour qui a vu naître la pensée proustienne et la psychanalyse“ [Bizub, 2006: 42].

Der vorliegende Band nimmt sich vor, die Erinnerungsthematik in der Literatur der Modernen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und ihre Auswirkungen auf die Autoren der zweiten Jahrhunderthälfte anhand beispielhafter Studien zu behandeln. Dabei werden die Beiträge in einer signifikanten Reihenfolge gruppiert.

Einen sinnvollen Einblick in das Imaginäre der Erinnerung und des Vergessens wirft Mirko Gemmel mit seinem Artikel *Die Magie des Erinnerns und des Vergessens in Stefan Zweigs „Buchmendel“*. Darin wird die Figur des genialen Besuchers des Wiener *Cafés Gluck*, Buchmendel, dessen heterotopisches Büchergedächtnis sehr eng mit dem Raum des besuchten Cafés verknüpft ist, als Symbol eines infolge des Ersten Weltkriegs tief geprägten und grundsätzlich refigurierten Zeitalters interpretiert.

Wenn Mirko Gemmel das Thema des Vergessens beweichenderweise auf den Krieg bezieht, bleiben Sabine Pétilion und André Petitjean in ihrem Beitrag *Le devoir de mémoire: Une lettre à une petite fille, de Georges Hyvernaud* bei der Idee der rettenden Rolle, die das rememorierende Schreiben vor dem Hintergrund der traumatisierenden Kriegserfahrungen. Es wird dabei Bezug auf Georges Hyvernaus Brief an seine achtjährige Tochter genommen, der in pommerischer Gefangenschaft entsteht.

Eine andere Modulation der kriegsgeprägten Erinnerungen stellt das Lebenswerk des italienisch-deutschen Autors Mario Rigoni Stern dar, der den Artikel Emira Gheribs („*La memoria xe come un fogheto*“). *Le devoir de mémoire de Mario Rigoni Stern*) zum Objekt macht. Emira Gherib erklärt Rigoni Sterns bedeutungsvolles Nachkriegsschweigen Nicht bedeutungslos

¹² Freuds Studien über die Hysterie nehmen Bezug auf Binets *Altérations de la personnalité*, die mehrere untersuchte Fälle von Persönlichkeitsspaltung zur Diskussion stellen, worunter auch den sergent Bazeilles von Mesmer und Emile X... von A. Proust. (siehe Bizub, ebd. S. 43)

¹³ Charcots Berichterstattungen über die Vollführung der Hypnose-Experimente zeugen davon, dass der Akademiker Adrien Proust, des Vaters Marcel Prousts, zu den ehemaligen Teilnehmern der Hypnose-Sitzungen zählte. In Anbetracht dessen soll Proust das Resultat dieser Experimente nicht unbekannt geblieben sein, auch wenn er an keiner öffentlichen Hypnose-Sitzung teilgenommen hatte.

erklärt die Autorin Rigoni Sterns Nachkriegsschweigen als Wirkung seiner traumatisierenden Erfahrungen und analysiert sein spätes Werk im Lichte des Bedürfnisses, verdrängte Kriegserinnerungen aus den tiefen Schichten des Unterbewusstseins zu befreien.

Der Krieg knüpft ebenfalls sehr stark an das Thema der Erinnerung in Victor Klemperers Tagebüchern, die Arvi Sepp in seinem Beitrag *Mnemotechnik und Archivpoetik: Victor Klemperers Tagebücher als Speichermedium des Alltags* unter die Lupe nimmt. Darin werden die Tagebücher als Speichermedium, als wichtiges Archiv der persönlichen Weltwahrnehmungen in Detail analysiert.

Der Beitrag von Simona-Veronica Ferent bewiegt sich ebenfalls auf die Erinnerungsdimension der Memoiren, die ein breites Erfahrungspotential archivieren. Das Objekt ihrer Betrachtung bilden die Memoiren der aus Rumänien stammenden Prinzessin Marthe Bibesco. Die Autorin unterstreicht das schöpferische Potential der Erinnerung in der Literatur Bibescos und bringt sie in Analogie mit Chateaubriand und Proust, zwei der bedeutendsten Meister der europäischen Erinnerungsliteratur.

Einen interessanten Bezug auf denselben Schöpfercharakter der Erinnerung nimmt die türkische Literaturwissenschaftlerin Zekye Antakyalioglu in ihrem englischsprachigen Artikel, *Memory, Poetry and Tradition for T. S. Eliot and William Wordsworth*. Ausgehend vom berühmten Essay Eliots, *Tradition and individual Talent*, untersucht sie den Topos Erinnerung als schöpferische Quelle für die Literatur in der Ansicht der beiden Autoren.

Alina Crihana geht auf eine theoretische Perspektive hinsichtlich des Erfahrungsinhalts der Memoiren und der Erinnerungsliteratur ein.

Charlotte Werbe (*Je(u), Pere(c)*) und Eric Hendrycks (*Perec ou la mémoire trouée*) bieten durch ihre Studien zwei verschiedene Perspektivierungen des autofiktionalen Schreibens als Spiel in Georges Perecs *W ou le souvenir d'enfance* an.

Die Beiträge der Düsseldorfer Wissenschaftlerinnen Nadja Müller und Constanze Fiebach enthalten die Analysen dreier postmoderner literarischen Inszenierungen der „mémoire involontaire“ in den literarischen Schriften von Adolf Muschg (*Der rote Ritter* und *Eikan du bist spät*) und beziehungsweise von Siegfried Lenz (*Die Schweigeminute*) an.

Ioana Diaconu (*Schreiben gegen das Verstreichen der Zeit. Zu den poetologischen Standpunkten und Aussagen in den Essays von Günter Grass*) analysiert die metaphorischen Bilder aus den Essays von Günter Grass, die auf den schriftstellerischen Schöpfungsprozess Bezug nehmen. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Schöpfungskraft ist auch eine mit der Vergangenheit, denn „für Grass setzt sich die Vergangenheit aus Bildern und Momenten zusammen, die der Künstler in seinem Werk festhält“ (Ioana Diaconu).

Lucienne Serrano (*Écrire l'oubliée mémoire*) interpretiert das Thema der Erinnerung aus der Literatur der zeitgenössischen Schriftstellerinnen Marie Cardinal und Hélène Cixous als Ausgangspunkt zur Entzifferung und zur Deutung der Beziehung zum Selbst.

Daniela Mirea interpretiert das „Fallen in die Zeit“ aus den fiktionalen Werken Mircea Eliades und Michel Tourniers als eine Schwelle zwischen Amnesie und Anamnese. Die Autorin erklärt ihr Ziel in der Absicht, „eine mythokritische Analyse der Zeitlichkeit in der Literatur Eliades und Tourniers“ (Daniela Mirea) zu schaffen.

Der Band schließt mit dem Beitrag von Daniela Petrosel über die virtuelle und textuelle Zeiträumlichkeit in Manolescus Roman *Derapaj* (2008).

Der Band erfaßt in seiner Gesamtheit die wichtigsten Koordinaten und Ausgangspunkte des rememorierenden Denkens im 20. Jahrhundert: die Auswirkungen der beiden Weltkriege auf das europäische Erinnerungsbewusstsein (Mirko Gemmel, Sabine Pétilon, Emira Gherib, Arvi Sepp), die sublimierten Remanenzen der Memoirenliteratur des 19. Jahrhunderts (Simona Ferent, Alina Crihana, Charlotte Werbe, Eric Hendrycks, Arvi Sepp), die Auswirkungen der technologischen Entwicklung auf das europäische Erinnerungsbewusstsein mit einem direkten Blick auf die Fotografie (Eric Hendrycks), die Proustsche Literatur der subjektiven Zeit und der *mémoire involontaire* aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und ihre produktive Rezeption in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Nadja Müller, Constanze Fiebach), die starke Neigung der Autoren zur Auseinandersetzung mit dem eigenen Bewusstsein und zu dessen Signifizierung durch die Kontrolle des Erinnerungsprozesses (Ioana Diaconu, Lucienne Serrano) und schließlich die Herausbildung eines spätmodernen Imaginären der schockierenden weil sehr diskontinuierlichen Raumzeitlichkeit im Zeitalter des Fernsehens und des Internets (Daniela Mirea, Daniela Petrosel). Allerdings bleibt die Veranschaulichung der literarischen Erinnerungsthematik als typisches Phänomen der Moderne, die sich der vorliegende Band mit der thematischen Reihenfolge der beinhalteten Beiträge vornimmt, ein offenes Fenster.

ACKNOWLEDGMENT: This paper was supported by the project “Progress and development through post-doctoral research and innovation in engineering and applied sciences – PRiDE – Contract no. POSDRU/89/1.5/S/57083”, project co-funded from European Social Fund through Sectorial Operational Program Human Resources 2007-2013.

BIBLIOGRAPHIE

- Bergson, Henri, 1925. *Matière et mémoire*, Paris;
- Billermann, Roderich, 2000. *Die „métaphore“ bei M.Proust. Ihre Wurzeln bei Novalis, Heine und Baudelaire, ihre Theorie und Praxis*, München, Fink;
- Bizub, Edward, 2006. *Proust et le moi divisé. La Recherche: Creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*, Genève;
- Compagnon, Antoine, 2005. *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris;
- Exner, Richard, 1974. «Gewagtes Unternehmen» und «Völlige Erhellung», *Zur autobiographischen Prosa-Dichtung Hugo von Hofmannsthal*. In: NZZ3.2.1974, Nr. 55 (Fernaussage Nr. 33), S.51;
- Faulkner, William, 1929. *The Sound and the Fury*, London;
- Grundmann, Heike, 2003. *Mein Leben zu erleben wie ein Buch. Hermeneutik des Erinnerns bei Hugo von Hofmannsthal*, Königshausen und Neumann;
- Herghelegiu, Raluca, 2008. *Über Thomas Manns Proust-Rezeption*, in *Kronstädter Beiträge zur Germanistischen Forschung*, Band 10, Festausgabe, Aldus Verlag, Kronstadt.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Briefsammlung*, Wien, Fischer, 1900-1901-1939;
- Hofmannsthal, Hugo von, 1991. *Tagebücher, 1918-1923*, Fischer, Frankfurt;
- Joyce, James, 1921. *Ulysses*, New York, Viking Press;
- Joyce, James, 1932. *Finnegans Wake*, Viking Press, New York;
- Jünger, Ernst, 2008. *Journaux de guerre, 1914-1918*, Gallimard, Paris;
- Klemperer, Victor, 1995. *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten: Tagebücher 1933–1945*. 2 Bände. Hg. v. Walter Nowojski. Berlin: Aufbau-Verlag;
- Mann, Thomas, 1964. *Der Zauberberg*, Fischer, Berlin;
- Mann, Thomas, 1979. *Tagebücher, 1918-1921*, Frankfurt am Main;
- Mann, Thomas, 1977. *Tagebücher, 1933-1934*, Frankfurt am Main;
- Mann, Thomas, 1960. *Doktor Faustus. Das Leben des Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freund*, Fischer, Frankfurt;
- Mann, Thomas, 1992. *Doktor Faustus und Die Entstehung des Doktor Faustus*, Fischer, Frankfurt;
- Musil, Robert, 1965. *Aus den Tagebüchern, 1880-1942*, Hamburg;
- Proust, Marcel, 1968. *A la Recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris;
- Raymond, Michel, 1966. *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti;
- Simmel, Georg, 1977. *Philosophie des Geldes*, Berlin;
- Woolf, Virginia, 1931. *The wayves*, Hogarth Press, London.

DIE MAGIE DES ERINNERNS UND VERGESSENS IN STEFAN ZWEIGS *BUCHMENDEL*

Mirko GEMMEL*

Abstract: In Stefan Zweig's novella the story of the bookseller Mendel provides the basis for reflection upon the topic of memory and forgetting and thereby emphasizes the mnemonical dimension of literature. Buchmendel's phenomenal memory which is, however, restricted to bibliographic information refers to the connection between Jewish identity and Viennese coffee house culture in the period before the First World War. In its narrative treatment of the problem of the mutuality of remembering and forgetting, motives of literary, i.e. fictional libraries play a fundamental role. The actual knowledge space of the library, however, is transformed here into the café, moving concretely into the memory of Buchmendel while he is sitting at a table of one such coffee house. His identity is constituted by the fusion of the space of the café and his specific knowledge, which results in a heterotopia (Foucault) in which character, knowledge and function-laden space mutually shape one another. Buchmendel's expulsion from this heterotopia leads to a loss of his bibliographic knowledge as well as his memory, just as Buchmendel himself, and with him a whole time period, will be forgotten - to be retained solely through literature.

Keywords: *remembrance, forgetting, memory, Vienna, library*

Résumé: Dans la nouvelle de Stefan Zweig, l'histoire du libraire nourrit la réflexion sur le sujet de la mémoire et de l'oubli, et fait ressortir ainsi le caractère mnémonique de la littérature. La mémoire exceptionnelle de Buchmendel, toutefois limitée à des données bibliographiques renvoie à la connexion étroite entre l'identité juive et la culture des cafés viennois, avant la première guerre mondiale. Dans le traitement narratif sur la question de la dualité de la mémoire et de l'oubli chez les différents personnages, la bibliothèque est le *leitmotiv* littéraire, bien que l'espace réel de cette bibliothèque s'en trouve transformé dans l'esprit de Jakob Buchmendel, alors qu'il est assis à la table d'un tel café. Son identité se construit dans le processus de fusion entre l'espace du café et son univers propre de connaissances; processus qui produit l'hétérotopie (Foucault), où le personnage, le savoir et le cadre fonctionnel de l'espace interagissent. L'exclusion de Buchmendel de cette hétérotopie entraîne la perte de sa culture de bouquiniste et de sa mémoire, ainsi que l'oubli de Buchmendel lui-même et de toute une période – qui ne peut perdurer qu'à travers la littérature.

Mots-clés: *souvenir, oubli, mémoire, Vienne, bibliothèque*

* Humboldt Universität, Berlin (mirko.gemmel@staff.hu-berlin.de).

Stefan Zweigs Novelle *Buchmendel* erzählt durch den Filter der Erinnerung des Ich-Erzählers die Geschichte des jüdisch-galizischen Buchtrödlers Jakob Mendel, der als bibliographisches Gedächtniswunder im Café *Gluck* lange Jahre die erste Adresse der Wiener Bibliophilen war. Kunstvoll verschränkt der Erzähler in der Geschichte Buchmendels dabei sein eigenes Vergessen und (wieder) Erinnern mit dem der alten Frau Sporschil, mit der er sich durch gemeinsame Erinnerungen an Mendel und den Ort des Cafés verbunden fühlt. Darüber hinaus berührt die Novelle Fragen der kollektiven Erinnerung und des Vergessens: Eine ganze Zeit und mit ihr die Kultur der k.u.k. Monarchie geht mit dem Ersten Weltkrieg ihrem Ende entgegen, nur wer wird sich eines Tages noch an diese Zeit und ihr Flair erinnern, wer an ihre Protagonisten – ohne Bücher, ohne Literatur? Gerade dieser Aspekt verleiht der Erzählung Zweigs eine mnemotechnische Dimension, die sich auf mehreren Ebenen nachweisen lässt und die hier skizziert werden soll.

Der sich spät erinnernde Ich-Erzähler beschreibt den Identitätswandel Buchmendels vom (klischeehaft gezeichneten) religiösen Ost-Juden hin zum Antiquar und Buchtrödler mit phänomenalem Gedächtnis, das außergewöhnlich und zugleich fragmentarisch funktioniert, weil es nicht nur sehr spezielles Wissen filtert, sondern grundlegende Informationen der Außenwelt und damit lebensweltliches Wissen praktisch komplett ignoriert. So liebenswert diese Weltfremdheit von Jakob Mendel anmuten mag, so problematisch erweist sich diese, als durch den Ausbruch des Krieges die Einheit von Figur und Ort zerstört und Buchmendel in eine Welt geworfen wird, deren Regeln er nicht versteht. Mit seiner Berufung als Buchtrödler entschied er sich gegen seinen jüdischen Glauben und für die „Vielgötterei der Bücher“ [ZWEIG, 1966: 101], damit auch gegen die sich auflösende Ordnung der k.u.k. Monarchie mit ihrer spezifischen Sozialstruktur, die gesellschaftliche Außenseiter wie Jakob Mendel noch ermöglichten. Angesichts der Konstituierung seiner Identität über sein unfehlbares bibliographisches Gedächtnis und enormes antiquarisches Wissen wird die Tragik Buchmendels deutlich, die sich vordergründig aus einem zweijährigen Zwangsaufenthalt im Konzentrationslager aufgrund seiner russischen Staatsbürgerschaft und der traumatischen Erfahrung der Bücherlosigkeit für ihn ergeben. Bezeichnenderweise zerbricht bei Mendels Verhaftung seine Brille als Symbol für seinen Zugang zur Welt, vor allem der Bücher, sein „magisches Teleskop in die geistige Welt.“ „In seiner oberen Welt der Bücher gab es keinen Krieg, kein Nichtverstehen, sondern nur das ewige Wissen und Nachmehrwissenwollen von Zahlen und Worten, von Titel und Namen“ [ZWEIG, 1966: 110]. Der Gefangenschaft durch Fürsprache einflussreicher Buchliebhaber endlich entkommen, versagt Mendels phänomenales Gedächtnis bei der Rückkehr in sein altes Leben. Wie Mendel sich nicht mehr bedingungslos auf seine bibliographischen Erinnerungen verlassen kann und vergisst, was man ihm sagte, so will sich kaum noch jemand an seine schrullige Existenz im Kaffeehaus und seine damit verbundenen Privilegien im Café *Gluck* erinnern.

*

Gedächtnis, Erinnern und Vergessen bilden die zentralen Topoi in Zweigs Novelle. Alles beginnt mit dem Eintritt des Ich-Erzählers in ein Wiener Kaffeehaus, rasch wird ihm bewusst, „durch irgendeine Erinnerung [...] diesem fremden, rauchigen Raum verbunden zu sein“ [ZWEIG, 1966: 90]. Seine Erinnerung kann der Erzähler jedoch nur schwer fassen, und so verbringt er eine geraume Zeit in ärgerlicher Auseinandersetzung mit seinem „schlechten, eigenwilligen Gedächtnisapparat“ [ZWEIG, 1966: 91], sich bewusst, dass die Erinnerung eines sinnlichen Anreizes, eines Anstoßes bedarf [ASSMANN, 1999: 18]. Erst beim Anblick des kleinen, mit „Notizen überschmierten Marmortisch[es]“ [ZWEIG, 1966: 95] erinnert sich der Ich-Erzähler an jene ungewöhnliche Figur, genannt Buchmendel, der sich zeitlebens als sonderbar genialer Buchtrödler nur an bestimmte Details seiner bibliophilen Welt erinnern kann. Dabei ist dem fensterlosen, nur von künstlichem Licht erhellten Raum des Cafés *Gluck* die Erinnerung an Buchmendel und mit ihm an die Zeit der alten Wiener Kaffeehauskultur paradigmatisch eingeschrieben. Erst durch die kriegsbedingte Trennung von Figur und spezifischem Ort büßt Mendel sein besonderes bibliophiles Wissen ein, dieses „Wunder von Gedächtnis“ und „bibliographische Phänomen“ verliert seine beeindruckende Fähigkeit als „Universalkatalog auf zwei Beinen“ [ZWEIG, 1966: 95] und damit zugleich seine religiöse Konzentrationsfähigkeit auf Bücher.

Der kleine Marmortisch des Cafés wurde von Mendel zu einem „Altar bibliophiler Offenbarungen“ [ZWEIG, 1966: 95] umgestaltet, zu einem Ort der Bücher, des Erinnerns und Vergessens, ausschließlich geordnet nach den Regeln bibliographischen Wissens. Das spezielle Büchergedächtnis Buchmendels verweist dabei auf grundlegende Motive literarischer Bibliotheken [vgl. STOCKER, 1997: passim], gewissermaßen lässt sich Buchmendel als wandelnder Bibliothekar verstehen, der in seiner für die Moderne paradigmatischen Entscheidung zwischen Ordnung und Wissen dem Bibliothekar in Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* verwandt ist. Das drohende Chaos in seinem fragmentarisch funktionierenden Gedächtnis kann Buchmendel allein dadurch vermeiden, weil er ähnlich dem Bibliothekar in Musils Roman nicht ein einziges Buch liest und sie nur deswegen kennt: „Wer sich auf den Inhalt einlässt, ist als Bibliothekar verloren. [...] Er wird niemals einen Überblick gewinnen“ [MUSIL, 1992: 462].¹ Ordnung innerhalb seines selektiven *Speichergedächtnisses* [vgl.

¹ Der Bibliothekar der riesigen Staatsbibliothek im Musils Roman verzichtet nicht aus Ignoranz darauf, die Bücher zu lesen, sondern aus Liebe zu den Büchern. Seine Haltung als Nichtleser ist der von Mendel ähnlich, sie ist nicht passiv sondern aktiv, da er sich allein so in der Unmenge von Büchern zurechtfindet.

ASSMANN, 1999:130ff.]² ist für Jakob Mendel allein dadurch möglich, weil sein Wissen hoch spezifisch ist und sich auf das für ihn Notwendige beschränkt: die bibliographischen Details. Die Weisheit der Haltung des Nicht-Lesens und damit der Entscheidung zwischen Ordnung oder Wissen liegt im Gedanken eines Überblicks über die Gesamtheit der Bücher, der es erst ermöglicht, die *Stellung eines Buches* [BAYARD, 2007: 29ff.] innerhalb des kulturellen Gedächtnisses überhaupt zu erfassen. Das alte Problem von (Buch-)Kultur und Unendlichkeit des durch die Vielzahl der Bücher transportierten Wissens löst Buchmendel auf seine Weise, indem er sich auf den bibliographischen Überblick konzentriert und erst so die Fähigkeit erwirbt, sich innerhalb der kollektiven Bibliothek der Gesamtheit aller Bücher zu orientieren.

*

Das von Zweig in *Buchmendel* thematisierte Gedächtniskonzept lässt sich als „Mimesis des Gedächtnisses“ [ERLL u.a., 2003:4 u. 16ff.] beschreiben, Erinnerung und Gedächtnis werden im literarischen Text als Diskurs inszeniert, ebenso die Prozesse sowie auftretende Probleme des Erinnerns und Vergessens der literarischen Figuren des Textes. Dabei ist das Zusammenspiel von Gedächtnis und Erinnerungsfunktion nicht nur relevant für die Handlung, auch die verinnerlichte Bibliothek Buchmendels baut darauf. Der Erzähler spielt auf verschiedenen Ebenen mit dem Motiv des Erinnerns und Vergessens: Er beklagt sein schlechtes Gedächtnis, sein Unvermögen sich zu erinnern, während Buchmendel als Meister der Erinnerung, als „Titan des Gedächtnisses“ [ZWEIG, 1966: 97], als „Magier und Makler der Bücher“ [ZWEIG, 1966:92] beschrieben wird. Die Fähigkeit dieses überragenden Gedächtnisses, allein errungen aufgrund einer unvergleichlichen, im religiösen Habitus vorgetragenen Konzentration, rückt der Erzähler aber zugleich in die *Sphäre des Pathologischen* [ASSMANN, 1999: 11], wenn er ihn einerseits als „Wahrzeichen des Wissens“ [ZWEIG, 1966: 92] und andererseits als ungebildet, als „unproduktiv und unschöpferisch“ [ZWEIG, 1966: 98] titulierte, gerade weil Mendel die Bücher nicht liest und jegliches Wissen außerhalb seiner bibliographischen Welt vollkommen ausblendet.

Die Differenz von Gedächtnis und Vernunft ist so neu allerdings nicht. Bereits im 17. Jahrhundert bindet der Arzt und Theologe Sir Thomas Browne die Fähigkeit, etwas zu wissen, an die Notwendigkeit des Vergessens, wenn er schreibt: „Knowledge is made by oblivion, an to purchase a clear and warrantable body of Truth, we must forget and part with much we know“ [BROWNE, 1968: 227]. Das Vergessen wird so zu einem immanent wichtigen Aspekt des Erinnerns und damit des Wissens. Um die ungeheure Masse von

² Aleida Assmann nutzt den Begriff des *Speichergedächtnisses* als Modus der Erinnerung in einem anderen Kontext.

Informationen verarbeiten zu können, um überhaupt etwas zu wissen, muss Buchmendel sein Wissen selektieren, alles vergessen, was für seine Existenz als „abseitiges Genie“ [ZWEIG, 1966: 96] unwichtig erscheint, um sich an das immense Katalogwissen zu erinnern, das für seine Zwecke und seine Identität notwendig ist. Nur ist dieses reine Bibliothekarswissen ohne materielle Bibliothek wirklich „unproduktiv und unschöpferisch“ [ZWEIG, 1966: 98], wie uns der Erzähler glauben machen will? Mendel vermittelt sein Wissen in geordneter und selektierter Form an seine bibliophilen Kunden, wenn er auf der *Klaviatur seines Gedächtnisses* die *wunderbarsten bibliothekarischen Paraphrasen* des gewünschten Themas spielt [vgl. ZWEIG, 1966: 95] und obendrein den Interessenten die Bücher umgehend beschafft. In der Figur Buchmendel vereinen sich die Eigenschaften von Bibliothek und Bibliothekar, er ist beides zugleich, und doch bleiben seine phänomenalen Fähigkeiten an die spezifischen Bedingungen des Raums im Café *Gluck* gebunden.

*

Der heterotopische Raum der Bibliothek, übertragen auf Mendel und den kleinen Tisch im Café, wird zum Ort seiner mnemonischen Identität. In der Symbiose von konkretem Raum und Figur findet sich der äußere Rahmen für die nur in Mendels Gedächtnis manifeste Bibliothek. Das Kaffeehaus als öffentlicher Ort ermöglicht ihm überdies den notwendigen Kontakt mit seinen konkret-thematische Literatur suchenden Kunden. Hier überlagern sich die unterschiedlichen Räume: der Geschäftstalltag des Kaffeehauses und die verinnerlichte Bibliothek Mendels. Dabei wird das Motiv der Bibliothek in Zweigs Novelle auf sujetungewöhnliche Weise dargestellt, so kann diese nicht geographisch verortet werden, sondern ist allein mnemonisch bedingt, verinnerlicht im Gedächtnis Buchmendels. Dieser trägt die Bibliothek in sich, in seinen Erinnerungen. Nicht der geistige oder erzählerische Inhalt eines Buches besetzt seine Erinnerung, er speichert ausschließlich bibliographisches Wissen: „Er wusste von jedem Werk [...] Erscheinungsort, den Verfasser, den Preis, [...] erinnerte sich bei jedem Buch mit fehlloser Vision zugleich an Einband und Illustrationen und Faksimilebeigaben, [...] er beherrschte die Bibliotheken besser als die Bibliothekare, [...] indes ihm nichts zu Gebote stand als die Magie des Erinnerns“ [ZWEIG, 1966: 97].

Buchmendels immenses bibliographisches Wissen ist einem eigenen Raum zugewiesen, der den Erhalt aber zugleich die Vernichtung und Fragmentierung des Wissensbestandes maßgeblich bestimmt. Dabei erscheint die Koppelung von Wissen an Räume, an Heterotopien, wie Foucault es nannte, geradezu ein Grundmodus abendländischen Denkens zu sein, auch wenn diese Verknüpfung durch die Verlagerung in ein Café ironisiert und zugleich gebunden ist an diese wunderliche Figur. In der Symbiose zwischen Kaffeehaus und Buchmendel konstituiert sich ein *Wissensraum*, der den besonderen Bedingungen der foucaultschen Heterotopie unterworfen ist. Durch die Heterotopie Mendels

erschließt sich erst die Erinnerung des Ich-Erzählers, dafür reicht der Anblick des Marmortischchens aus. Der sinnlich-geschäftigen Welt des Kaffeehauses wird ein fensterloser Raum gegenübergestellt, der anderen Regeln folgt und der für diejenigen, die Buchmendel kannten, unmittelbar an seine Person gebunden ist. Die Erinnerung des Erzählers findet folglich über den zwar mittlerweile leeren, aber immer noch heterotopisch aufgeladenen Raum statt, ein Raum, der ohne diese Erinnerung für den Erzähler bedeutungslos bliebe.

Michel Foucault kennzeichnete unsere Zeit als eine Epoche, in der der Raum, in dem wir leben, von Qualitäten aufgeladen ist, vielleicht auch von Phantasmen bevölkert wird, zumindest ist es der Raum unserer Träume und Leidenschaften [vgl. FOUCAULT, 1990: 37]. Wie lässt sich vor diesem Hintergrund der Platz Mendels im Café *Gluck* mit dem kleinen grauschmutzigen Marmortisch als besonderer Raum, als Heterotopie begreifen, der einer besonderen inneren Qualität folgt, die sich radikal vom üblichen Raum des Cafés unterscheidet? Für Mendel ist die fensterlose Ecke des Cafés *Gluck* der zentrale Raum seines Lebens, in dem sich alle Beziehungen situieren (individuelle, dingliche wie geistige), an dem sich alles trifft, an dem sich seine Zeit und Geschichte abspielt. Es ist seine Welt, die auf eine magische Weise mit dem Universum der Bücher verbunden ist. Dieser Raum steht zwar in Verbindung mit den ihn umgebenden Räumen, nur weist er eine Reihe besonderer Eigenschaften auf, die ihn aus dem gewöhnlichen Kontext des Kaffeehauses heraushebt. Foucault nannte in seiner frühen Philosophie solche Orte *Heterotopien*: „wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen [...], tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte“ [FOUCAULT, 1990: 39]. Dies trifft in besonderem Maße auf Bibliotheken zu, in denen in einer Art Generalarchiv die Idee zum Ausdruck kommt, einen Ort aller Zeiten zu installieren, der selbst außerhalb der Zeit funktioniert [vgl. FOUCAULT, 1990: 43]. Die (moderne) gegenwärtige Zeit verliert im Illusionsraum der Heterotopie ihre Bedeutung, für Buchmendel hört Zeit gewissermaßen auf zu existieren, stapelt sich allein in der Abfolge seines bibliographischen Wissens, wird gespeichert in seiner Erinnerung, im außerordentlichen Gedächtnis eines jüdischen Buchtrödlers. Dieses Aufheben der Zeit funktioniert nur bis zum Ausbruch des Krieges, dann zerstört der Einbruch der Zeit diesen besonderen Raum und mit ihr die Figur, die diese Heterotopie erst konstituierte.

Die Verschmelzung von Wissen und Raum führt daneben zu einer Obliteration des Cafés als ursprünglich funktionsbestimmter Raum. Das Café wird in einen Ort mit Bibliotheksfunktion transformiert, dabei wird der eigentliche (Wissens-)Raum der Bibliothek an den Tisch Buchmendels und konkret in das phänomenale Gedächtnis dieser Figur übertragen, ähnlich der *Kopfbibliothek* Peter Kiens (die wiederum nicht an einen konkreten Ort gebunden ist) in Elias Canettis Roman *Die Blendung* [vgl. CANETTI, 1963: 237ff.].

Die Vertreibung Jakob Mendels aus dem besonderen Raum des Cafés *Gluck* bedingt den Verlust seines magischen Wissens. Die für zwei Jahre unterbrochene Verbindung von Figur und Raum, von Buchmendel und Kaffeehaus, bewirkt nicht nur dramatische Lücken in seiner Erinnerung und damit ein Vergessen (welches symptomatisch ist für diese Zeit, in der der Erste Weltkrieg als Ende einer ganzen Epoche begriffen wird), sondern zugleich die Zerstörung der exzentrischen Identität von Mendel, die seinen Untergang prinzipiell vorzeichnet. Die Erfahrungen des Konzentrationslagers hinterlassen eine Lücke: „Mendel war nicht mehr Mendel, wie die Welt nicht mehr die Welt war“ [ZWEIG, 1966: 114]. Die Rückkehr in das Café als Ort seiner bibliographischen Fähigkeiten muss auch deswegen scheitern, weil der geordnete Raum der Heterotopie sich inzwischen weitgehend aufgelöst hat. Als *Wissensraum* hat er für Buchmendel seine notwendige Ordnung verloren, hat sich gewandelt in jenen gewöhnlichen Ort, der er nach außen hin schon immer war: ein Café, wie es derer viele gibt.

Die Topographie des Ortes und die physische Anwesenheit Mendels allein sind nicht ausreichend zur Konstituierung der Heterotopie. Für die Existenz als *Wissensraum* ist die Verbindung zwischen Ort und jener Figur, die mit ihrem enzyklopädischen Geist alles einer bestimmten Ordnung unterwirft, das entscheidende Kriterium. Der Raum des Wissens und der Erinnerung ist hier symbiotisch verbunden mit der Figur, Jakob Mendel kann als Buchmendel nicht ohne diesen besonderen Ort existieren, und zugleich fällt dieser Ort ohne den schrulligen Buchtrödler in die Anonymität der unzähligen Wiener Kaffeehäuser zurück. Das Vergessen, der Ausfall seiner bibliographischen Fähigkeiten führt zu einem nicht kompensierbaren Identitätsverlust der Figur und damit zur Auflösung der mendelschen Heterotopie, deren Spuren allerdings in den Erinnerungen der anderen erhalten bleiben. Nur aufgrund der heterotopischen Qualität des Ortes erinnert sich der Erzähler, er besitzt die Fähigkeit, die mendelsche Heterotopie und die in ihr gespeicherten Erinnerungen zu lesen, was dem gewöhnlichen Besucher des Cafés verborgen bleibt und entreißt damit Jakob Mendel selbst dem Vergessen: Am Schluss der Novelle verweist der Erzähler auf die grundsätzliche Erinnerungsfunktion von Literatur, auf die er seine Erinnerungen an Mendel überträgt und die nur geschaffen wird, um sich „zu verteidigen gegen den unerbittlichen Widerpart alles Lebens: Vergänglichkeit und Vergessensein“ [ZWEIG, 1966: 119].

BIBLIOGRAPHIE

- Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formungen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.
- Bayard, Pierre, *Wie man über Bücher spricht, die man nicht gelesen hat*, München 2007.
- Browne, Sir Thomas, *Selected Writings*, London 1968.
- Canetti, Elias, *Die Blendung*, München u. Wien 1963.
- Erl, Astrid, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, Stuttgart u. Weimar 2005.
- Erl, Astrid/Gymnich, Marion/Nünning, Ansgar (Hg.), *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier 2003.
- Foucault, Michel, *Andere Räume* (1967), in: Karlheinz Bracke u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, pp. 34-46.
- Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes u. zweites Buch*, Reinbek bei Hamburg 1992.
- Rudolf, Helmut, *Die humanistische Position Stefan Zweigs in seiner Erzählung Buchmendel*, in: *Német Filológiai Tanulmányok (Arbeiten zur deutschen Philologie)* I, 1965, pp. 122-130.
- Stocker, Günther, *Schrift, Wissen und Gedächtnis. Das Motiv der Bibliothek als Spiegel des Medienwandels im 20. Jahrhundert*, Würzburg 1997.
- Turner, David, *Memory and the Humanitarian Ideal: An Interpretation of Stefan Zweig's Buchmendel*, in: *Modern Austrian Literature, Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association* 12, 1979, pp. 43-62.
- Voigts, Manfred, *Stefan Zweig und Jakob Buchmendel*, in: Willi Jasper u.a. (Hg.), *Juden und Judentum in der deutschsprachigen Literatur*, Wiesbaden 2006, pp. 353-370.
- Zweig, Stefan, *Buchmendel*, in: *Novellen*, Berlin u. Weimar 1966, pp. 87-119.
- Zweig, Stefan, *Das Buch als Eingang zur Welt*, in: Dietrich Simon (Hg.), *Essays. Auswahl 1929-1942*, Leipzig 1990, pp. 5-14.
- Zweig, Stefan, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt/Main 1949.

LE DEVOIR DE MEMOIRE: *LETTRE A UNE PETITE FILLE*, DE GEORGES HYVERNAUD

Sabine PÉTILLON et André PETITJEAN *

Abstract: In 1945, Georges Hyvernaud publishes, in the review *Espace*, the *Lettre à une petite fille*. In that letter, he first wants to confide his life in the camp to his daughter, and the difficulties during the coming back to France. But this letter is above all a way not to forget his daily suffering and the projet to tell not only to his daughter but also to each of us, to memorise these events. In some very short unpublished notes, that he used to write at night, in the barn where the prisoners take shelter, Georges Hyvernaud makes a precise list of what should be written in this letter to a little girl: captivity, happiness to be alive, human condition. Very poignantly, these themes are expressed in a letter as a textual genre in which the author gives his testimony about truth, a letter that also has to be seen as a literary work. Our goal is to analyze precisely the transition from the notes to the letter, not only as a historical document but as a short literary piece. We will consider simultaneously the concept of project, the status of a short piece and of the sequence, mainly through the prism of textual linguistic typologies.

Keywords: *textual linguistique, style, war and memories, account, human condition*

Résumé: En 1945, Georges Hyvernaud publie, dans la revue *Espace*, la *Lettre à une petite fille*. C'est d'abord à sa propre enfant qu'il s'adresse: elle a huit ans lorsque son père rentre d'un oflag de Poméranie. Mais cette lettre est surtout l'ultime version d'un projet d'écriture qui aura permis à son auteur de ne pas mourir – ne pas mourir dans l'oflag, survivre à son retour de captivité. Ecrire. Dans quelques notes inédites, très sommaires, qu'il écrit la nuit venue, dans les granges où les anciens captifs trouvent refuge, Georges Hyvernaud fait précisément la liste de ce qu'il faudra écrire dans cette lettre à une petite fille: la captivité, le bonheur de vivre, la rencontre de la condition d'humain. De façon poignante, tous ces motifs seront développés dans une lettre – genre textuel dans lequel l'auteur témoigne du vrai, une lettre qui se doit aussi d'être une œuvre littéraire. Notre objectif, ici, sera précisément d'analyser le passage des notes à la lettre non seulement comme un document témoin mais comme une œuvre courte, dont la littérarité même porte le projet de dire. Nous envisagerons donc tout à la fois la notion de projet, et le statut de l'œuvre courte, et de la séquence – notamment à travers les typologies proposées en linguistique textuelle.

Mots-clés: *linguistique textuelle, style, guerre / souvenirs, condition humaine*

Introduction

En 1945, Georges Hyvernaud publie, dans la revue *Espace*, la *Lettre à une petite fille*. C'est d'abord à sa propre enfant qu'il s'adresse: celle-ci a huit ans

* C.N.R.S / Modyco – Université Paris Ouest Paris X (sabine.petillon@gmail.com), Université de Metz (petitjean.andre2@wanadoo.fr).

lorsque son père rentre d'un oflag de Poméranie. Mais cette lettre est surtout l'ultime version d'un projet d'écriture qui aura permis à son auteur de ne pas mourir – ne pas mourir dans l'oflag, survivre à son retour de captivité. Ecrire afin que le temps ne conduise pas à l'oubli¹.

Dans quelques notes inédites, très sommaires, qu'il écrit la nuit venue, dans les granges où les anciens captifs trouvent refuge, Georges Hyvernaud fait précisément la liste de ce qu'il *faudra écrire* dans cette lettre à une petite fille: la captivité, le bonheur de vivre, la rencontre de la condition d'humain. De façon poignante, tous ces *motifs* seront développés dans une *lettre* – genre textuel dans lequel l'auteur témoigne du *vrai* –, une lettre qui se doit aussi d'être une œuvre littéraire.

«L'écriture ne reproduit pas, elle *produit* (quelque chose qui n'existait pas avant d'avoir été écrit), mais, et c'est là sa puissance ambiguë, ce produit, réalité *en soi*, se trouve *à la fois* en rapport avec la «réalité» qui l'a suscité et avec tout ce que la langue peut tisser autour de lui, à travers le temps et l'espace, de connexion»². Notre objectif, ici, sera précisément d'analyser cette lettre non seulement comme un document témoin mais comme une œuvre courte, dont la littérarité même porte le projet de dire. De dire le refus de l'oubli, de porter haut le témoignage du retour des camps et l'exode.

Nous examinerons d'abord la composition du texte qui implique une oscillation générique. En effet, celui-ci s'initie – comme l'annonce le titre – comme une lettre (genre épistolaire) et il s'achève également comme tel mais entre ces deux moments interlocutifs se trouvent des séquences relevant du récit qui impliquent l'élargissement du destinataire de l'enfant seule à tout un chacun. Cette analyse en terme de composition nous permettra de voir que – dans le récit – les séquences de réflexion philosophique alternent avec celles qui relèvent davantage de la description du voyage, des hommes et des paysages. Dans un second temps, nous focaliserons nos analyses sur les motifs (au sens littéraire³) abordés par Georges Hyvernaud, c'est-à-dire notamment la condition d'homme, l'opposition entre le réel et l'illusion, qui implique une *leçon de chose* et la constitution du *je* à

¹ G. Hyvernaud est né en 1902, en Charente, d'une mère couturière et d'un père ajusteur. Après avoir été élève à l'Ecole normale d'instituteurs d'Angoulême, il entre à l'Ecole normale de Saint-Cloud puis est professeur à Arras. Mobilisé en 1939, fait prisonnier en 1940, il est libéré en 1945. En 1949, il publie *La peau et les os*, où il relate son expérience des cinq années de captivité. Malgré le soutien de Sartre, de Cendrars et de Martin du Gard, ce récit passe pratiquement inaperçu. Après l'échec encore plus cuisant du *Wagon à vaches* paru en 1953, Georges Hyvernaud, meurtri et découragé, renonce à toute publication. Lorsqu'il meurt, le 24 mars 1983, un seul critique évoque sa disparition, Jean José Marchand.

² C. Simon, «Un homme traversé par le travail», *La nouvelle critique*, N°105, 1977, p.36, cité par S. Bikialo, «Transports en commun: la métaphore accompagnée dans l'*Acacia* et *Le Palace*», in *Transports: Les métaphores de Claude Simon*, Colloque international, Cologne, 23-26 septembre 2004.

³ Cf. Le dictionnaire du littéraire, P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), Puf, 2002, voir les articles «motifs» et «critique thématique».

travers le temps. Enfin, nous mettrons à jour la langue de l'auteur, c'est-à-dire les procédés stylistiques et les ressources langagières avec lesquelles s'épanouit son langage, avec lequel le texte se déploie. Dans ce cadre, on verra que l'auteur donne à voir un style particulièrement moderne, notamment dans la simplicité volontaire de sa syntaxe mais également dans son usage de la ponctuation.

I: Structure compositionnelle du texte

Avant toute chose, il faut s'arrêter sur le titre: *Lettre à une petite fille*, et la fonction du titre, en général. Celui-ci a pour rôle de constituer un pont vers le texte et d'annoncer un projet double d'écriture et de lecture⁴. Le titre programme la réception du texte. Il permet une opération de *médiation vers le texte*⁵ en même temps qu'il constitue un programme de lecture. Il programme, organise, scénarise le texte à venir. Par ailleurs, le titre peut-être en *adéquation* avec l'œuvre, sans décalage avec elle ou bien, au contraire, il peut constituer un moyen de perdre le lecteur, d'ouvrir pour lui des pistes interprétatives qu'il faudra déjouer – à la lecture du texte. Avec la *Lettre à une petite fille*, nous nous trouvons dans ce dernier cas parce qu'il ne s'agit pas seulement d'une lettre adressée à la fille de l'auteur, mais bien d'un document qui doit servir de *témoignage contre l'oubli*. Cette ambivalence du texte le place donc dans un entre-deux générique: lettre (correspondance personnelle – destinataire direct) ou témoignage (adressé à la postérité – destinataire indirect), et ce d'autant qu'elle a été publiée dans un premier temps dans la revue *Espaces*, n° 4, dès mars 1945. Lettre privée et/ou témoignage contre l'oubli: bien sûr, les deux dans un même texte. L'auteur fait référence au moment de la scription, de l'écriture: «Je t'écis dans une grange où il fait obscur et froid» (l.12), «je te donne ces pages écrites au crayon, sur un carnet sale, au soir d'une dure journée» (l.155-156) ici, c'est bien à un *tu* qu'il s'adresse, et nous sommes dans l'interlocution des embrayeurs je/tu, mais plus loin, il évoque la fonction de la lettre dans l'avenir: «Je t'écis pour que plus tard tu saches que j'ai vécu ce dénuement et cette humiliation – plus tard, quand je l'aurai moi-même oublié. Car on oublie.» (l.16-18). Le syntagme prépositionnel à valeur adverbial «plus tard», évoque le moment où l'enfant sera devenue une adulte, mais c'est aussi un moment où cette lettre, écrite dans le présent interlocutif des granges, pourra constituer un témoignage pour tous. La lettre de Georges Hyvernaud à sa fille relève donc d'un double genre: à la fois la missive, mais aussi le témoignage: «La problématique des genres s'avère ici cruciale; dès qu'il a identifié de quel genre relève un texte, le récepteur est capable de l'interpréter et de se comporter de manière adéquate à son égard»⁶.

Cette double adresse du texte – à l'enfant de huit ans *et* aux lecteurs à venir (dès 1945) – motive certainement la structure compositionnelle du texte qui mêle des séquences interlocutives à des séquences narratives. On peut observer

⁴ On peut se souvenir des listes de titres qui constituaient pour Zola autant de programmes d'écriture.

⁵ C'est nous qui soulignons.

⁶ D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, 1990, p. 12.

cette structuration dans le détail du texte. Tout d'abord l'auteur s'adresse, dans les trois premiers paragraphes, directement à sa fille: «A ma dernière permission – cinq ans bientôt – tu étais une toute petite créature qui courait gauchement sur le sable, émerveillée par des coquillages et des cailloux» (l. 3), il fait le lien avec ce qu'elle est devenue et le temps qui a passé: «Il y a eu entre nous des épaisseurs inhumaines d'événements et de pays» (l. 8-9), «Et à présent tu es cette petite fille inconnue, habitée de souvenirs, d'amitiés, de contes, de chansons que je ne sais pas. Cette petite fille étrangère: ma fille...» (l. 9-11). Parallèlement à cette adresse à sa fille, il entre déjà un peu dans le narratif et décrit ses conditions de vie, et celles de ses camarades: «Je t'écris dans une grange où il fait obscur et froid. Nous sommes là quelques centaines d'hommes enfermés, entassés, gardés, et qu'à tout moment on menace et insulte. De tout le jour nous n'avons à peu près rien mangé. Nous ne nous lavons plus depuis longtemps. Nous n'avons presque plus de linge ni de souliers.» (l. 12-16). Enfin, l'auteur revient à l'adresse interlocutive à sa fille. «Je t'écris pour que plus tard tu saches que j'ai vécu ce dénuement et cette humiliation – plus tard, quand je l'aurai moi-même oublié. Car on oublie.» (l. 16-18). Ces trois premiers paragraphes constituent une introduction – dans l'interlocution propre à la lettre: le lecteur reconnaît ici la catégorie générique à laquelle il a affaire.

Mais à partir du quatrième paragraphe (l. 25-34), on entre dans un autre registre générique: l'auteur fait état de son expérience personnelle du quotidien et de celle de ses camarades, oscillant entre des descriptions très précises de ce retour des prisonniers, et une forme de sagesse existentialiste et de réflexion sur la condition humaine. Ce bloc constitue la partie la plus importante de notre texte: lignes 25 à 149, avant le retour à l'adresse directe à sa fille (l.150-165). Dans ce bloc majeur, il ne s'agit plus tant d'une lettre que d'un récit descriptif à caractère philosophique. Partant, on change de genre pour quitter celui de la correspondance et de l'interlocution Je / Tu et entrer dans le genre du récit et de la description. Récit, description, témoignage qui font le cœur du témoignage – du témoignage contre l'oubli. Dans ce bloc qui constitue l'essentiel de la lettre, nous avons une alternance entre des séquences descriptives et des séquences réflexives. Le quatrième paragraphe (l.25-34) initie une réflexion d'ordre philosophique, faisant la distinction entre ce qui constitue le vrai («la chair exténuée») et les illusions («les maisons à dix étages, les téléphones et les réfrigérateurs»): «Quand je m'étends dans ma paille, le soir, crevant de faim et de fatigue, grelottant sous ma couverture crasseuse, et bien heureux encore d'avoir une couverture, je me dis que c'est ça la situation véritable de l'homme. Et connue comme il faut la connaître; pas par le cerveau, pas par des philosophes; mais par la chair exténuée. Alors, on voit clair». Sous la «couverture crasseuse», Hyvernaud fait l'expérience de «la véritable situation de l'homme». Cette connaissance de la «véritable situation de l'homme» vient du corps, et non pas de l'intellect: «Et connue comme il faut la connaître; pas par le cerveau, pas par des philosophes ; mais par la chair exténuée» (l.27-29).

A la suite de ce quatrième paragraphe d'ordre réflexif, nous sommes convoqués, dans le paragraphe suivant (l.35-48) à une description de la marche, et – tout particulièrement – de la difficulté de marcher dans la neige. «Depuis des semaines, nous nous traînons à travers des plaines désespérées, dans la neige, sous

la neige, dans le dégel et la boue, sans savoir vers quoi nous sommes menés, ni si ça finira jamais. Dans des villages, hors du temps, des hommes et des femmes nous regardent passer avec une stupeur de bêtes» (l.35-39). Le moyen-âge est évoqué: «Des Polonais, des Ukrainiens, des Serbes, comment savoir? Empaquetés dans des guenilles couleur de terre et de muraille. Tous esclaves. Ils font penser à ces paysans du Moyen-Âge dans les livres d'histoire. Et sur les routes, en file interminables, inépuisablement venus de Posen, de Bromberg, les lents chariots branlants des réfugiés, couverts de hideux tapis bariolés, conduits par des vieux à dos rond hérissés sous leur bonnet de fourrure pelée» (l.39-44). Sont donc évoquées ici, les conditions difficiles de la *marche* et l'image de la population en exode, qui se dirige vers l'ouest. Nous sommes là non plus dans le réflexif mais dans un tableau vivant, une scène réelle et quotidienne.

Après avoir évoqué la réflexion que l'on mène malgré la douleur, au cours de la marche («J'ai réfléchi à ces choses en marchant sur les routes» (l. 49)), le paragraphe VI embraye sur les conditions du voyage évoquées précédemment, il reste donc dans la description. Et ici, c'est celle de la douleur: «Cela vous tient dans les genoux, dans les épaules, dans les cuisses, partout. Et ça vous brûle, ça vous mord. Et il y a les pieds pourris de gel. Il y a le ventre tordu de dysenterie. On tousse. On geint. On n'est plus qu'un tas de douleurs. Alors, rien que de faire un pas devient un effrayant problème. Soulever une fois encore son pied et le poser un peu plus loin. Réussir une fois de plus à arracher son pied de la neige et à le porter en avant» (l. 51-57). Ce paragraphe, entièrement consacré à la douleur, évoque pour finir comment le corps permet malgré tout d'aller toujours plus loin, en ménageant sa peine: «parce qu'il y a moyen de ruser avec ce corps» (l. 58). On notera, ici, l'accumulation du pronom «on», qui donne une forme de consistance à l'indistinction du groupe: «on», c'est le groupe, dans lequel aucun individu particulier ne peut être extrait.

C'est aux idées toujours en marche que renvoie le paragraphe VII (61-73). Là, il n'est pas tant question de contenu que d'une réflexion sur les idées: «Pourtant il faut croire que le moulin à idées ne s'arrête jamais. Même dans ces moments d'extrême détresse, il vous vient encore des idées. De pauvres idées, bien sûr. Des idées de pauvres. Si simples que ça ferait pitié. Pas de ces jolies idées qui vous font valoir. Pas de ces idées qui sont comme des jouets. Non: des idées rugueuses et lourdes. Jouer aux idées, cela m'est arrivé à moi aussi» (l. 62-68). Ici, Hyvernaud évoque les idées incessantes du «moulin à idées» (l. 63), qui renvoie à la réflexion confessée à la ligne 49: «J'ai réfléchi à ces choses en marchant sur les routes». Il oppose le jeu des idées, qui renvoie aussi à l'image du moulin, aux idées vraies: «on ne se dit plus que deux ou trois choses banales. Deux ou trois choses qui comptent vraiment» (l.70).

C'est au paragraphe suivant que nous est donné le contenu de ces «idées de pauvres»: comment on arrive à tenir physiquement. L'expression «comment on tient» revient d'ailleurs à plusieurs reprises: «On se demande ce qu'on fait là, et pourquoi on le fait, pourquoi on tient, comment on tient. Etonnement devant ces ressources qu'on n'avait pas conscience de posséder (...) (l.71) Rien de tel que

d'être essayé par l'événement. Je prends la mesure de cet adversaire, de cet ami: mon corps.» (l.79).

Après cette réflexion sur le corps et la douleur, les Allemands, et leurs sentinelles, font leur réapparition au paragraphe IX. Il est ici question de la façon dont les sentinelles usent de leur fusil pour apeurer les prisonniers, les forcer à se relever – ou leur donner envie de mourir: «Quand l'un d'entre nous n'a plus la force d'avancer, les sentinelles lancent un chien contre lui. Ou bien le menacent d'un coup de fusil. Alors, il avance quand même» (l.85-86); «il vient un moment où ce n'est plus sa peur d'un coup de fusil qu'un homme doit surmonter, mais son désir d'un coup de fusil.» (l.91-93).

Puis reviennent les pensées sur la façon de tenir (paragraphe X et XI), qui s'articulent ici autour de la camaraderie, et du «je ne suis pas seul»: «On se demande pourquoi on tient. «Parce que je ne suis pas seul», me disait un de mes compagnons qui est croyant» (l.96-97); pensées sur la façon de tenir, et sur les pages des livres qui tiennent en vie: «Quand une phrase d'un livre vient vous chercher dans votre nuit et vous porter secours, alors il n'y a pas à s'y tromper: le signe de la grandeur est sur ce livre-là.» (l.104-105). De même, Saint-Exupéry est convoqué et son ami Guillaumet: «C'est alors qu'un garçon à côté de moi, en frottant avec précaution son genou enflé, m'a répété ce que dit Guillaumet à Saint-Exupéry, au sortir d'un péril sans nom: «Ce que j'ai fait là, je te jure que pas une bête ne l'aurait fait» (l.115-117).

Vient ensuite, une réflexion sur l'espèce humaine dans les paragraphes XII et XIII (l.122-149). L'évocation du voleur de pain, qui vole mais aussi donne sa part de pain est au cœur de ces deux paragraphes, pour souligner qu'il n'y a pas de profil immuable et tranché: «Nous ne sommes pas toujours fiers de notre espèce» (l.122), «Ne pas trop attendre des autres; mais ne pas attendre trop peu. Cet homme capable de voler un morceau de pain, il est (135) capable aussi bien d'offrir son dernier morceau de pain. Les hommes sont ainsi, mêlés de bon et de mauvais.» (l.133-135); «Même à des heures où tout paraît se retirer de nous, il reste encore en elle de quoi réjouir le cœur. Il reste ces biens élémentaires dont nous ne soupçonnons pas le prix quand nous sommes comblés» (l.139-142); «Je voudrais t'enseigner les simples richesses, l'eau et le pain, et la paille des granges – la paille épaisse et secourable où l'on s'étend et s'étire, et qui fait sous votre poids son doux bruit de soie et de pluie.» (l.141-149).

Le «bilan» (l.150) de cette longue lettre intervient avec les deux derniers paragraphes, qui permettent à l'auteur de quitter la narration ou le récit d'idées pour revenir à l'interlocution engagée avec sa fille au tout début du texte: «Je te donne ces pages écrites au crayon, sur un carnet sale, au soir d'une dure journée. Ce ne sont pas, je sais, des choses de ton âge. Les tragédies de notre époque ont beau violenter toutes les âmes, elles sont sans pouvoir contre les rêves de l'enfance? Tu n'as pas tout à fait huit ans. Tu es une petite écolière avec un ruban dans les cheveux. Des dialogues de bêtes et de fleurs se nouent encore dans ta conscience éblouie. Les animaux de tes fables te protègent de nos drames. Et c'est pourquoi j'ai voulu recueillir pour toi ces leçons d'une expérience amère. Parce que l'inflexible ignorance d'un enfant glace le mensonge sur les lèvres d'un homme» (l.155-163).

Dans ces deux derniers paragraphes, on revient à l'adresse directe qui a été faite à l'enfant au tout début du texte, ce qui permet de *boucler* celui-ci en une structure circulaire : le texte commence et finit avec l'enfant, et entre ces deux séquences interlocutives viennent s'insérer des séquences de réflexion à caractère philosophique ou des séquences narratives et descriptives, qui donnent le détail du cheminement douloureux des prisonniers. On a donc une structure compositionnelle en boucle: le texte s'ouvre sur l'interlocution, puis laisse la place au récit, et s'achève par un retour à l'interlocution.

Ainsi, si l'on devait faire une synthèse de la succession des ces diverses séquences, on pourrait souligner que les trois premiers paragraphes constituent une adresse à l'enfant, viennent ensuite les paragraphes IV à XII qui évoquent le retour douloureux des prisonniers et les réflexions de Georges Hyvernaud. Puis, les deux derniers paragraphes, XIV et XV offrent un retour vers l'enfant qui est maintenant présente et qui a huit ans. On pourrait lister cette suite de séquence comme suit:

- Chapitre I
- Chapitre II
- Chapitre III: **L'ENFANT QUI AVAIT TROIS ANS LORS DE LA DERNIERE PERMISSION.**
- Chapitre IV: LA VRAIE SITUATION DE L'HOMME – LA CHAIR EXTENUÉE.
- Chapitre V: *LES PAS DANS LA NEIGE*
- Chapitre VI: *LA DOULEUR DE FAIRE UN PAS*
- Chapitre VII: LE MOULIN À IDÉES – LES CHOSES SÉRIEUSES QUE L'ON SE DIT.
- Chapitre VIII: COMMENT ON TIENT – LE CORPS COMME COMPLICE
- Chapitre IX: *LES SENTINELLES*
- Chapitre X: *LES PAGES QU'ON A LUES ET QUI AIDENT*
- Chapitre XI: AUCUNE BÊTE NE L'AURAIT FAIT
- Chapitre XII
- Chapitre XIII: L'ESPECE HUMAINE, LE MORCEAU DE PAIN
- Chapitre XIV
- Chapitre XV: **L'ENFANT DE HUIT ANS**

Le texte est donc construit en boucle, initié et conclu par l'enfant; entre les deux alternent des séquences d'analyses (segments soulignés) et des séquences descriptives (*séquences en italique*). On voit que cette construction circulaire du texte, sa structure compositionnelle, lui donne une force structurelle évidente. Par ailleurs, l'alternance entre les séquences descriptives et réflexives contribuent également, par leur alternance même, à la densité du texte puisque le lecteur ne peut deviner à l'avance à quel type de séquence il va avoir à traiter. On passe, en quelque sorte sans s'en rendre compte d'un genre à un autre – de la lettre au récit – et d'un type de récit à un autre: narration / description. Récit / discours. Ces alternances que l'on ne peut anticiper donne au texte une vitalité particulière dans la force du témoignage contre le temps qui passe et l'oubli: «Car on oublie» (l.18)

II: Les enjeux philosophiques du texte

Dans un tout premier temps, nous aurons une position que l'on peut qualifier de *philosophique*. En effet, nous souhaitons insister sur la manière dont Georges Hyvernaud aborde et définit la *condition humaine*, comment il se fait observateur des hommes qui l'entourent afin de dégager un portrait de l'Homme dans sa généralité. C'est d'abord aux chapitre XX et XX, au sujet de la lâcheté, que Georges Hyvernaud saisit un trait de la condition humaine, en s'opposant à une vision manichéenne. Tout d'abord, l'auteur pose, comme une dimension acquise la lâcheté de l'homme, et son manque de dignité: «Les occasions ne manquent pas de mépriser les hommes. Surtout des hommes qui ont faim: la faim ne les embellit pas. J'en ai vu qui volaient à leurs camarades ce peu de pain et de soupe qu'on nous donne. À croire que la dignité et l'honnêteté sont des vertus à l'usage des seuls gens bien nourris, et qu'elles ne résistent pas à l'attaque d'une certaine misère» (l.127). Mais il refuse cette «misanthropie sommaire» (l.128): «Mais il faut éviter ce genre de jugements» (l. X), et choisit de situer l'homme quelque part entre la dignité et la lâcheté: «Cet homme capable de voler un morceau de pain, il est capable aussi bien d'offrir son dernier morceau de pain» (l.134-135). Finalement, l'auteur opte pour une vision existentielle de l'homme, tout à la fois fait de générosité et de lâcheté: «Les hommes sont ainsi, mêlés de bon et de mauvais» (l. 136). Cet ensemble de remarques le conduit à énoncer finalement une foi en l'homme: «Et au total, il faut quand même croire en l'homme» (l. X); «Croire en l'homme et croire en la vie» (l.137).

Un autre trait de la figure de l'Homme est celle de la solitude ou de la solidarité. Finalement Georges Hyvernaud pose, d'une certaine façon cette question: «Être humain est-ce être seul?». Cette question du collectif entraîne en quelque sorte celle de la foi: «On se demande pourquoi on tient. «Parce que je ne suis pas seul», me disait un de mes camarades qui est croyant» (l. 96-97). Le collectif ici, s'oppose à l'égoïsme qu'impliquent la guerre et la faim: «Dans le monde de la guerre, on est seul. Enfermé dans son propre drame, attentif uniquement à soi. Celui-là sera durement déçu qui s'offre à tous, et quête de la bienveillance autour de lui» (l.131-133). Entre le collectif ou la solitude radicale, l'auteur ne fait pas de choix, sans doute parce qu'à ses yeux, ce qui caractérise l'homme au plus près, c'est cette capacité à «tenir» (nous insistons sur ce verbe qui revient à plusieurs reprises, et nous allons y revenir), à tenir malgré la douleur et l'«extrême détresse» (l.64). Cela étant, dans un autre texte, il se dit solitaire: «On dit que c'est affreux, ce temps des hommes seuls. Qu'autrefois, c'était beaucoup mieux. Qu'on se sentait encadré, inséré dans une communauté. Juste à sa place comme la brique dans le mur. Cela assurait un grand confort moral. Son rang dans la procession. Sa chaise dans la nef. Son tour de parole. Cela faisait une belle humanité compacte, maçonnée, solide, bien d'aplomb. Le temps des paroisses. Tous ces gens agrégés les uns aux autres en une solidité inattaquable. À présent, c'est bien fini. Au moins pour des types comme moi qui n'ont pas de goût pour les cortèges, les associations, les étiquettes, les groupes, les sous-groupes»⁷.

⁷ G. Hyvernaud, *Feuilles volantes*, Le Dilettante, 1995, p. 91.

La capacité à «tenir» est, précisément, comme nous l'avons déjà souligné, l'un des traits de ce visage de l'Humain que dessine Georges Hyvernaud. Tenir, de façon pugnace, tenir pour survivre, c'est bien l'un des traits majeurs de l'Humain. L'auteur y revient avec insistance à plusieurs reprises. Au tout début du chapitre huit, par exemple, l'auteur a cette formule: «On se demande ce qu'on fait là, et pourquoi on le fait, pourquoi on tient, comment on tient» (l.74). On retrouve plus loin le verbe «tenir»: «On se demande pourquoi on tient». «Parce que je ne suis pas seul me disait un de mes camarades qui est croyant» (l.X96-97). Plus loin de nouveau: «On se demande pourquoi on tient. Parce que je ne suis pas seul, dit l'un. Et l'autre, et ce pourrait être le même: parce que l'homme est un être qui ne lâche pas» (l.120). Cette répétition de phrase: «on se demande pourquoi on tient» lui donne une certaine force puisqu'elle traverse tout le texte. En ce sens, elle peut être liée à une forme d'amplification: «Il y a des répétitions intensives (voir «Amplification»), c'est-à-dire que la répétition d'un ou de plusieurs mêmes termes contribue évidemment à les mettre en valeur»⁸.

Parallèlement à cette esquisse d'une définition de l'Humain, Georges Hyvernaud se penche sur une autre question philosophique, celle du vrai. Celle de la réalité et de l'illusion. Dans cette lettre qui s'adresse bien sûr à sa fille, mais surtout à tout un chacun, son objectif est de démêler le vrai de l'illusion: «Séparation de l'authentique et de la parodie» (l.107). Pour (d)énoncer cette différence à faire entre la parodie et l'authentique, l'auteur passe par le corps, et l'expérience vraie vers laquelle il nous conduit: «Il est juste qu'une fois au moins dans sa vie chacun éprouve⁹ réellement la cruauté du monde. Qu'il touche le fond. C'est un droit qu'on a, le devoir de savoir combien c'est dur à mener, combien c'est difficile et dangereux, l'aventure humaine» (l.22); plus loin, il continue, soulignant ce qu'est la véritable connaissance, la vraie façon de connaître les choses: «Quand je m'étends dans ma paille, le soir, crevant de faim et de fatigue, grelottant sous ma couverture crasseuse, et bien heureux encore d'avoir une couverture, je me dis que c'est ça la situation véritable de l'homme. Et connue pas par des philosophies; mais par la «chair exténuée. Alors on voit clair. On voit que les maisons à dix étages, les téléphones et les frigidaires et l'agent au carrefour, tout cela n'est qu'apparence. Apparence le livre sous la lampe, et les amis autour de la table, apparence les stabilités et les sécurités. Mais la faim, la servitude, la fièvre, la fuite, c'est du vrai cela, du solide» (l.34). Ici, on le voit, Georges Hyvernaud oppose une connaissance intuitive et philosophique à une connaissance pratique, qui s'effectue à travers et grâce à la souffrance physique. Plus loin, il ajoute: «Ce n'est pas difficile, tout le secret est de faire comme si la réalité n'existait pas. Mais quand on y est en plein, dans la réalité, on ne se dit plus que deux ou trois choses banales. Deux ou trois

⁸ B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, 1984, p. 395, article «répétition». On notera que ces répétitions donne au texte un caractère poétique que l'on peut retrouver ailleurs: «La répétition est un des phénomènes essentiels de la poésie, ce que souligne R. Jakobson en ces termes, dans *Questions de poétiques* (éd. Du Seuil, p. 234): «À tous les niveaux de la langue, l'essence, en poésie, de la technique artistique, réside en des retours réitérés», in M. Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Le livre de poche, 1993, p. 233.

⁹ C'est nous qui soulignons.

choses qui comptent vraiment. Évidentes, essentielles. Des choses sérieuses. Née d'une expérience *sans tricherie*¹⁰» (l.72): «rien de tel que d'être essayé par l'événement» (l.79).

L'unité de cette connaissance par la douleur et par le corps est le pas: faire un pas est devenu, dans le récit, une prouesse: «J'ai réfléchi à ces choses en marchant sur les routes. Bien qu'on ne pense guère lorsque chaque pas fait éclater dans le corps une souffrance au-delà de laquelle il semble qu'il n'y ait plus qu'à mourir» (l.51). Avancer, faire un pas de plus semble impossible: pour le mettre en valeur, l'auteur utilise le «vous» parallèlement au «on», qui s'adresse aussi, d'une certaine façon, au lecteur; par ailleurs, la forme impersonnelle «il y a» semble déshumaniser la description: «Cela vous tient dans les genoux, dans les épaules, dans les cuisses, partout. Et il y a les pieds pourris de gel. Il y a le ventre tordu de dysenterie. On tousse. On geint. On n'est plus qu'un tas de douleurs. Alors, rien que de faire un pas devient un effrayant problème [on notera ici que l'antéposition de l'adjectif «effrayant» le met en valeur]. Soulever une fois encore son pied et le pousser un peu plus loin. Réussir une fois de plus à arracher son pied de la neige et à le porter en avant. Rien que ça. Minime victoire d'un instant, mais qui exige tant de vouloir (l.58). Ici, l'accumulation des infinitifs: faire, soulever, réussir est à mettre en parallèle, nous semble-t-il, avec les formes impersonnelles: «il y a» qui vide le texte de son lien à l'humain. On est bien ici devant «Des choses sérieuses. Nées d'une expérience sans tricherie» (l. 72)

Pour terminer, nous souhaiterions nous arrêter sur un motif important pour Georges Hyvernaud: celui du temps – puisque ce numéro nous invite à réfléchir au temps, à l'oubli tout aussi bien qu'à la mémoire. Le temps constitue également une préoccupation majeure de l'auteur et il y revient de plusieurs façons. Dans un premier moment, en effet, il évoque le temps qu'il a passé – cinq ans – loin de sa fille: «À ma dernière permission – cinq ans bientôt – tu étais une toute petite créature qui courait gauchement sur le sable, émerveillée par des coquillages et des cailloux» (l.3). Il compare l'enfant de trois ans à celle qu'il pense rencontrer, qu'il va rencontrer à son retour: «Et à présent, tu es cette petite fille inconnue, habitée de souvenirs, d'amitiés, de contes, de chansons que je ne sais pas». (l.10). Entre les deux, Georges Hyvernaud souligne le poids du temps, et le poids de la séparation: «Puis, sur ce temps bref de clarté, cinq années se sont étendues, et cette absence, et cette angoisse. Il y eut entre nous des épaisseurs inhumaines d'événements et de pays» (l.11). Ici, le sens du verbe et sa forme participe «étendues», dans «cinq années se sont étendues» souligne la douleur et l'étendue du temps de séparation qui s'accumule, par ailleurs, la répétition de la conjonction de coordination «et», dans «et cette absence et cette angoisse» mime la pesanteur du temps, un temps d'inquiétude et d'angoisse». De même, la mise au pluriel du substantif abstrait «pesanteurs» donne toute sa densité à la séparation: par des événements, par des pays. A la fin de la lettre, l'auteur souligne la gravité de ses propos, qui ne conviennent sans doute pas à une enfant de presque huit ans: «Je te donne ces pages écrites au crayon, sur un carnet sale, au soir d'une dure journée. Ce ne sont pas, je

¹⁰ De même.

sais, des choses de ton âge», mais – comme il l’avait souligné – ce don («Il peut en faire don à son enfant»), ce dont a pour fonction d’être porté au grand jour, d’être partagé par d’autres; il a aussi pour fonction de permettre à l’enfant, plus tard, non seulement de connaître l’horreur de ce que son père a connu, mais de permettre que *le temps ne laisse pas place à l’oubli*¹¹: «Je t’écris pour que plus tard tu saches que j’ai vécu ce dénuement et cette humiliation – plus tard, quand je l’aurai moi-même oublié. Car on oublie.» (l.18): ce témoignage a donc précisément pour fonction de lutter contre l’oubli à venir. Ici, l’emploi de «car», dans «car on oublie» permet une énonciation distincte, une énonciation mise en valeur, d’ailleurs, par le point, qui introduit une nouvelle phrase: «L’emploi de *car* et *puisque* suppose que soient successivement proférés deux actes d’énonciation: on énonce d’abord P, puis on justifie cette énonciation en disant Q. (...) L’emploi de *car* ouvre une nouvelle énonciation, après un point et au début d’une strophe»¹²: L’emploi de *car* implique donc une justification, cela implique que P «puisse faire l’objet de quelque contestation: c’est la vérité de Q qui rend légitime l’énonciation de P qui pourtant pourrait risquer une mise en doute»¹³, mise en doute, ici de P: «–plus tard, quand je l’aurai moi-même oublié». Georges Hyvernaud souligne donc ici l’éventualité de son propre oubli du camp d’internement, de l’exode du retour, ce qui souligne, à ses yeux, la force du temps qui passe dans le travail de l’oubli: c’est une manière, ici, de renforcer le rôle à venir de la lettre, de la lettre comme moyen de s’opposer, précisément, au travail de l’oubli et du temps.

L’autre versant du temps qui est évoqué par l’auteur, c’est celui du moyen âge et de l’an mil. C’est au cours des passages dans les villages, et des rencontres avec d’autres populations elles aussi en exode, que l’image du moyen âge intervient: «Depuis des semaines, nous nous traînons à travers des plaines désespérées, dans la neige, sous la neige, dans le dégel et la boue, sans savoir vers quoi nous sommes menés ni si ça finira jamais. Dans des villages hors du temps, des hommes et des femmes nous regardent passer avec une stupeur de bêtes. Des Polonais, des Ukrainiens, des Serbes, comment savoir? Empaquetés dans des guenilles couleur de terre et de muraille. Tous esclaves. Ils font penser à ses paysans du Moyen Âge dans les livres d’histoire.» (l.41) (...) Des gens à qui on a ordonné de partir vers l’ouest et ils sont partis et ils n’en connaissent pas d’avantage. Et cela aussi c’est du Moyen Âge, du temps des grandes peurs et des exodes. On n’en est pas sorti du Moyen Âge, malgré les villes et les livres, et tout ce qu’on croit. On en est toujours à l’an mil.» (l.48). L’évocation du Moyen Âge s’oppose à celle d’une autre (fausse) réalité: la ville et sa modernité: «On voit que les maisons à dix étages, les téléphones et les frigidaire et l’agent au carrefour, tout cela n’est qu’apparence» (l.30).

Comme nous venons de l’examiner, la *Lettre à une petite fille* est construite autour de plusieurs motifs distincts: d’abord celui de la *condition humaine*, énoncée comme un mélange de lâcheté et de générosité, celui du *réel et*

¹¹ C’est nous qui soulignons.

¹² D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 71.

¹³ *Id. Ibid.*

de l'illusion, qui place le réel dans l'expérience de la douleur («être essayé par l'événement» (l.79)), enfin celui du temps et des ravages d'oubli contre lesquels il convient de lutter pour porter témoignage de ce que furent les retours des camps, et le traitement des prisonniers. Ces motifs graves sont portés par un style, que nos nombreuses citations nous ont dores et déjà permis de saisir mais qu'il convient maintenant d'étudier dans le détail de la langue de Georges Hyvernaud.

III: La langue de Georges Hyvernaud: une modernité inédite

Dans un premier moment, nous souhaitons étudier les marques et la situation d'énonciation offerte par le texte – la scène énonciative. Celle-ci met d'abord en lien un «je» – le père, qui est aussi le destinataire de la lettre, le locuteur et un «tu», qui n'est autre que l'enfant. L'énonciation dont il est question ici relève de l'écrit: «Je t'écris dans une grange où il fait obscur et froid.» (l.12). L'emploi du «je» fait du père le «point de vue» (PdV) à partir duquel la situation est saisie, le point de vue aussi à partir duquel la parole est prise: «En employant «je» ou «tu», en se les appropriant, chaque énonciateur se pose comme énonciateur et mobilise à son profit le système de la langue. C'est là un point essentiel: «je» et «tu» ne sont pas simplement des signes linguistiques d'un type particulier, à savoir des embrayeurs, ils sont avant tout des opérateurs de la *langue* en discours. En tant que morphèmes grammaticaux référentiellement vides, ils appartiennent à la *langue*, mais en tant que signes inscrits dans une énonciation unique, ils réfèrent en marquant qu'un sujet *s'empare*¹⁴ du système et ouvre un rapport réversible à quelqu'un qu'il instaure comme allocutaire»¹⁵. Bien sûr, nous sommes ici non pas dans une énonciation dialogale, c'est-à-dire dans laquelle le locuteur et l'allocutaire sont en présence puisqu'il s'agit d'une lettre, et donc d'un message différé: nous n'aurons donc pas accès à la «voix» de l'enfant. La prise de parole, «celui qui s'empare de la parole», ici, c'est le père, et cette prise de parole est bien sûr en lien direct avec le statut générique du texte puisqu'il s'agit d'un texte épistolaire. A partir de cette perspective, l'ensemble des déictiques va référer à cette situation précise. Il en est donc ainsi dans les configurations suivantes: «Et à présent¹⁶ tu es cette petite fille inconnue, habitée de souvenirs, d'amitiés, de contes, de chansons que je ne sais pas» (l.9-10); «Quand je m'étends dans ma paille, le soir, crevant de faim et de fatigue, grelottant sous ma couverture crasseuse, et bien heureux encore d'avoir une couverture, je me dis que c'est ça la situation véritable de l'homme» (l.25-27); «Jamais je ne me serais cru capable de porter une pareille charge» (l.116-117); «Acres maximes, qu'il y a je ne sais quelle satisfaction à formuler» (l.127). Parallèlement au «je» / «tu», il y a le pronom «il», dit de «non personne» (Benveniste): mais «La non-personne ne saurait être assimilée sans prudence à «il», qui représente traditionnellement la «troisième personne». En effet «il», à la différence du «je/tu» est un *pro-nom* au sens strict, c'est-à-dire un élément

¹⁴ Nous soulignons.

¹⁵ D. Maingueneau, *Approches de l'énonciation en linguistique française*, Hachette Université, 1981, p. 14.

¹⁶ Nous soulignons.

anaphorique qui remplace un groupe nominal dont il tire sa référence et qui a été introduit antérieurement dans le discours, tandis que «je» et «tu» ne sont pas des substituts pronominaux¹⁷: C'est précisément ce que l'on peut observer avec les pronoms de troisième personne qui suivent: «Il est juste qu'une fois au moins dans sa vie chacun éprouve réellement la cruauté du monde. Qu'il [chacun] touche le fond.» (19-21); «Ils [les fuyards] font penser à ces paysans du Moyen-Âge dans les livres d'histoire.» (1.42); «Des gens à qui on a ordonné de partir vers l'ouest et ils [des gens] sont partis et ils n'en connaissent pas davantage» (1.44-46); «Quand l'un d'entre nous n'a plus la force d'avancer, les sentinelles lancent un chien contre lui. Ou bien le menace d'un coup de fusil. Alors, il [l'un d'entre nous] avance quand même» (1.85-87); «Cet homme capable de voler un morceau de pain, il [cet homme] est (135) capable aussi bien d'offrir son dernier morceau de pain» (1.13135); «Quand un homme fait le bilan de ce que l'existence lui a appris, il [un homme] arrive vite au bout de son compte. Et ce qu'il [un homme] dénombre ainsi n'est jamais bien subtil et bien profond. Mais au moins c'est à lui. Il [un homme] l'a acheté et payé son prix de sueur et de sang? Il ne l'a pas emprunté. Il ne le répète pas d'après les autres. Il [un homme] peut en faire don à son enfant.» (1.150-154)

Parallèlement à ce diptyque «Je/tu» – «Il», on peut observer une alternance «on» / «nous» qui renvoie – au plan du «on» – à des référents distincts. Le «on» peut en effet renvoyer d'abord à tout un chacun, à la communauté des humains: «On est toujours à l'an mil.» (1.48); «Je voudrais t'enseigner les simples richesses, l'eau et le pain, et la paille des granges – la paille épaisse et secourable où l'on s'étend et s'étire, et qui fait sous votre poids son doux bruit de soie et de pluie» (1.141-144); «Dans le monde de la guerre, on est seul» (1.131). Il s'agit là d'un «on» générique – à valeur générale donc. Par ailleurs, le «on» peut également renvoyer aux Allemands: «Nous sommes là quelques centaines d'hommes enfermés, entassés, gardés, et qu'à tout moment on menace et insulte.» (1.13-14); «J'en ai vu qui volaient à leurs camarades ce peu de pain et de soupe qu'on nous donne» (1.124-125). Ce «on» là exclut bien évidemment les prisonniers, ce qui n'est bien sûr pas le cas dans les exemples suivants: «On se demande ce qu'on fait là, et pourquoi on le fait, pourquoi on tient, comment on tient. Etonnement devant ces ressources qu'on n'avait pas conscience de posséder» (1.71); ou bien encore dans l'exemple suivant: «On tousse. On geint. On n'est plus qu'un tas de douleurs» (1.44). Parallèlement à cet usage plurivoque du pronom «on», l'on peut trouver le datif éthique, qui s'adresse directement au lecteur: «Le «tu» générique ne représente pas l'unique possibilité d'insérer le récepteur dans l'énoncé, le datif éthique datif éthique le fait aussi, mais différemment: l'allocutaire individualisé se trouve intégré dans l'énoncé à titre de *témoign fictif*, mais sans jouer aucun rôle dans le procès¹⁸. On trouve des datifs éthique dans les suites suivantes: «Cela vous tient dans les genoux, dans les épaules, dans les cuisses, partout. Et ça vous brûle, ça vous mord» (1.52-53): ici, le «vous» n'est évidemment pas un complément qui participerait au procès,

¹⁷ Id, *Ibid.*, p. 15.

¹⁸ Id, *Ibid.*, p.17.

on peut le supprimer sans nuire au sens des énoncés, mais il est bien ce datif éthique qui fait entrer fictivement l'allocutaire dans le procès.

Les valeurs du présent méritent également que l'on s'y attarde. En effet, on peut voir au moins trois valeurs du présent. Une première valeur, qui serait un présent d'énonciation interlocutive, celle où le père s'adresse à l'enfant et qui correspond précisément à ce moment de la parole¹⁹. On trouve un *présent du récit* contemporain de la parole dans de nombreux énoncés, du type: «Nous sommes là quelques centaines d'hommes enfermés, entassés, gardés, et qu'à tout moment on menace et insulte» (l.13-14); «Nous ne nous lavons plus depuis longtemps. Nous n'avons presque plus de linge ni de souliers» (l.15-16); «Depuis des semaines, nous nous traînons à travers des plaines désespérées, dans la neige, sous la neige, dans le dégel et la boue, sans savoir vers quoi nous sommes menés, ni si ça finira jamais» (l.35-37). Parallèlement à ce présent d'énonciation, on peut trouver aussi un présent de vérité générale ou permanent²⁰, qui va de pair avec les maximes qui interviennent si souvent dans le texte: «C'est vrai que les coquillages et les cailloux sont des choses admirables» (l.3-4); «Les enfants ne cessent pas d'instruire les hommes...» (l.6); «Il est juste (20) qu'une fois au moins dans sa vie chacun éprouve réellement la cruauté du monde» (l.19-21); «Rien de tel que d'être essayé par l'événement» (l.78-79) ou bien encore: «Quand une phrase d'un livre vient vous chercher dans votre nuit et vous porter secours, alors il n'y a pas à s'y tromper: le signe de la grandeur est sur ce livre-là (l.104-105).

Ce présent, qui permet au père d'être l'unique point de vue du texte ainsi que le pronom «je», qui, comme nous l'avons dit, lui permet de s'emparer de la langue devenant du discours, n'est en fait pas uniquement réservé à l'auteur. D'autres voix s'expriment dans le texte. En effet, deux personnages interviennent et mêlent leur voix à celle de l'auteur. D'abord l'ami croyant, qui avance: «On se demande pourquoi on tient. «Parce que je ne suis pas seul» me disait un de mes compagnons qui est croyant» (l.96-97). Vient ensuite un autre personnage, l'ami de Saint-Exupéry qui s'exclame: «Ce que j'ai fait là, je te jure, aucune bête ne l'aurait fait» (l.117). Ces deux voix qui s'emparent elles aussi du «je» se mêlent à celle de Georges Hyvernaud qui constitue le pilier majeur de l'énonciation de la lettre. À côté du «je» et du présent d'énonciation ou de vérité générale, on trouve un adverbe important dans la série déictique – je, ici, maintenant –, c'est l'adverbe «là». En effet, cet adverbe intervient à plusieurs reprises dans le texte: «Nous sommes là quelques centaines d'hommes enfermés, entassés, gardés, et qu'à tout moment on menace et insulte» (l.13); «Quand un homme en est là – à

¹⁹ «Un énoncé au présent, sans indication contraires, est étroitement repéré par rapport au moment de la parole. Il indique un événement ou un état de choses contemporains de l'acte d'énonciation, et ce procès est présenté comme vrai par le locuteur au moment de l'énonciation» in Grammaire méthodique du français, M. Riegel, J.-Ch Pellat, R. Rioul, 1994, 2004 (3^e édition), p. 299.

²⁰ «Un énoncé au présent dit *permanent* peut couvrir un très grand espace de temps, englobant le passé et le futur. Cette valeur omnitemporelle (ou panchronique) se rencontre dans des définitions, des vérités générales que le locuteur considère comme valable à toutes les époques», Id, *Ibid.*, p. 300.

bout, comme on dit, à bout de force et à bout d'espoir – quand un homme en est là, il ne réfléchit pas beaucoup» (l.61-62); «On se demande ce qu'on fait là» (l.74). Cet adverbe «là», précisément, accompagne le présent d'énonciation (maintenant), il marque la proximité²¹.

On peut s'arrêter également sur la syntaxe de Georges Hyvernaud, qui ne semble pas être une syntaxe complexe, mais plutôt une syntaxe relativement canonique, avec du reste, des formes de maximes ou de sentences à valeur généralisante. En général, on peut aussi observer que les phrases sont relativement courtes: «Il y a que je puis compter sur moi bien plus que je ne l'espérais» (l. 83-84); «Un autre qui ne croit pas aux mêmes dieux (mais peut-être sont-ce les mêmes), se rappelait un passage d'un livre» (97-00): l'ensemble des phrases (dont très peu sont interrogatives) répondent au patron: sujet, verbe, complément, comme on peut le voir dans nos phrases. Mais cette remarque pourrait convenir pour une nombre important de phrases de ce texte: «A ma dernière permission – cinq ans bientôt – tu étais une toute petite créature qui courait gauchement sur le sable, émerveillée par des coquillages et des cailloux» (l.1-3), ici, on peut observer un circonstant initial, une apposition «cinq ans bientôt», le sujet «tu», le verbe tout de suite après «étais» puis vient le complément et la relative: «une toute petite créature qui» et un adjectif en position finale. On peut prendre, comme ça, n'importe quelle autre phrase, et en proposer une analyse syntaxique simple: «Les Allemands nous on flanqués de sentinelles avec des fusils et des chiens. Quand l'un d'entre nous n'a plus la force d'avancer, les sentinelles lancent un chien contre lui» (l.84-86): ici, on retrouve «les Allemands» comme sujet, «ont flanqués» constitue le verbe, «nous» le complément, et «de sentinelles» constituent le complément du verbe flanquer. Le nom sentinelle est complément d'une expansion «avec des fusils et des chiens». Pour la phrase qui suit, de même, on a une subordonnée circonstancielle de temps, «quand l'un d'entre nous... avancer», et la principale: «les sentinelles lancent un chien contre lui» (sujet, verbe, objet plus groupe prépositionnel). «Quelle que soit la phrase sur laquelle on travaille, on pourra constater qu'il n'y a pas de «virtuosité syntaxique», que Georges Hyvernaud emploie une syntaxe simple et presque enfantine, comme s'il écrivait une rédaction pour cette petite fille de huit ans qui sera amenée à le lire. De même, cette syntaxe simple, le conduit à des formulations de maximes que nous avons déjà rencontrées: «Il est juste qu'une fois au moins dans sa vie chacun éprouve réellement la cruauté du monde. (l.19-21); «Rien de tel que d'être essayé par l'événement» (l.78-79); «Cette simplification qu'opère toute expérience grave, nous la connaissons ici» (l.106).

Cette *simplicité* syntaxique est sans doute à mettre en rapport avec le nombre important de phrases impersonnelles du texte. On peut en citer quelques-unes: «Il faut l'étonnement d'un enfant pour nous forcer à les découvrir» (l.5); «Il y

²¹ «Proximité et éloignement: on aura sans doute remarqué l'importance de l'axe sémantique *proximité de l'énonciateur vs éloignement*; en principe le couple *ici vs là* est fondé sur cette opposition: ce N-ci; ceci, voici, ici, celui-ci, vs ce N-Là, cela, voilà, là, celui-là, voilà. En fait, le plus souvent, là neutralise l'opposition et marque donc l'opposition et marque donc une localisation indépendamment de la prise en compte du degré de proximité: *cet objet-là, voilà* réfèrent aussi bien à un objet propre qu'à un objet éloigné», Maingueneau, *Ibid.*, p. 23.

a eu entre nous des épaisseurs inhumaines d'événements et de pays» (1.7-8); «je me dis que c'est ça la situation véritable de l'homme. Et connue comme il faut la connaître; pas par le cerveau, pas par des philosophes; mais par la chair exténuée» (1.28-29); «Bien qu'on ne pense guère lorsque chaque pas fait éclater dans tout le corps une souffrance au-delà de laquelle il semble qu'il n'y ait plus qu'à mourir» (1.50-51). Au total, ces phrases impersonnelles sont au nombre de vingt sept, ce qui signifie, d'une certaine façon, grammaticalement, une disparition du sujet plein: «Dans toutes ces constructions, le «il» impersonnel fonctionne comme une forme postiche (un pur régisseur verbal, référentiellement vide) destinée à occuper la place destinée au sujet non pourvue ou devenue vacante»²². Cette disparition du sujet grammatical va sans doute de pair avec l'obstination des hommes à survivre, leur fragilité dans ce retour, leur «détresse».

Si la syntaxe de Georges Hyvernaud a un caractère canonique, il n'en va pas toujours de même de sa ponctuation, et tout particulièrement de son usage du point. Il se trouve parfois que l'auteur met un point entre le substantif et l'adjectif qui le qualifie ou bien encore entre deux relatives. Dans le premier exemple: «Mais quand on y est en plein, dans la réalité, on ne se dit plus que deux ou trois choses banales. Deux ou trois choses qui comptent vraiment. Evidentes, essentielles. Des choses sérieuses. Nées d'une expérience sans tricherie» (1.69-71), on peut remarquer la coupure graphique – par le point – qui sépare l'adjectif «banales» des autres adjectifs «évidentes, essentielles». Cette séparation se fait également par l'insertion, entre la suite d'adjectifs, d'une relative – «deux ou trois choses qui comptent vraiment». Dans le second exemple, ce sont deux relatives qui se trouvent distinguées par un point, toutes deux dépendantes d'un adjectif: «Mais quand on y est en plein, dans la réalité, on ne se dit plus que deux ou trois choses banales. Deux ou trois choses qui comptent vraiment. Evidentes, essentielles. Des choses sérieuses. Nées d'une expérience sans tricherie. «Il est juste qu'une fois au moins dans sa vie chacun éprouve réellement la cruauté du monde. Qu'il touche le fond» (1.19-21). Ce type de ponctuation par le point est un trait stylistique relativement rare dans les années 1940, alors même que, de nos jours, c'est une configuration très fréquente.

Pour conclure, nous souhaitons revenir tout d'abord sur la densité de la structure compositionnelle du texte qui s'ouvre et se ferme sur l'interlocution avec l'enfant, pour laisser place, entre les deux, au récit qu'entend faire Georges Hyvernaud, de sa captivité. Ce récit lui permet de mettre au jour l'expérience qui est la sienne, l'expérience de l'humain pendant cet exode. Aux yeux de Georges Hyvernaud, l'homme n'est ni bon ni mauvais, il est victime surtout d'une certaine forme de solitude, et ce que donne à voir son expérience de la guerre, c'est tout à la fois cette solitude et cette solidarité de celui qui donne son pain à un autre. Surtout, ce qui doit être souligné, c'est la façon dont Georges Hyvernaud oscille de la lettre au récit, et par conséquent d'une adresse à une enfant à celle de tout un chacun: cette ambivalence générique est la condition sine qua non pour lutter contre l'oubli que le temps impose: «Car on oublie». Ce refus de l'oubli, ce devoir de mémoire est servi par une langue insolite: une syntaxe simple, des phrases courtes, de

²² M. Riegel, J.-Ch Pellat, R. Rioul, *op. cit.*, p. 448.

nombreuses phrases impersonnelles témoignant de la disparition du sujet. Mais c'est bien contre cette disparition que prend place la voix de Georges Hyvernaux, une voix originale malheureusement trop peu entendue.

Dressant un bilan en mai 1944, il écrit: «*Beaucoup perfectionné ma solitude*». On pourrait ajouter qu'il y a épuré sa philosophie. Elle est très simple. Elle tient en quelques pages. C'est, rédigé dans une grange, lors de la longue marche qui le ramena en France en 1945, le bouleversante «Lettre à une petite fille». Celle-là, on pourrait la diffuser dans toutes les écoles de France. Un père qui vient de vivre cinq ans dans camp, qui a connu le froid, la faim, l'ennui, la peur plaint «*ceux sont protégés de tout, qui échappent à tout – les hommes aux mains gantées*». Ce n'est pas à l'Ecole Normale, c'est à l'Oflag, Grossborn d'abord puis Arnwalde ensuite, qu'il a connu la littérature²³ – une littérature issue des camps, qui refuse l'oubli, et que l'on prend en plein ventre.

BIBLIOGRAPHIE

- Adam, J.-M., 1999, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Nathan université.
- Adam, J.-M., 1998, «Les genres du discours épistolaire», in *La lettre, entre réel et fiction*, J. Siess (éd.), SEDES
- Adam, J.-M., 2006, «Six propositions pour l'étude de la généricité», in *Les savoir des genres*, La Licorne, n°79, p.21-34.
- Combes, D., 1992, *Les genres littéraires*, Hachette.
- Combettes, D., 1983, *Pour une grammaire textuelle*, Bruxelles, De Boeck-Duculot.
- Eco, U., 1979 (1985), *Lector in fabula*, Grasset.
- Fayol, M., 1997, *Des idées au texte*, PUF.
- Herschberg Pierrot, A., 2003, *Stylistique de la prose*, BelinSup.
- Herschberg Pierrot, A., 2005, *Le style en mouvement*, Littérature et art, BelinSup.
- Kintsch, W., 1981-1982, «Aspects de la compréhension du texte», *Bulletin de psychologie*, tome XXXV, n°356, Paris.
- Le Goffic, P., 1993, *Grammaire de la phrase française*, Hachette.
- Maingueneau, D., 1991, *L'analyse textuelle du discours*, Hachette.
- Maingueneau, D., «Mode de généricité et compétence générique», in *Les savoir des genres*, La Licorne, n°79, p.57-74.
- Moeschler, J., Auchlin, A., 2005, *Introduction à la linguistique contemporaine*, Armand Colin, 2^e édition.
- Molinié, G., 1992, *Dictionnaire de rhétorique*, Le livre de poche.
- Neveu, F., 2004, *Dictionnaire des sciences du langage*, Armand Colin.
- Rastier, F., 1989, *Sens et textualité*, Hachette.
- Ricoeur, P., 1986, *Du teste à l'action*, Hachette.
- Riegel, M., Pellat, J.-Ch., Reboul, R., 1994, *Grammaire méthodique du français*, PUF.
- Simon, S., 1998, *La linguistique textuelle, jeux de langage et sémantique des genres*, Langages, n°129, Larousse

²³ J. Garcin, *Le nouvel observateur*, 2-8 décembre 1999, p. 134.

ANNEXE

Georges Hyvernaud, *Lettre à une petite fille (Carnets d'Oflag, Le Dilettante, 1999)*

A ma dernière permission – cinq ans bientôt – tu étais une toute petite créature qui courait gauchement sur le sable, émerveillée par des coquillages et des cailloux. C'est vrai que les coquillages et les cailloux sont des choses admirables. Mais nous autres nous ne savons plus les voir à force de les voir. Il (5) faut l'étonnement d'un enfant pour nous forcer à les découvrir. Les enfants ne cessent pas d'instruire les hommes...

Puis, sur ce temps bref de clarté, cinq années se sont étendues, et cette absence, et cette angoisse. Il y a eu entre nous des épaisseurs inhumaines d'événements et de pays. Et à présent tu es cette petite fille inconnue, habitée de (10) souvenirs, d'amitiés, de contes, de chansons que je ne sais pas. Cette petite fille étrangère: ma fille... Et je suis un homme misérable. Une sorte de chemineau et pire que cela. Je t'écris dans une grange où il fait obscur et froid. Nous sommes là quelques centaines d'hommes enfermés, entassés, gardés, et qu'à tout moment on menace et insulte. De tout le jour nous n'avons à peu près (15) rien mangé. Nous ne nous lavons plus depuis longtemps. Nous n'avons presque plus de linge ni de souliers. Je t'écris pour que plus tard tu saches que j'ai vécu ce dénuement et cette humiliation – plus tard, quand je l'aurai moi-même oublié. Car on oublie.

Non pas que je te demande de me plaindre. Pas cela surtout. Il est juste (20) qu'une fois au moins dans sa vie chacun éprouve réellement la cruauté du monde. Qu'il touche le fond. C'est un droit qu'on a, le droit de savoir combien c'est dur à mener, combien c'est difficile et dangereux l'aventure humaine. Ceux qu'il faut qu'on plaigne, c'est ceux qui sont protégés de tout, qui échappent à tout – les hommes aux mains gantés.

(25) Quand je m'étends dans ma paille, le soir, crevant de faim et de fatigue, grelottant sous ma couverture crasseuse, et bien heureux encore d'avoir une couverture, je me dis que c'est ça la situation véritable de l'homme. Et connue comme il faut la connaître; pas par le cerveau, pas par des philosophes; mais par la chair exténuée. Alors, on voit clair. On voit que les maisons à dix (30) étages, les téléphones et les réfrigérateurs et l'agent au carrefour, tout cela n'est qu'apparence. Apparence le livre sous la lampe, et les amis autour de la table, apparence les stabilités et les sécurités. Mais la faim, la servitude, la fièvre, c'est du vrai, cela, du solide. Les constantes, les permanences de notre destin.

(35) Depuis des semaines, nous nous traînons à travers des plaines désespérées, dans la neige, sous la neige, dans le dégel et la boue, sans savoir vers quoi nous sommes menés, ni si ça finira jamais. Dans des villages, hors du temps, des hommes et des femmes nous regardent passer avec une stupeur de bêtes. Des Polonais, des Ukrainiens, des Serbes, comment savoir? Empaquetés (40) dans des guenilles couleur de terre et de muraille. Tous esclaves. Ils font penser à ces paysans du Moyen-Âge dans les livres d'histoire. Et sur les routes, en file interminables, inépuisablement venus de Posen, de Bromberg, les lents chariots branlants des réfugiés, couverts de hideux tapis bariolés, conduits par des vieux à dos rond hérissés sous leur bonnet de fourrure pelée. Des gens à qui (45) on a ordonné de partir vers l'ouest et ils sont partis et ils n'en connaissent pas davantage. Et cela aussi c'est du Moyen-Âge, du temps des grandes peurs et des exodes. On n'en est pas sorti du Moyen-Âge, malgré les villes et les livres et tout ce qu'on croit. On est toujours à l'an mil.

J'ai réfléchi à ces choses en marchant sur les routes. Bien qu'on ne pense (50) guère lorsque chaque pas fait éclater dans tout le corps une souffrance au-delà de laquelle il semble qu'il n'y ait plus qu'à mourir. Cela vous tient dans les genoux, dans les épaules, dans les cuisses, partout. Et ça vous brûle, ça vous mord. Et il y a les pieds pourris de gel. Il y a le ventre tordu de dysenterie. On tousse. On geint. On n'est plus qu'un tas de douleurs. Alors, rien que de faire un (55) pas devient un effrayant problème. Soulever une

fois encore son pied et le poser un peu plus loin. Réussir une fois de plus à arracher son pied de la neige et à le porter en avant. Rien que ça. Minime victoire d'un instant, mais qui exige tant de vouloir. Tant d'astuces: parce qu'il y a moyen de ruser avec ce corps éreinté. En s'y prenant bien, en calculant juste, on parvient à économiser un peu (60) de peine, à réduire quand même son mal...

Quand un homme en est là – à bout, comme on dit, à bout de force et à bout d'espoir – quand un homme en est là, il ne réfléchit pas beaucoup. Pourtant il faut croire que le moulin à idées ne s'arrête jamais. Même dans ces moments d'extrême détresse, il vous vient encore des idées. De pauvres idées, bien sûr. (65) Des idées de pauvres. Si simples que ça ferait pitié. Pas de ces jolies idées qui vous font valoir. Pas de ces idées qui sont comme des jouets. Non: des idées rugueuses et lourdes. Jouer aux idées, cela m'est arrivé à moi aussi. Autrefois. Ce n'est pas tellement difficile: tout le secret est de faire comme si la réalité n'existait pas. Mais quand on y est en plein, dans la réalité, on ne se dit plus que (70) deux ou trois choses banales. Deux ou trois choses qui comptent vraiment. Evidentes, essentielles. Des choses sérieuses. Nées d'une expérience sans tricherie. Des choses d'homme. Le reste, bon pour les singes de salon ou d'académie.

On se demande ce qu'on fait là, et pourquoi on le fait, pourquoi on tient, (75) comment on tient. Etonnement devant ces ressources qu'on n'avait pas conscience de posséder. Jamais je ne me serais cru capable de porter une pareille charge. Ce corps qui n'est plus jeune et qui par tant d'endroits se détraque, je ne lui connaissais pas cette résistance merveilleuse. Rien de tel que d'être essayé par l'événement. Je prends la mesure de cet adversaire, de cet ami: mon corps. (80) Je découvre le mal que j'en puis craindre, mais aussi j'éprouve sa fidélité. Et si je parle du corps, c'est par une espèce de pudeur. Il y a bien autre chose que mon corps. Il y a moi. Il y a que je puis compter sur moi bien plus que je ne l'espérais.

Aux yeux des Allemands tout cela est bien clair. Les Allemands nous ont (85) flanqués de sentinelles avec des fusils et des chiens. Quand l'un d'entre nous n'a plus la force d'avancer, les sentinelles lancent un chien contre lui. Ou bien le menace d'un coup de fusil. Alors, il avance quand même. Ça le décide. C'est tout leur art de persuader aux sentinelles. Et en un sens on ne doit pas mépriser ce pessimisme de gardeurs d'hommes. Il est vrai qu'il est efficace. Il (90) faut compter aussi avec la peur. Mais le point de vue de géôlier n'explique pas tout. N'explique pas grand chose. Car il vient un moment où ce n'est plus sa peur d'un coup de fusil qu'un homme doit surmonter, mais son désir d'un coup de fusil. Un moment où ce serait si simple de se coucher dans la neige et d'attendre le coup de fusil. En finir, en finir avec le monde de la neige et des (95) fusils...

On se demande pourquoi on tient. «Parce que je ne suis pas seul», me disait un de mes compagnons qui est croyant. Un autre qui ne croit pas aux mêmes dieux (mais peut-être sont-ce les mêmes), se rappelait un passage d'un livre. Et pourtant les livres ne pèsent pas lourds dans ces noirs détresses. La (100) plupart des livres. De tant de pages qu'on a lues, de tant de mots, combien en est-il qui puissent aider à vivre quand la vie devient mauvaise à l'homme? Mais aussi pas de moyen plus sûr pour évaluer la qualité d'un œuvre. C'est autre chose que les décisions d'un critique qui écrit dans les journaux. Quand une phrase d'un livre vient vous chercher dans votre nuit et vous porter secours, (105) alors il n'y a pas à s'y tromper: le signe de la grandeur est sur ce livre-là. Cette simplification qu'opère toute expérience grave, nous la connaissons ici. Séparation de l'authentique et de la parodie. On a tout oublié, presque tout sauf les mots. C'est que tout le reste ne méritait pas mieux. Hâbleries sans importance, vaines parures. Le malheur agit là-dessus comme un acide. Ne (110) subsistent que de durs reliefs inattaquables.

Ainsi cette page de Saint-Exupéry que citait mon compagnon. Les sentinelles nous avaient laissé dix minutes de repos. Chacun lâchait son baluchon et se couchait à même

le sol. Des hommes jetés sur le sol, pêle-mêle, comme des sacs vides. Ces têtes de bagnards, abruties, méfiantes, pas rasées. (115) C'est alors qu'un garçon à côté de moi, en frottant avec précaution son genou enflé, m'a répété ce que dit Guillaumet à Saint-Exupéry, au sortir d'un péril sans nom: «Ce que j'ai fait là, je te jure que pas une bête ne l'aurait fait». Un de ces mots décisifs qui éclairent tout. On se demande pourquoi on tient. Parce que je ne suis pas seul, dit l'un. Et l'autre, et ce pourrait être le même: (120) parce que l'homme est un être qui ne lâche pas. On tient pour rien, comme ça, parce qu'on est homme.

Nous ne sommes pas toujours fiers de notre espèce. Les occasions ne manquent pas de mépriser les hommes. Surtout des hommes qui ont faim: la faim ne les embellit pas. J'en ai vu qui volaient à leurs camarades ce peu de pain et de soupe (125) qu'on nous donne. À croire que la dignité et l'honnêteté sont des vertus à l'usage des seuls gens bien nourris, et qu'elles ne résistent pas à l'attaque d'une certaine misère. Acres maximes, qu'il y a je ne sais quelle satisfaction à formuler On serait tenté de s'en tenir à cette misanthropie sommaire, de s'y complaire. Mais il faut éviter ce genre de jugements. Non pas qu'ils soient faux: (130) ils ne sont ni vrais ni faux. Nous ne devons pas trop attendre des autres. Dans le monde de la guerre, on est seul. Enfermé dans son propre drame, attentif uniquement à soi. Celui-là sera durement déçu qui s'ouvre et s'offre à tous, et quête de la bienveillance autour de lui. Ne pas trop attendre des autres; mais ne pas attendre trop peu. Cet homme capable de voler un morceau de pain, il est (135) capable aussi bien d'offrir son dernier morceau de pain. Les hommes sont ainsi, mêlés de bon et de mauvais. Comme le ciel d'où nous viennent soleils et pluies, sourires et colères. Et au total, il faut quand même croire en l'homme.

Croire en l'homme et croire en la vie: elle est comme l'homme et comme le ciel. Même à des heures où tout paraît se retirer de nous, il reste encore en elle (140) de quoi réjouir le cœur. Il reste ces biens élémentaires dont nous ne soupçonnons pas le prix quand nous sommes comblés. Je voudrais t'enseigner les simples richesses, l'eau et le pain, et la paille des granges – la paille épaisse et secourable où l'on s'étend et s'étire, et qui fait sous votre poids son doux bruit de soie et de pluie. Le pain, l'eau... j'ai mendié de l'eau aux vieilles gens sur (145) leur seuil et les sentinelles nous écartaient à coup de crosses. Cela semble plus précieux que tout au monde, de l'eau qu'on a désirée durant des heures et qu'on boit enfin, en hâte, dans une vieille boîte rouillée. Ceux qui n'ont jamais eu qu'à tourner un robinet pour en avoir autant qu'ils voulaient ignorent un secret important.

(150) Quand un homme fait le bilan de ce que l'existence lui a appris, il arrive vite au bout de son compte. Et ce qu'il dénombre ainsi n'est jamais bien subtil et bien profond. Mais au moins c'est à lui. Il l'a acheté et payé son prix de sueur et de sang? Il ne l'a pas emprunté. IL ne le répète pas d'après les autres. Il peut en faire don à son enfant.

(155) Je te donne ces pages écrites au crayon, sur un carnet sale, au soir d'une dure journée. Ce ne sont pas, je sais, des choses de ton âge. Les tragédies de notre époque ont beau violenter toutes les âmes, elles sont sans pouvoir contre les rêves de l'enfance? Tu n'as pas tout à fait huit ans. Tu es une petite écolière avec un ruban dans les cheveux. Des dialogues de bêtes et de fleurs se nouent (160) encore dans ta conscience éblouie. Les animaux de tes fables te protègent de nos drames. Et c'est pourquoi j'ai voulu recueillir pour toi ces leçons d'une expérience amère. Parce que l'inflexible ignorance d'un enfant glace le mensonge sur les lèvres d'un homme. Parce que toute tentation d'arranger, de truquer ce que nous connaissons de la réalité, se trouve déconcertée par l'idée seulement du regard qui éclaire le visage d'une petite fille de huit ans.

“LA MEMORIA XE COME UN FOGHETO”¹ **LE DEVOIR DE MÉMOIRE DE MARIO RIGONI STERN**

Emira GHERIB*

Abstract: Mario Rigoni Stern (1921-2008), Italian contemporary writer, lived body and soul the Second World War. This traumatizing experience, which one never leaves unscathed, leads him to tell with the first person, during more than one half-century, what he lived with his comrades, and especially to pay homage to many of these same comrades who left their life on the front. The paradigm of the memory and the forgetting is thus central in the work of this author. Memory, this “small fire”, according to him, that it is constantly necessary to revive for fear it does not go out, is its weapon against the forgetting. This article will thus endeavour to present how Rigoni Stern tells the war in spite of the great difficulties of this task, and will treat contents of its testimony.

Keywords: *Mario Rigoni Stern, memory, war, homage, inexpressible*

Résumé: Mario Rigoni Stern (1921-2008), écrivain contemporain italien, a vécu corps et âme la seconde guerre mondiale. Cette expérience traumatisante, dont on ne sort jamais indemne, l’a conduit à raconter à la première personne, pendant plus d’un demi-siècle, ce qu’il a vécu avec ses camarades, et surtout à rendre hommage à beaucoup de ces mêmes camarades qui ont laissé leur vie au front. Le paradigme de la mémoire et de l’oubli est donc central dans l’œuvre de cet auteur. La mémoire, ce «petit feu», selon lui, qu’il faut constamment raviver de peur qu’il ne s’éteigne, est son arme contre l’oubli. Cet article s’attachera donc à présenter comment Rigoni Stern narre la guerre malgré les grandes difficultés de cette tâche et traitera du contenu de son témoignage.

Mots-clés: *Mario Rigoni Stern, mémoire, guerre, hommage, indicible*

1944: Mario Rigoni Stern est prisonnier des Allemands en Prusse Orientale², c’est alors qu’il se sent éclairé par une sorte d’hyper-lucidité, et il griffonne les premiers mots qui donneront naissance à sa toute première publication: *Le sergent dans la neige – Souvenirs de la retraite de Russie (Il sergente nella neve – Ricordi della ritirata di Russia – 1953)*. Il s’était empressé de répondre à une injonction intérieure: moyen de se libérer des violences passées et encore présentes. Sa vision de la tragique retraite de Russie de l’hiver 1942-1943 qu’il venait à peine d’endurer avec son régiment de Chasseurs Alpains de la Tridentina, pesait lourdement sur sa conscience meurtrie. D’autant

¹ La mémoire est comme un petit feu (dialecte d’Asiago). Les traductions des textes originaux italiens présentes dans cet article sont de nous.

* University of Tunis El Manar (emira_gherib@yahoo.fr).

² À la suite de l’armistice du 8 septembre 1943.

plus meurtrière et éreintée qu'il n'avait pas exclusivement combattu «dans la neige» russe³ : avant cela, la seconde guerre mondiale l'avait également mené sur les fronts français (juin 1940) et albanais (octobre 1940- printemps 1941).

Féroce et impitoyable, cette périlleuse aventure lui a néanmoins énormément appris sur les gens et sur les arcanes du monde. Il est inconcevable d'en sortir totalement indemne, de percevoir de la même façon la vie dès lors qu'on l'a ôtée à autrui. Rigoni Stern a tué, et plus d'une fois. La guerre a un sens, il aurait été un homme différent s'il n'avait pas affronté ce mystérieux fléau universel. Cette entité supérieure, qui rompt avec toute règle, est un *empire* où les coordonnées fondamentales sont brouillées, elle exerce un *imperium*, un «pouvoir suprême», avec toutes les métonymies qui en dérivent.

Peu à peu, Rigoni Stern a tenté de se guérir de ses traumatismes vécus en guerre. Pour cela, il écrit. Il s'est senti investi, possédé, par son rôle de témoin qui répond à un manque, à un sentiment de culpabilité. Les paradigmes de la *mémoire* et de l'*oubli* constituent les axes privilégiés de son écriture. Dans *Les naufragés et les rescapés (I sommersi e i salvati* – 1986), Primo Levi (avec lequel il lie d'ailleurs une inébranlable amitié) écrit à propos de son premier ouvrage : «*Si c'est un homme* est un livre de modeste dimension, mais, comme un animal errant, depuis quarante ans maintenant, il laisse derrière lui une trace longue et enchevêtrée». Nous pourrions en dire autant de *Le sergent dans la neige*, cette œuvre, que l'on pourrait qualifier d'«ouverte», ne s'achève jamais véritablement, et son écriture, qui révéla soudainement ses valeurs expiatoires et purificatrices, se déploie patiemment dans le temps avec un effort de précision continu. Progressivement, il confirme la légitimité de sa plume, même s'il demeure et demeurera indéfiniment par antonomase «*Le sergent dans la neige*». D'emblée, le succès de ce livre est retentissant : désormais classique moderne, ce témoignage saisissant de vérité d'un simple sous-officier Alpin jeté dans le secteur central du front russe est un texte limpide et dense malgré les horreurs d'un carnage absurde. En 1951, Elio Vittorini, romancier au regard toujours très critique, écrit à son ami Giovanni Paganin à propos de *Le sergent dans la neige* : «Maintenant, dans ma mémoire, quand j'y repense, il me semble que c'est la chose la plus vive que j'aie lue sur la guerre» [TEOBALDI, 1999 : 43].

Pris dans l'étau de la guerre, Rigoni Stern fut esclave de cet empire et ne s'en est jamais réellement affranchi. La guerre l'a incité à écrire et à publier, elle l'a exhorté à continuer à écrire : ses *Souvenirs* ne cesseront d'être complétés, parachevés, plus d'un demi-siècle durant. Du reste, en 2002, sort une nouvelle rétrospective : *La dernière partie de cartes (L'ultima partita a carte)*⁴ et, en 2006 paraît le recueil *Récits de guerre (Racconti di guerra)*, qui regroupe tous ses récits dédiés au thème de la guerre. C'est à se demander si, au fond, il n'a pas exclusivement écrit sur la guerre.

³ Il s'y rend une première fois en janvier 1942 avec le CSIR («*Corpo di Spedizione Italiano in Russia*»), puis en septembre 1942 avec l'ARMIR («*Armata Italiana in Russia*»).

⁴ Rigoni Stern y retrace encore sa longue expérience de la guerre partant de 1938, année de son engagement à l'École d'Aoste, jusqu'à la période de sa captivité. Cette fois, la prise de conscience est enrichie par une soixantaine d'années de recul.

«Animal errant» disait Levi, «chien en liberté» s’auto-compare même Rigoni Stern pour exprimer son refus d’être catégorisé, sa revendication d’une sorte d’autarcie: «Je n’ai ni laisse ni muselière, je me considère comme un chien en liberté, je n’appartiens à aucune école». L’essentiel de l’œuvre poético-romanesque de Rigoni Stern correspond à la recherche d’une pureté paisible à travers une vie élémentaire, mais essentiellement à la volonté de raviver la flamme de la mémoire. Nous verrons donc comment cet auteur se consacrera à raconter la guerre malgré les grandes difficultés – pour beaucoup – de cette entreprise; puis, dans un second temps, nous nous pencherons sur les moyens qu’il utilise pour pallier à l’oubli afin de pouvoir rendre hommage à ses compagnons morts sur le front.

Rappelons tout d’abord que Rigoni Stern est fréquemment taxé d’autodidacte, pourtant, il a tout au moins connu trois écoles: de l’école (qu’il quitte à l’âge de 14 ans), il passe à l’École Militaire d’Aoste⁵, puis à ce qui sera une «École de la vie»: la guerre⁶. En effet, elle est *initiation*; l’existence y est extrêmement condensée. Son aventure dans le monde ne semble être qu’un multiple et polymorphe *retour* où son Plateau d’Asiago, (où il naquit le jour de la Toussaint de l’année 1921, et où il mourut en 2008) n’est jamais bien loin. À propos de «retour», nous constaterons que son parcours narratif, à la fois tortueux et logique, s’ordonne selon le *leitmotiv* permanent de diverses *nostalgies*. Son écriture, sans pour autant être passéiste, console peu ou prou une *algia*, une douleur tenace causée par de nombreux traumatismes. Cette nostalgie s’exprime et se manifeste à travers les voix d’un équilibre qui semble irrémédiablement perdu; nostalgie d’un miniespace archaïque; nostalgie d’une humanité réconciliée avec elle-même et avec l’univers; nostalgie d’un passé indéfini, d’*in illo tempore*. Un grand temps mythique, intemporel et atemporel, stimule une cyclicité augurale d’une éternité espérée. La nostalgie pour Rigoni Stern alimente la quête d’une unité intérieure, d’une harmonie personnelle à régénérer. En guerre, le sergent Rigoni savait, d’un savoir obstinément humain, qu’il ne reviendrait de ces lieux abominables que par la vertu d’une grande fidélité. Le souvenir de son bout de Vénétie, qui devient précisément métaphore du souvenir même et qui reflète alors le point d’ancrage de la condition humaine, est le lien qui ne se rompra jamais durant son long périple de guerrier et d’homme. Asiago est un ermitage pour Rigoni Stern qui, comme une plante, ne peut vivre que là où se trouvent ses racines. Sans cesse, il y revient ou rêve d’y revenir, il y naît et a désiré y mourir. Image parfois édulcorée d’une vie sereine et humble, c’est l’éternel symbole de la paix de l’âme, de la *paix* tout court.

La nostalgie réfléchit une lutte contre toutes sortes d’*absences*, d’oublis; la prodigieuse mémoire de Rigoni Stern est un atout qui s’acharne à les combler. La mémoire s’avère être le propre de l’homme, être temporel soumis à la loi du devenir et donc de la mort; or Rigoni Stern a frôlé la mort, et plus d’une fois, d’où l’importance que peuvent avoir ses souvenirs «affectivisés», subjectivisés et dynamiques. L’essentiel, aux yeux de cet écrivain, ce sont les valeurs et les sens

⁵ En 1938, le jeune Rigoni Stern s’engage à l’École Militaire Centrale d’Alpinisme d’Aoste et adhère à la section des skieurs-rochassiers.

⁶ Le lecteur pourrait avoir tendance à l’oublier mais Rigoni Stern arrive sur le front très jeune, lors de la campagne de France en juin 1940, il n’a que 18 ans.

qu'il attribue aux choses et non pas les choses en elles-mêmes. L'*algia* s'oriente vers l'intérieur, un «dedans» constamment entretenu par les archétypes de l'*intimité*. Par un lucide travail, il procède à un voyage dans les profondeurs de lui-même. Mario Rigoni Stern, à la fois agent et substance du fait d'écrire, nous semble être un *intimiste formel* qui cache secrètement une volonté didactique qui devient un paradigme de vie. En effet, ses textes s'investissent abondamment d'autobiographie; c'est en creusant au fond d'une mémoire privée qu'il extirpe une connaissance du monde, de l'humanité entière. Cette écriture auto-référentielle, souvent auto-diégétique lui permet d'être totalement imbriqué dans son récit, de saisir fermement l'écriture, de reconstruire et de remettre en ordre un passé qui l'accompagne paisiblement dans son présent. Le «je» est illustré dans tous ses états et son usage exhibe une dense existence, établit et met en lumière des relations de causalité. La sphère immédiate de la vie réelle, matière première de l'œuvre littéraire, constitue une richissime réserve spatio-temporelle. Un mécanisme d'identification réfléchi par un effet de circularité, épouse cette dimension autobiographique. La voix de sa conscience fait que ses écrits résonnent en lui, l'interrogent perpétuellement, et le consolent.

La survie mémorielle, réponse à une douleur, espoir sans cesse reformulé, dessine clairement une écriture de *retours*. Rigoni Stern joue avec ses souvenirs, il rumine constamment ce passé pour rendre un hommage continu à ses compagnons morts sur le front. Le caractère intime de son œuvre traduit parfaitement le superlatif étymologique: *intimus*, «ce qui est le plus intérieur». Encore «plus à l'intérieur» que l'espace de la guerre, vers un espace de la paix. Les combats vécus engendrent des combats personnels qui poussent Rigoni Stern à se poser des questions existentielles que son profond optimisme alimente de réponses le faisant croire en l'homme et en l'humanité en général.

Cependant, un point nous semble fondamental: l'urgence du souvenir peut aussi se révéler extrêmement ardu à traduire en mots. La guerre ne fait que rompre l'ordre naturel et est difficilement communicable, elle détruit tout à son passage: même l'expression. Du reste, le *silence* est un motif récurrent chez les rescapés et même chez ceux qui ont décidé d'écrire la guerre ou la captivité, car, en somme, ce type d'écriture revient en quelque sorte à re-présenter l'inconcevable mais aussi, pour certains, à trahir. En effet, la guerre, enfer terrestre, relève souvent de l'indicible⁷. Face à des maux incommensurables, les mots semblent vains. Formaliser ce qui paraît échapper au langage-même se révèle très pénible. Des survivants ont toutefois décidé d'intercéder et ont tenté de vaincre cette ineffabilité; certains expriment même ces difficultés. Citons Henri Barbusse (1873-1935) dont le témoignage sur la Grande Guerre, *Le feu*⁸ (1916), lui valut le prix Goncourt. La fidélité à la langue des poilus et le ton des dialogues du récit de Barbusse sont déjà

⁷ Louis Aragon (1897-1982) opterait même pour un silence total, il écrit: «Nous pensions que parler de la guerre, fût-ce pour la maudire, c'était encore lui faire de la réclame. Notre silence nous paraissait un moyen de rayer la guerre, de l'enrayer» [ARAGON, 1972: préface].

⁸ Dans *Le feu. Journal d'une escouade*, Henri Barbusse raconte, souvent à la première personne, la vie quotidienne d'une escouade de fantassins. Il participe à la première guerre mondiale d'abord comme soldat puis comme brancardier.

les marques d'un effort pour rendre la vivacité et l'authenticité de l'expérience. Il fait dire à l'un de ses personnages, encore sur le front, mais dès lors résigné et conscient du caractère inavouable de cette grande incohérence soufferte:

«— T'auras beau raconter, s'pas, on t'croira pas. Pas par méchanceté ou par amour de s'ficher d'toi, mais pa'ce qu'on n'pourra pas. Quand tu diras plus tard, si t'es encore vivant pour placer ton mot: "On a fait des travaux d' nuit, on a été sonnés, pis on a manqué s'enliser", on répondra: "Ah!"; p'têt qu'on dira: "Vous n'avez pas dû rigoler lourd pendant l'affaire." C'est tout. Personne ne saura. I' n'y aura qu'toi.

— Non pas même nous, pas même nous! s'écria quelqu'un.

— J'dis comme toi, moi: nous oublierons, nous oublions déjà, mon pauv'vieux!» [BARBUSSE, 1965: 415]

La dialectique de la mémoire/réalité se dégage de façon constante et est constitutive des écrits de guerre. Transcrire l'horreur semble impossible voire néfaste, il s'agit en fait de traduire ce qui dépasse l'imagination humaine.

Walter Benjamin, dans son essai sur la figure du conteur (*Der Erzähler*, 1936), constatait justement que les soldats, à la suite de la première guerre mondiale «revenaient muets du champ de bataille - non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable» [BENJAMIN, 2000: 116]. À la multitude d'expériences difficilement acceptables par la raison et par la coutume, au progrès effréné, répond le silence. Selon Benjamin, ces hommes étaient alors dans l'incapacité de proférer un langage transmissible; le mutisme les protégeait. Cette aphasie qui frappe le soldat témoigne aussi de l'altération profonde des rapports entre l'individu et le groupe.

Malgré le recul temporel de sa nouvelle *Retour sur le Don* (publiée dans le quotidien *Il Giorno* en 1971, puis dans le recueil de 1973 du même nom), Rigoni Stern exprime aussi son pessimisme:

«Mort, espoir, désespoir, fatalisme. Qui pourrait tout raconter? Personne. Personne ne saura tout. Et pour tous et pour chacun, c'est une histoire différente» [RIGONI STERN, 2003: 919].

Après avoir englouti hommes et espérances, «l'empire de la guerre» continue rétrospectivement à exercer son incessible ascendant. En tant que narrateur d'une expérience vécue et rendue de manière intime, Mario Rigoni Stern se rend d'autant plus compte de l'imperfection que peut connaître tout témoignage sur la guerre. Claudio Magris constate d'ailleurs:

Il semble donc impossible de montrer la face entière de la guerre, on peut seulement en montrer quelques fragments. Même les écrivains qui l'ont affrontée avec un ferme et soucieux engagement moral, comme Gadda ou Stuparich, en retirent, par honnêteté, des détails détachés; ceux qui la vivent comme une initiation mystique, comme une ébriété dionisiaco-technologique, comme Jünger, n'en représentent pas la totalité mais plutôt des bribes lancinantes. Dans certains récits magnifiques et des vers de Kipling la bataille existe par éclairs et fragments, par échos et détails [MAGRIS, 1999: 10].

Le témoignage de Rigoni Stern, prophétisé comme laborieux le sera véritablement; «labor-ieux» surtout car il s'agit d'un long et pénible «travail» de

deuil et d'un «travail» de la mémoire. Ces deux expressions, qui renvoient à un exercice salutaire et rédempteur, inspirent Rigoni Stern pour toute la construction de son œuvre⁹. Un lien entre le douloureux passé et le présent se tisse inlassablement et constitue une exigence morale. Pour lui, la mémoire est comparable à un petit feu qu'il faut constamment raviver de peur qu'il ne s'éteigne: «*La memoria xe come un fogheto. Se non lo si tiene accesso si smorza subito*¹⁰», lance-t-il dans une interview laissant échapper quelques mots de dialecte.

Le trouble de l'expression du témoin et l'insuffisance des écrits de la guerre, ont néanmoins face à eux l'idée de «devoir» mais surtout, les écrivains trouvent une motivation dans l'espoir d'une «utilité» du souvenir. Relevons encore dans *Le feu* de Barbusse:

«— Oui, si on s'appelait, la guerre serait moins inutile qu'elle ne l'est. Mais tout d'un coup, un des survivants couchés se dressa à genoux [...], il cria sourdement: Il ne faut plus qu'il y ait de guerre après celle-là!» [BARBUSSE, 1965: 417].

Les survivants ne l'ont peut-être pas suffisamment «crié» et écrit, l'Histoire ne servit pas de grande leçon: «après celle-là», il y en a eu une autre d'ampleur mondiale même si on a voulu croire au mythe de la «der des ders».

À son tour, Mario Rigoni Stern prend soin, malgré tout, de perpétuer le souvenir de ses camarades perdus, de leur épargner un oubli définitif, et de faire passer le même message pour tenter de conjurer la recrudescence de cette violence. Pour lui, écrire la guerre est une réponse à un besoin impérieux de s'exprimer, à une vive impulsion intérieure, mais aussi un antidote. C'est une arme contre la bêtise humaine, une arme pour que l'Histoire ne perde pas complètement son sens. En retour, c'est justement la guerre qui le fait devenir un écrivain à part entière. Ernest Hemingway écrit à ce propos dans *Les vertes collines d'Afrique* (1935):

«La guerre est un des plus grands sujets et sans aucun doute un des plus difficiles à traiter sincèrement et les écrivains qui ne l'ont pas vue sont toujours très jaloux et cherchent à la faire paraître sans importance, ou anormale, ou morbide tandis que, en réalité, c'est simplement quelque chose d'irremplaçable qui leur a échappé [...]. Dostoïevski devint quelqu'un parce qu'il avait été envoyé en Sibérie. Les écrivains sont forgés par l'injustice comme une épée» [HEMINGWAY, 1969: 51-52].

À la question d'un journaliste: «Le souvenir a-t-il une place aujourd'hui?», Rigoni Stern en profite pour citer son ami témoin: «Primo Levi disait que les choses qui s'oublient peuvent se reproduire. Nous devons nous souvenir de ce qu'il s'est passé pour que cela ne se reproduise plus» [NEGRI, 2003: 89]. Primo Levi, survivant de l'expérience concentrationnaire, a en effet souvent manifesté cette crainte. Il tentera de respecter scrupuleusement son «devoir de mémoire», une obligation morale et civile, ayant aussi éprouvé une réelle urgence

⁹ En 2003, à l'occasion de la Journée de la Mémoire en Italie (27 janvier), Rigoni Stern est décoré par le Président de la République Ciampi, il devient Chevalier de l'Ordre National du Mérite, «*Cavaliere di Gran Croce*».

¹⁰ Interview réalisée par Paolo Rumiz, «*I due volti della "Razza Piave"*». *Duello tra Rigoni Stern e Sgorlon* », « *La Repubblica* », 28 août 2002.

de témoigner. Néanmoins, lui-même demeure conscient que la mémoire qu'il rend ne peut être que partielle. Plus tard, vers la fin de sa vie, il fera preuve de renoncement. Il développera l'idée, surtout dans son dernier ouvrage, *Les naufragées et les rescapés (I sommersi e i salvati – 1986)*, qu'un témoignage ne peut être que «reconstruction», qu'il est rationnellement impossible de tout dire, et qu'en réalité, les vrais témoins, les témoins «intégraux», sont ceux qui sont morts. Ces morts s'expriment ne serait-ce que par leur destin. Lui, en tant que survivant, se considère privilégié, comme faisant partie d'une «minorité anormale».

Dans *En guerre (Quota Albania – 1971)* le jeune soldat Rigoni Stern avançait ses préoccupations:

«Mais je pourrais aussi mourir [...]; Et mon souvenir restera? Sur mes montagnes aussi, en Italie, beaucoup de soldats provenant de tous les coins d'Europe sont morts: plus d'une fois, dans les bois, j'ai trouvé leurs squelettes. Et qui se souvenait d'eux désormais, en Bohême, en Hongrie, en Autriche, en Bosnie, en Sardaigne, en Basilicate?» [RIGONI STERN, 2003: 452-453].

Cette dernière question, qui en définitive semble être «faussetement» pessimiste, renvoie au rôle des témoins-survivants. Pour ce qui est de la Sardaigne par exemple, Mario Rigoni Stern sait qu'elle a pu notamment compter sur l'écrivain et homme politique Emilio Lussu (1890-1975) de la brigade Sassari. Ce dernier, dans *Une année sur le Plateau (Un anno sull'Altipiano – 1938)*, narre sa participation à la première guerre mondiale sur le Plateau d'Asiago et rend dignement hommage à ses compagnons qui y restèrent.

Et, Rigoni Stern lui-même se sert de ce moyen d'expression privilégié principalement dans le but de faire entendre la voix des centaines de milliers de soldats qui ont formulé ces mêmes interrogations mais qui ensuite, ont été privés de la parole par une mort injuste.

Pour que ce «petit feu de la mémoire ne s'éteigne pas, une soixantaine d'années après le drame vécu, «presque une vie; mais aussi trois vies» [RIGONI STERN, 2006: 614], Rigoni n'en démord pas et poursuit son hommage: «“Rappelez-vous!” nous commandent ces jeunes de vingt ans bloqués à ce moment-là. Une époque qui aujourd'hui, pour les jeunes générations, semble très lointaine, et pour nous, les vieux, semble dater d'avant-hier» [RIGONI STERN, 2006: 614].

Ainsi, l'Histoire semble décrire un hélicoïde qui reflète d'ailleurs le cheminement littéraire de Mario Rigoni Stern. Sa plume suit un recommencement incessant autour d'une dialectique au centre de laquelle trône un espace intime. La guerre est bien en orbite autour de ces spires mais cette intimité – à la fois rétractée vers une pure intériorité, mais, d'autre part, qui s'étend et se diffuse vers l'universel – camoufle sa furie en faveur d'espaces de paix sans cesse réinventés. Rigoni Stern se donne les moyens de faire en sorte que la mémoire reste sempiternellement vive, c'est aussi cela qui contribue à créer ces espaces de paix.

Pour pallier à l'oubli, une autre identification, à la base même de cette notion: le *nom*. Dans *Le sergent dans la neige*, Rigoni Stern narre comment la guerre s'est emparée de l'espace russe; l'espace et le temps ne possèdent plus de repères tangibles: «Il n'y a plus de dates ni de noms. Seulement nous qui marchons» [RIGONI STERN, 2003: 629]. Le point de vue est celui des hommes

du «bas», qui sont complètement absorbés par cette guerre absurde et qui ne peuvent contrôler le cadre stratégique dans son ensemble: «Mais nous, nous ne connaissions aucun nom de village des alentours [...]. Nous ne savions même pas le nom du patelin de notre avant-poste» [RIGONI STERN, 2003: 582].

Jetés dans ce présent éternel, dans ce monde d'hommes écorchés où plus rien ne se nomme comme avant, ce sont en réalité eux-mêmes les nouveaux protagonistes de cet espace, eux qui le concrétisent, c'est pour cette raison que: «vous trouverez ici seulement le nom d'alpins et de choses» [RIGONI STERN, 2003: 582].

C'est encore une façon de valider que, plus qu'un livre sur la guerre, *Le sergent dans la neige*, mais aussi les autres textes de Rigoni Stern traitant le thème, sont avant tout des écrits sur l'Homme.

La guerre a détruit un espace mais en a reconstruit un autre: le paysage est essentiellement humain: «Il n'y a rien. Pas d'arbres, pas de maisons, de la neige, des étoiles et nous» [RIGONI STERN, 2003: 630]. L'homme ne compte plus vraiment comme individu, il est le principal «instrument» de la guerre.

Cela mène d'ailleurs Henri Barbusse à insister dans son récit-témoignage, *Le feu* (1916):

«C'est avec nous seulement qu'on fait les batailles. C'est nous, la matière de la guerre. La guerre n'est composée que de la chair et des âmes des simples soldats. C'est nous qui formons les plaines de morts et les fleuves de sang, nous tous» [BARBUSSE, 1965: 424].

Dès le début de *Le sergent dans la neige*, le lecteur se familiarise avec les compagnons du sergent, ni des héros ni des surhommes, mais simplement d'humbles Alpins dont les désignations leur confèrent d'emblée une résonance dialectale: Marangoni, Bodei, Tourn, Cenci, Giuanin, Pintossi, Moreschi, Beppo... La présence de tous ces noms concourt à étayer le groupe et à le délimiter: en font principalement partie les personnes dont on connaît le nom.

Nommer, c'est faire surgir des êtres, les faire sortir de l'oubli, c'est déjà une reconnaissance de l'identité, et même une reconnaissance tout court. L'individualité n'est pas complètement perdue, l'anomie est réfrénée. La guerre entraîne souvent une déchéance intellectuelle et morale, elle dégrade, avilit, déshumanise l'homme qui n'existe plus dans le sens le plus plein et le plus riche du mot. Le fait de mentionner des noms, c'est aussi entretenir une mémoire et en quelque sorte rester *intégré dans l'humanité*.

À ce propos, citons Ulysse pour évoquer sa rencontre avec Circé la magicienne qui transforma ses compagnons en pourceaux (chant X de *L'Odyssée*)¹¹. Douée de pouvoirs maléfiques, elle a fait se libérer leurs instincts, son but consistant surtout à faire oublier à ces hommes leur retour à Ithaque qui va en fait de pair avec un retour à l'humain. Pour cela, Circé prépara un philtre qui devait leur ôter de l'esprit leur patrie et donc les précipiter dans l'animalité. Leur mémoire, faculté humaine par excellence, fut annulée.

¹¹ Grâce à Hermès qui lui procure une herbe, Ulysse vient à bout des sortilèges de Circé.

Rigoni Stern prisonnier¹² se rendra compte de l'importance constitutive que peut avoir un simple nom. Dans les camps, hermétiques microcosmes, les hommes sont amputés de leur nom qui est alors remplacé par un matricule. Le sergent-chef Rigoni Stern devient le «numéro I 7943». Dans ces cruels prolongements de la guerre, tout est fait pour abâtardir les hommes, pour les vider de toute énergie et dignité.

Le titre du premier témoignage de Primo Levi, par contre rescapé d'un camp de concentration, d'une «*gigantesque expérience biologique et sociale*» [LEVI, 2000:117], en dit déjà long: *Si c'est un homme (Se questo è un uomo* – 1947)¹³. La dépersonnalisation y devient même un but en soi. Conscient de cette volonté de leurs bourreaux de gommer les identités, Levi, qui fait de la problématique humaine l'un des thèmes centraux de son ouvrage, écrit:

«Ils nous enlèveront aussi notre nom: et si nous voudrions le conserver, nous devrions trouver en nous la force de le faire, de faire en sorte que derrière le nom, quelque chose de nous, de nous tels que nous étions, demeure» [LEVI, 2000: 36].

Rigoni Stern combat justement en ce sens. En définitive, nommer c'est exorciser l'oubli, c'est faire vivre, par conséquent, *re-nommant* ses compagnons défunts, il vivifie leur mémoire, et les fera ainsi *re-vivre*.

Inévitablement, le groupe de compagnons du Sergent Rigoni fut conduit à se dissoudre, à se désagréger de façon cinglante. Dans la progression narrative de *Le sergent dans la neige*, ce fut surtout à partir du «26 janvier 1943, ce jour dont on a déjà tant parlé» [RIGONI STERN, 2003: 638]

Date correspondant à la bataille de Nikolajewka, combat tout aussi tragique que décisif¹⁴. Le sergent Rigoni Stern en retiendra: «Mes plus chers amis m'ont quitté ce jour-là» [RIGONI STERN, 2003: 649].

Pourtant, l'effritement du groupe ne conduit pas complètement à la rupture d'un lien. Après ce dramatique combat, Rigoni se retrouve seul, désabusé. Il égrène alors les noms de ses amis morts, il cite par exemple Giuanin: «Et même Giuanin est mort. Voilà Giuanin, tu y es arrivé, *a baita*. On y arrivera tous» [RIGONI STERN, 2003: 649-650].

Il ajoute ensuite: «Nous devons toujours rester unis, les garçons, même maintenant» [RIGONI STERN, 2003: 650].

¹² Rappelons qu'à la suite de l'armistice, Rigoni Stern fut prisonnier en Prusse orientale, en Silésie, puis en Styrie. Il ne rentrera en Italie qu'au printemps de l'année 1945.

¹³ Titre tiré de la poésie *Shemà* (1946) que Levi a d'ailleurs placée en épigraphe de son ouvrage et qui débute ainsi: «Vous qui vivez en toute quiétude/ Bien au chaud dans vos maisons/ Vous qui trouvez le soir en rentrant/ La table mise et des visages amis,/ Considérez si c'est un homme/ Que celui qui peine dans la boue,/ Qui ne connaît pas de repos,/ Qui se bat pour un quignon de pain/ Qui meurt pour un oui ou pour un non.»

¹⁴ «*Tridentina avanti!*» tels furent les deux mots restés célèbres, criés par le Général Luigi Riverberi et qui coûtèrent cher à la Division Alpine de la Tridentina qui obéit à l'ordre. Du côté de la ville de Nikolajewka, les combats battent alors leur plein en cette journée du 26 janvier 1943, environ 5 000 militaires périrent.

Une nouvelle dimension s'établit, une dimension transcendante. Le sens de «*baita*», cette maisonnette typique des régions alpines, se convertit, même si, au fond, cela n'a rien de paradoxal: la *baita* et la mort sont deux certitudes inébranlables, deux espaces de paix. De fait, l'appel à la vie formulé par Giuanin symbolise *la fin* de manière générale, la fin de tout ce carnage insensé, une forme de quiétude mentale éternelle. Notons que le terme «*fine*», traduction en langue italienne de «fin», n'est pas univoque puisqu'il s'emploie aussi bien au féminin qu'au masculin. Pour lors, nous pourrions l'employer simultanément dans les deux sens, celui du «but» et de la «fin». Si la mort n'est pas le but de la vie des hommes, elle en est le terme. Rigoni Stern formule une nouvelle foi, une religion toute à lui. L'espace de la réunification du groupe est désormais dans d'autres cieux mais c'est toujours un espace de neutralisation de tous les conflits.

Ses compagnons ainsi immortalisés, sont canonisés à sa façon, il en fait des petits «*miles christi*» modernes¹⁵. Toujours dans sa funeste énumération, Rigoni Stern évoque Raoul: il «m'a presque fait pleurer en me lisant *Les lamentations de la Madone*, de Jacopone da Todi» [RIGONI STERN, 2003: 649]. Ce célèbre drame sacré pourrait faire écho à la douleur des mères pleurant leurs fils martyrs, immolés et trahis par la guerre¹⁶.

Rigoni Stern évoque par exemple la mère de Rino, son cher ami d'Asiago qui l'a aussi quitté, victime de Nikolajewka:

«Sa mère ne vit que pour l'attendre. Je la vois chaque jour, en passant devant sa porte. Ses yeux se sont usés. À chaque fois qu'elle me voit, elle me salue, les larmes aux yeux, et moi, je n'ai pas le courage de lui parler» [RIGONI STERN, 2003: 649].

L'identification se perpétue, se transpose: la mère de Rino projette l'image de son fils sur son ami Mario. Ce dernier, protagoniste, témoin, et survivant, nous rappelle ainsi que ce premier livre a été écrit avec un double recul (prisonnier en Prusse orientale, en janvier 1944, il jette déjà des notes de ses souvenirs; puis, rentré à Asiago, il reprend l'écriture en janvier 1947 de ce qui sera *Le sergent dans la neige*). De fait, nous bénéficions, grâce à cet ouvrage, d'une double perspective: la «mémoire *dans les faits*» et la «mémoire *des faits*». Là aussi, il éprouve du mal à s'exprimer, mettant cela sur le compte du «courage». Quoi que Rigoni Stern dise à cette mère, Rino ne reviendra pas, et ses paroles, pour autant qu'elles soient réfléchies, compatissantes et complètes, pourront provoquer une certaine incompréhension de cette génitrice frappée par ce deuil injuste.

Pourtant, le témoignage écrit de notre auteur sera même infini: en automne 1971, il est par exemple de «retour sur le Don¹⁷», précisément sur les lieux des combats et de la retraite. En proie à un sentiment de faute pour sa propre survivance, comme s'il avait du mal à soutenir le poids de sa vie, il

¹⁵ Un peu à l'image des chevaliers au X^e siècle qui pouvaient réellement être canonisés.

¹⁶ Il s'agit en fait de *Il Pianto della Madonna*, laudes également connues sous le titre *Donna di Paradiso* [Jacopone da Todi (1236-1306)].

¹⁷ Retour qu'il narre dans *Ritorno sul Don*, nouvelle qui prêterait son nom au recueil de 1973.

répond à un violent désir existentiel de refouler la steppe russe¹⁸: «Maintenant je désire cette neige que j'ai tant maudite, qui m'a obsédée pendant des années» [RIGONI STERN, 2003: 925].

Celui qui restera l'éternel «sergent dans la neige», rend à cette occasion un hommage ému à ses compagnons qui ne sont pas retournés *a baita*. Que peut-il alors faire, lui, rare survivant? «Je regarde ces choses et je ne suis pas capable de dire un mot, de faire un geste» [RIGONI STERN, 2003: 915]. Le but spatial de ce pèlerinage est atteint, mais ce n'est pas tout. Il doit encore parfaire l'hommage. Il s'invente aussitôt une façon bien à lui de cultiver le souvenir de ces hommes, il lui vient alors à l'esprit de les renommer: «Rino, Raoul, Giuanin, le general Martinat, le colonel Calbo, Moreschi, Tourn, le lieutenant Danda, le commandant Bracchi...» [RIGONI STERN, 2003: 915].

Ce paysage lunaire est repeuplé grâce à une sorte d'oraison, une commémoration solennelle et privée, faisant ressusciter les morts par le pouvoir de la pensée.

Ainsi, par son écriture, et *a fortiori* une écriture intime, autarcique et pudique, Mario Rigoni Stern fait que la toute puissance de la guerre se résorbe en faveur de la considération d'une dimension humaine qui s'exprime en premier lieu grâce à ses proches compagnons d'infortune. Ceux-ci ravissent la vedette à la guerre en produisant des espaces de paix parallèles.

Rigoni Stern perçoit le monde et élabore une volonté de rédimier l'Homme victime des maux de l'Histoire tout en conférant à ses livres la force d'une retentissante parole universelle.

Autour de la vision de la guerre de Rigoni Stern, gravitent bien d'autres écrits relatifs à ce sujet dont certains ont attiré notre attention et nous ont permis de créer des liens, et ce, même si le temps et l'espace les éloignent de la guerre vécue par notre auteur.

Jusqu'à plusieurs années après les combats, pendant plus d'un demi-siècle, Rigoni Stern, riche de ce don d'être écouté par écrit, se rappelle et rappelle. Certains de ses livres forment même un cycle dans le cycle plus vaste de l'œuvre. L'expérience d'un gouffre intérieur correspond à un désir de combler, de sauver, de conserver quelque chose, de laisser une trace, une illusion d'éternité. L'écriture mobilisa Rigoni Stern autant que la guerre, la dimension de son œuvre dépasse largement le simple témoignage. Il fait de la dialectique mémoire/oubli le noyau central de toute son œuvre.

Rigoni Stern conteur, interprète un lien entre divers publics et permet l'expression de sentiments enfouis. C'est un sage doté d'une rigoureuse méticulosité historique, témoin en même temps d'un futur qui s'emballe sous ses yeux. Dépositaire de sa propre empreinte, de celle des hommes qu'il a croisés sur son chemin, il propose, grâce à une plume lapidaire, la matérialisation d'une solide parole, d'une survie et la recherche d'un sens à cette survie.

¹⁸ L'urgence de ce besoin fut surtout ravivée par le malaise cardiaque dont a été victime Rigoni Stern à la fin des années 60.

Le récit, la capacité du récit, se présente alors comme le résultat d'une réintégration, il se situe entre description et prescription, et passe précisément par la restauration de la faculté de mémoire. Une mémoire se justifiant aussi bien comme *matière* que comme *moyen* de l'écriture. Ce médiateur insatiable se crée volontairement des responsabilités de conteur; en poète, il étanche sa soif de raconter afin d'alimenter une mémoire qui consolide son sentiment identitaire, et qui, pour lui, pourrait adopter cette définition:

La mémoire est la composante essentielle pour l'identité de l'individu et pour son intégration dans la société [...]. Elle est «résistance» plus que simple «remémoration», ou souvenir. Elle est résistance comme fidélité à l'origine, redécouverte et réhabilitation des racines [FERRAROTTI, 1997: 4].

Toutefois, tiraillée entre mondes traditionnel et moderne, mythique et historique, individuel et collectif, sa problématique mémorielle, de forme «spiralaire», ouvre un espace poétique à ses prolongements pour éclairer un *futur*. Chargé d'une dimension téléologique, l'acte mémoriel ajoute au souvenir le *futur de ce souvenir*. Son statut de témoin direct, au goût prononcé de la probité et de l'exactitude, en fait un être digne de confiance.

BIBLIOGRAPHIE

- Aragon, Louis, 1972 (1921). *Anicet ou le panorama*, Paris, Gallimard.
- Barbusse, Henri, 1965 (1916). *Le feu. Journal d'une escouade* Paris, Flammarion.
- Benjamin, Walter, 2000 (1936). *Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leslov*, in: *Œuvres*, Paris, Gallimard.
- Ferrarotti, Franco, 1997. *L'Italia tra storia e memoria. Appartenenza e identità, (L'Italie entre histoire et mémoire. Appartenance et identité)*, Rome, Donzelli.
- Hemingway, Ernest, 1969. *Les vertes collines d'Afrique*, in: *Œuvres romanesques II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Levi, Primo, 2000 (1947). *Se questo è un uomo, (Si c'est un homme)*, Turin, Einaudi.
- Levi, Primo, 1986. *I sommersi e i salvati, (Les naufragés et les rescapés)*, Turin, Einaudi.
- Lussu, Emilio, 2000 (1938). *Un anno sull'Altipiano, (Une année sur la Plateau)*, Turin, Einaudi.
- Magris, Claudio, 1999. «Guerra. L'epopea impossibile», in «*Il Corriere della Sera*», 12 juillet 1999.
- Negri, Piero, 2003. «Lezioni di Storia. Mario Rigoni Stern e Nuto Revelli: La pace di chi ha visto la guerra», in: «*Famiglia cristiana*», n° 14, 2003, p. 89.
- Rigoni Stern, Mario, 2006. *Racconti di guerra, (Récits de guerre)*, Turin, Einaudi.
- Rigoni Stern, Mario, 2003. *Storie dall'altipiano, (Histoires du Plateau)*, (œuvre complète sous la direction de Eraldo Affinati), Milan, Mondadori.
- Rigoni Stern, Mario, 2002. *L'ultima partita a carte (La dernière partie de cartes)*, Turin, Einaudi.
- Rigoni Stern, Mario, 1999. *Gusto dei contemporanei*, Quaderno numero 8, (sous la direction de Paolo Teoboldi), Pesaro, Comune di Pesaro.

MNEMOTECHNIK UND ARCHIVPOETIK: VICTOR KLEMPERERS TAGEBÜCHER ALS SPEICHERMEDIUM DES ALLTAGS¹

Arvi SEPP*

Abstract: The main objective of this paper will be to analyze the mnemonic character and archival poetics of Victor Klemperer's Third Reich Diaries *I Will Bear Witness* (*Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten*). Klemperer's writings are conceived of as a medium of gathering and saving the most diverse information items from everyday life under National-Socialism. As such, the notes form the foundation of his language-critical study *Lingua Tertii Imperii*. In a next step, the paper will shed light on the archival function and meaning of the enormous amount of quotes in the diaries. Thereafter, under the key word 'Paper Soldiers', his interest in collecting and saving will be traced back to his childhood days. To conclude, Klemperer's notes will be interpreted as a 'profane space' (Boris Groys) of everyday life.

Keywords: Victor Klemperer, National-Socialism, Diary, Archive, Everyday Life, Writing

Résumé: L'objectif principal de cet article sera d'analyser le caractère mnémotique et la poétique archivistique des journaux intimes du Troisième Reich *Je veux témoigner jusqu'au bout* (*Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten*) de Victor Klemperer. Les écrits de Klemperer sont considérés comme un moyen de rassembler et de sauvegarder les informations des plus variées de la vie quotidienne sous le National-Socialisme. Ses notes sont le fondement de son analyse critique du langage nazi, *Lingua Tertii Imperii*. Plus loin, l'article insistera sur la fonction et la signification des citations

¹ Im vorliegenden Aufsatz werden die folgenden Abkürzungen für die Klemperer-Werke benutzt: CVI: Victor Klemperer, *Curriculum Vitae: Erinnerungen 1881–1918*, Band I, Berlin: Aufbau, 1996.

LSII: Victor Klemperer, *Leben Sammeln, Nicht fragen wozu und warum: Tagebücher 1925–1932*, Band II, Berlin: Aufbau, 1996.

ZAI: Victor Klemperer, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten: Tagebücher 1933–1941*, Band I, Berlin: Aufbau, 1995.

ZAI: Victor Klemperer, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten: Tagebücher 1942–1945*, Band II, Berlin: Aufbau, 1995.

LTI: Victor Klemperer, *LTI – Notizbuch eines Philologen*, Leipzig: Reclam, 2001.

Die Seitenangabe erfolgt nach der entsprechenden Abkürzung des Werkes durch die Seitenangabe nach einem Doppelpunkt. Das jeweilige Datum der Tagebucheintragen wird in eckigen Klammern angegeben (z.B. 'ZAI: 228 [9.11.1935]').

* University of Antwerp (arvi.sepp@ua.ac.be).

nombreuses dans les journaux intimes. Par la suite, dans la partie intitulée «soldats de papier», son intérêt d'archiver pourra s'expliquer en remontant dans son enfance. Pour conclure, les notes de Klemperer seront interprétées comme un 'espace profane' (Boris Groys) de la vie de tous les jours.

Mots clés: Victor Klemperer, National-Socialisme, journal intime, archive, quotidien, écriture

1. Sammeln und Schreiben

Der vorliegende Beitrag widmet sich der Frage, inwiefern das Motiv des Sammelns Victor Klemperers Tagebuchschreiben im Dritten Reich zugrundeliegt. Obwohl sich das zweibändige Tagebuchwerk *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten: Tagebücher 1933-1945* (1995) größtenteils die Wahrung eines kritischen Privatraumes sowie das Zeugnis-Ablegen zum Ziel setzte, prägte auch das *philologische* Forschungsinteresse, das in den Techniken des Archivierens von disparaten Daten, von schriftlichen wie mündlichen Belegen unterschiedlichsten Ursprungs zum Ausdruck kam, eindeutig die Arbeits- und Schreibweise des Tagebuchschreibenden: Über die Sprache suchte der Tagebuchschreiber die Mentalität der deutschen Bevölkerung festzustellen. Register und Verzeichnisse, akribisch geführte Aufzeichnungen machten das Tagebuch wesentlich aus, das in seiner alltäglichen Orientierung an Details ein Reservoir aus zeitgeschichtlichen Kommentaren, Lektürenotizen, Sprachbeobachtungen und sonstigen Textbelegen darstellt. Durch die Juxtaposition von Heterogenem komponiert Klemperer seine stenogrammartigen Tagebuchnotizen zu einem genuinen „Wissensspeicher“ bzw. „Alltagsarchiv[...]“ (Breysach 2005: 50; 52).

Nikolaus Wegmann (1999) macht auf einleuchtende Weise auf den Konnex von Philologie und der Aktivität des Sammelns aufmerksam: Das Sammeln ist unter philologischem Blickwinkel als Lesemodus zu verstehen, indem die Suche nach Textzeugnissen und das Zitate-Sammeln ein hermeneutisches Grundprinzip philologischen Arbeitens darstellen. Der Philologe, so auch Thomas Steinfeld (2004: 129f.), schafft sich das Material herbei, um es in einer späteren Phase zu sichten, zu vergleichen, zu werten, zu ordnen und zu interpretieren. Die kumulative Dynamik des Sammelns „hat etwas prinzipiell Provisorisches,“ ist prinzipiell unaufhörlich (ebd.: 130), und die Expansion des Gesammelten stellt somit den Normalzustand dar: „Man sammelt, was man noch nicht hat, und das, was man noch nicht hat, interessiert bereits allein aufgrund dieser Stellung in der Logik des Sammelns.“ (Wegmann 1999: 263) Und genau so, wie der Philologe als leidenschaftlicher Buchhalter² zwecks weiterer Funde liest, ist auch das vignetten- bzw. fragmenthafte Sammeln alltäglicher Informationspartikel beim Romanisten Victor Klemperer ein spezifischer Modus des Wahrnehmens und, so die These, eine spezifische philologische Vorgehensweise, die sich durch eine „Ästhetik des Widerstands

² Vgl. den entsprechenden Titel von Thomas Steinfelds Buch *Der leidenschaftliche Buchhalter. Philologie als Lebensform* (2004). Referiert sei vordergründig das gleichnamige letzte Kapitel „Der leidenschaftliche Buchhalter“ (ebd.: 227-247).

gegen die Zeit“ kennzeichnet (Steinfeld 2004: 247). Der Akt des Sammelns ist ein Versuch, gegen das Vergehen der Zeit anzugehen und das Gesammelte gegen Verfall zu schützen und zu erhalten.³ Hier ist zweifelsohne die hervorstechende konzeptuelle Nähe zur Erinnerungspflicht, die dem historischen Zeugnis innewohnt, zu beobachten. Klemperers selbstaufgelegte philologische und moralische Pflicht, einerseits das Nazi-Regime in seinen unterschiedlichen Facetten einer kritischen Analyse zu unterziehen und andererseits von seinen Verbrechen Zeugnis abzulegen, sind nur schwer voneinander zu trennen.

Der vorliegende Aufsatz gliedert sich im Folgenden in vier Teile. Im nachfolgenden Teil soll der Frage nachgegangen werden, wie die Tagebuchnotizen aus dem Zeitraum des Dritten Reiches als Vorstufe für die zu verfassende sprachkritische Arbeit *Lingua Tertii Imperii* fungierten. Darauf folgend soll in den Mittelpunkt gerückt werden, wie dem Akt des Zitierens im Tagebuch die Funktion einer Speicherung des ephemeren Stimmengewirrs des Alltags zukam. Danach wird der Blick auf Archivbewusstsein Klemperers gelenkt, dem durch die vielfachen Erinnerungen an die ‚Papiersoldaten‘ aus der Kindheit Ausdruck verliehen wird. Zum Schluss werden die Notizen unter Rückgriff auf Boris Groys als ‚profaner Raum‘ des Alltags gedeutet.

2. Das Tagebuch als Epitext der *Lingua Tertii Imperii*

Klemperers Tagebuchschreiben beeinflusst und strukturiert in erheblichem Maße seine Wirklichkeitswahrnehmung, die unablässig darauf ausgerichtet ist, zu selektieren und zu sammeln. Das philologische Sammeln, wiederum, bestimmt als Aufzeichnungsmodus die förmliche und thematische Ausrichtung des Tagebuchs. Die künftig zu verfassende philologische Arbeit über die Sprache des Dritten Reiches gilt dementsprechend als Folie, vor der der Tagebuchautor seinen Alltag aufzeichnet:

Die Sprache des 3. Reiches [...] ist immer um mich und läßt mich keinen Augenblick los, bei der Zeitungslektüre, beim Essen, auf der Tram, mit ihr lebe ich, für sie sammle und registriere ich absichtslos, beim Aufwachen morgens fällt mir ein: da sagte doch gestern der Herr neben mir... Aus ihrer Sprache ihren Geist feststellen. Das muß den allgemeinsten, den untrüglichen, den umfassendsten Steckbrief ergeben. [...] Was ich bisher an Ausdrücken gesammelt, freilich auch immer zu deuten gesucht habe, stammt nur aus der Presse und der Sprache des Alltags, ist in meinem Tagebuch verstreut, erinnert an die ‚Papiersoldaten‘ und ganz wie bei ihnen weiß ich auch gar nicht genau, wann ich mit Sammeln angefangen und wann den Plan gefaßt habe einmal ein Buch daraus zu machen. [...] [I]nzwischen sammle ich doch immerfort, bringe ich doch jeden Tag der mich erreicht mit diesem Zukunftsbuch in Verbindung. (ZAI: 621f. [23.6.-1.7.1941])

Die „Sprache des 3. Reiches“ – die *Lingua Tertii Imperii* (LTI) – wird auf diese Weise zu einem Wissensspeicher des Nationalsozialismus: Der Schutz

³ Zum Zusammenhang zwischen Diaristik und Sammeltätigkeit vgl. Sader (1996: 179-182).

vor Vergessen und Auflösung bringt diese Sammlung zu Sinn und Bedeutung, denn erst mit der schriftlichen Aufbewahrung kann das Gesammelte überdauern und für die Nachwelt von Nutzen sein. Das Tagebuch stellt in wichtigen Teilen ein Arbeitsjournal für Kultur- und Sprachanalysen dar, deren Genese sich in seinem Korpus textkritisch nachzeichnen lässt. Es enthält einerseits viele Exzerpte und Zitate aus literarischen und philosophischen Werken, andererseits werden auch Dialogsequenzen, Bruchstücke aus Zeitungen und Reden gespeichert. Die Tagebuchnotizen sind somit als Materialspeicher linguistischer und lexikographischer Sprachbeispiele der *LTI* auf spätere Auswertung ausgerichtet, indem sie Material für die künftige Arbeit sammeln und vor Vergessen schützen.⁴

Entgegen dem unaufhörlichen Zeitfortgang und dem etwaigen Vergessen der Gesellschaft stellt das Tagebuch eine *mémoire archivée* dar,⁵ die ein gründliches Bild der von Klemperer erlebten Gegenwart aufspannt.⁶ Das Sammeln fördert den Sinn für die Vergangenheit, oder, wie Justin Stagl (1998: 41) *in nuce* zusammenfasst: „Sammlungen sind materialisierte Gedächtnisse, das Gedächtnis ist eine entmaterialisierte Sammlung.“ Wer sammelt, errichtet sich somit einen Schutzwall gegen die Kontingenz einer unvorhersehbaren Welt. Seine Wahrnehmungen und Erlebnisse verarbeitet der Diarist Klemperer in diesem Sinne zu Gedanken und Reflexionen, welche es ihm ermöglichen, sich in der Welt zu orientieren. Victor Klemperer schafft sich „das ihm ursprünglich entgegengetretene *Chaos* der Welt zu einem *Kosmos* um.“ (ebd.: 38) In der diaristischen Aneignung der Welt erschafft der Tagebuchschreiber zugleich sich

⁴ Das Tagebuch ist als Epitext von *LTI* zu betrachten. Gérard Genette (1992: 369) versteht das Tagebuch auf allgemeiner Ebene als ‚privaten Epitext‘, als Kommentartext, der als lektüresteuern und hermeneutisch bedeutsames Hilfselement Informationen, Erläuterungen und Interpretationen des beruflichen – literarischen oder akademischen – Werkes des Tagebuchautors liefern kann. Der Epitext ist mit seinem schriftlichen Umfeld eng verbunden: Er bildet seine Vorstufe und/oder kommentiert es.

⁵ Für eine ausführlichere Erörterung des Zusammenhang zwischen Gedächtnis und Archiv im autobiographischen Schriftmedium vgl. Sheringham (2005: 47ff.), der unter Rückgriff auf Jacques Derrida, Michel Foucault, Arlette Farge und Paul Ricoeur die zeitgenössische Ich-Literatur einer theoretischen Analyse unterzieht. Das autobiographische Archiv deutet immer auch auf ein fundamentales Fehlen hin: Es legt eine *Absenz* offen, die ersichtlich macht, dass die Vergangenheit prinzipiell nicht rückholbar ist und wie ein wirbelndes schwarzes Loch, das alles in seiner Nähe aufsaugt, eine Leere darstellt, die nicht mehr ausgefüllt werden kann (vgl. ebd.: 52). Das Aufbewahrte zeigt zugleich auf das Untergegangene und Verschollene.

⁶ Auch in der DDR zog der Diarist sein Sammelprogramm durch. Als *mémoire archivée* liegt auch den DDR-Tagebüchern das kulturhistorische Interesse zugrunde, die flüchtigen alltäglichen Kleinigkeiten in ihrer Verschiedenheit aufzubewahren, um so den Zeitgeist einzufangen, den er *ex post* erfahrungsgerecht im Curriculum weiter- bzw. wiedergeben will: „All solche Kleinigkeiten müssen frisch notiert werden – Zeitfrage; gerade diese Kleinigkeiten sind kulturhistorisch wichtig. Sind wesentlicher Stoff meines Curriculums Vitae. Werden sie Stoff bleiben oder Werk werden? Auch die Zeitfrage.“ (SSII: 156f. [20.4.1951])

selbst: Die metaphorische Rede vom Sich-Sammeln hebt die identitätsstiftende Qualität der Sammeltätigkeit hervor (vgl. Sommer 1999: 126).

Zum bloßen Akt des Sammelns gesellt sich das Ordnen des heterogenen Materials: Das diaristische Projekt des Tagebuchautors zielt darauf ab, Ordnung in die Unordnung der verstreuten Sprachbeispiele zu bringen. Das Ordnen – zumeist mit Blick auf das LTI-Vorhaben – verläuft komplementär zum Sammeln: „Vielleicht läßt sich das verborgenste Motiv des Sammelnden so umschreiben: er nimmt den Kampf gegen die Zerstreuung auf.“ (Benjamin 1983: 279) Das Ephemere des *sozialen Diskurses* bzw. des *Zeitgeistes* zum Stillstand zu bringen und durch das Ordnen der paradigmatischen Exempla bestimmte logische Verbindungen herzustellen, um sie sinnvoll werden zu lassen, das stellt das Hauptziel der enzyklopädischen Ordnungstätigkeit in Klemperers Tagebüchern dar.⁷

Zum einen betrifft die Frage nach der Ordnung des aufgezeichneten Materials die unterschiedlichen formalen Kriterien, zuallererst das konsequente, vom Diaristen geradezu standardisierte Aufzeichnen von Tag zu Tag. Andererseits verfolgt Klemperer auch über längere Zeit hinweg bestimmte Themen und weist ihnen in der Ordnung des Tages einen besonderen Platz zu.⁸ Diese Themen sind in so unterschiedlichen Bereichen wie Beobachtungen bzw. Notizen zu Antisemitismus, Witz, Traum, vox populi, LTI, Curriculum, Zeitgeschichte, Lektüre, Beziehungen persönlicher Art, Gesundheit, Finanzen, Erinnerung und Gedächtnis angesiedelt. Klemperers Tätigkeit des Rubrizierens, der Ablage von thematischen Bereichen in einzelnen Fächern, hat eine epistemologische Bedeutung. An den Kriterien der Ordnung, an der praktischen Organisation des Tagebucharchivs lässt sich ablesen, welche Wissensordnung die Kategorisierungspraxis leitet. Notizen in bestimmten Rubriken unterzubringen, weist dem Gespeicherten einerseits eine Stelle im Archiv, andererseits auch einen Platz in der Wirklichkeit zu. Eine Rubrik stellt vor diesem Hintergrund immer eine Art von mentalem Gedächtnisort, einen Topos dar, in dem sich die abgelegten Wissensgehalte auffinden lassen (vgl. Schneider 2005: 22).⁹

⁷ Peter Plener (1999: 81) rückt als allgemeines Spezifikum von Tagebüchern, denen als Ziel die spätere, memorierende Relektüre eingeschrieben ist, die ihnen zugrundeliegende Ordnungsstruktur in den Mittelpunkt: „Tagebücher [...] sind eines der signifikantesten Genre [sic] hinsichtlich Erinnern und Vergessen. Ein Charakteristikum, und dieses soll dargestellt werden, besteht darin, daß viele Tagebuchschreiber eine Form von Ordnungen zu erreichen suchen, die notwendig erscheinen (die im Zusammenhang mit dem reflektierten Wunsch nach späterer, memorierender Relektüre mitunter erst den Sinn einer Tagebuchführung herstellen sollen).“

⁸ Zum vergleichbaren diaristischen Ordnungsprinzip – beispielsweise bei Arthur Schnitzler – vgl. Plener (1999: 15f.).

⁹ Die Spannung, die einem solchen Alltagsarchiv innewohnt, besteht zwischen der prinzipiellen Unabgeschlossenheit der Sammlung und der notwendigen, systematisierten Handhabung der unüberschaubaren Fülle an Alltagsinformationen. Ben Highmore (2002: 24) bringt das besagte Spannungsfeld wie folgt auf den Punkt: „[D]er mögliche Gebrauch

Hinsichtlich der eingesetzten Kategorisierungsformen begegnet man in Klemperers Tagebüchern durchgängig Schlüsselworten und Kurzformeln, die eine spätere Aufbereitung erleichtern sollten. Die Sammlung wird vor diesem Hintergrund in unterschiedliche ‚Sparten‘, ‚Rubriken‘ bzw. ‚Stichworte‘ kategorisiert, wie beispielsweise in die „Sparte ‚Unruh‘“ (ZAI: 623 [23.6.-1.7.1941]), die „Sparte: jüdisch-bolschewistisch“ (ebd.: 648 [13.7.1941]), die „Judensparte“ (LTI: 217), die „Sparte der *gestempelten* Worte“ (ZAI: 649 [14.7.1943]), die „Rubrik des Bedeutungswandels“ (Mscr. Dresd. App. 2003, 138: 795 [10.2.1943]), „Stichwortnotizen zu Rosenberg“ (ZAI: 56 [27.3.1942]) usw. Solche Begriffe bezeichnen bei Klemperer nicht nur terminologisch die Tätigkeit des Sammelns oder Archivierens, sondern dienen ihm als Metaphern, mit deren Hilfe Wichtiges von Unwichtigem oder Arbeits- von rein autobiographischen Notizen getrennt werden. Andere – weitaus dominanter – Sparten, unter die reichhaltige und diverse Informationen subsumiert werden, sind die Stichworte ‚LTI‘ und ‚vox populi‘. Sie sind Arbeitslemmata, die Klemperer später die kohärente Aufarbeitung der Notizen ermöglichen sollten. Vor diesem Hintergrund seien nur zwei Beispiele, die die stichwortartige Verschiedenheit der Einträge veranschaulichen, angeführt:

LTI: Deutschstämmig, Judenstämmig – beachte Suffix ling – Reichsschriftkammer, Dachorganisation. Besondere Wortreihe: Organisation. Deutsches Katzenwesen. (ZAI: 651 [16.7.1941])

Vox populi: *Er* [=Hitler, A.S.] greift im September an, teilt Polen mit Rußland, England- Frankreich ohnmächtig. Natscheff und etliche andere: *Er* wagt keinen Angriff, hält Frieden und hält sich noch jahrelang. Jüdische Meinung: blutiger Pogrom am ersten Kriegstage. (ebd.: 477 [14.8.1939])

Mittels eines dermaßen detailliert und heterogen angelegten Archivs macht sich der Tagebuchautor erfahrungsgeleitet auf die Suche nach einer angemessenen Kulturphysiognomik der Gefühle im Dritten Reich. Die Rubriken, Listen und kohärenten Themenkreise stellen die Karteikarten dieses Archivs dar. Gleichsam als Archivar gräbt sich Klemperer in die profane Alltagswelt des Dritten Reiches und versucht dabei die geistigen Grundlagen seiner Zeit zu ergründen und festzuhalten.¹⁰ Dabei fördert er Widersprüchliches zu Tage, bringt Ungereimtheiten ans Licht und versucht nicht, die Brüche zu glätten.¹¹

des Archivs scheint sich zwischen zwei Extrempolen zu bewegen: einerseits einer ungeordneten Anhäufung von Einzelheiten, andererseits einer strukturierten Ordnung, die die Wildheit in eine gezähmte Erzählung transformiert.“

¹⁰ Den Listen und Aufzählungen kann dabei auch die Bedeutung eines schlichten Kalenders zukommen, der dem Diaristen erlaubt, die Phasen des zeitlichen Fortgangs zu verzeichnen. Vgl. diesbezüglich beispielsweise die nachträglich aufgezeichnete, protokollartige Rekonstruktion der „Stationen 2.-12.4.“ aus dem Jahre 1945 (ZAI: 716 [13.4.1945]).

¹¹ Die alltagsorientierten Wahrnehmungs- und Analysemethoden des Philologen Victor Klemperer zeugen in ihrer Unmittelbarkeit und Repräsentativität genauso wie in ihrer ungeordneten Informationsvielfalt vom gleichen Interesse: aus der konkreten Lebenswelt die Bedingungen und Effekte ihrer Zeit zu entziffern. Die Anordnung des geschichtlichen

Zwecks nachträglicher Verarbeitung für die *LTI* – sein „Zukunftsbuch“ – selektiert und sammelt Klemperer gleichermaßen vielfach Gesprächs- und Textfetzen, die er als Zitate in sein Tagebuch aufnimmt. Was die protokollarische Aufzeichnung mündlicher Äußerungen anbelangt, kann festgestellt werden, dass sie manchmal abbreviativen Charakter haben, wobei lediglich Teile der Konversation angegeben werden, so dass ein Bild der Relevanz oder Belanglosigkeit des stattgefundenen Gesprächs bleibt. In der Mehrzahl der Fälle werden aber längere Gesprächszitate in erstaunlichem Detailreichtum aufgezeichnet, oft zur Veranschaulichung der allgemeinen Stimmung in der Bevölkerung – der *vox populi* – gegenüber dem Nationalsozialismus. Mit den Mitteln des Zitats etabliert der Diarist neben dem ‚eigenen‘ Tagebuchtext eine zweite, ‚fremde‘ Textebene.¹²

3. Das Zitat: Gegen das Vergessen der Stimmenvielfalt

Betrachtet man das Vorkommen von Zitaten in Klemperers Tagebüchern, so ist zunächst grundsätzlich anzumerken, dass die Zitierweise darauf abzielt, babylonisches Sprachengewirr in seiner Vielfältigkeit und Vielförmigkeit festzuhalten. Klemperer war sich jederzeit der Problematik der Objektivität der dargestellten Wirklichkeit bewusst. Vollständigkeit und Objektivität in der Verschriftungspraxis sind prinzipiell unerreichbare Größen für den Tagebuchschreiber (vgl. z.B. LSII: 580 [10.9.1929]) Trotz des prinzipiellen Fehlens eines Gesamtüberblicks über die epistemische Welt als Ganzes hält Klemperer an der diaristischen Motivation fest, Gesehenes, Geschehenes, Erlebtes, Gehörtes, Gelesenes, Gedachtes und Gelerntes aus unterschiedlichsten Erfahrungs- und Lebensbereichen möglichst detailgetreu zu

Materials widerspiegelt immer notgedrungen die persönliche Position des Geisteswissenschaftlers, der versucht, aus der Geschichte *Sinn* zu schaffen. Vor diesem Hintergrund trifft für den Diaristen Klemperer zu, was auch für den Literaturhistoriker Greenblatt gilt, nämlich „daß die Fragen die ich an mein Material stelle, ja die Natur dieses Materials selbst von den Fragen geprägt sind, die ich über mich selbst stelle.“ (Greenblatt 2001: 41)

¹² Diese ‚zweite‘ Textebene des Zitats bezeichnet Markus Steinmayr (2001: 106) unter Verweis auf Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* als „Ekraus der Totalität“ (im Original Fettdruck): Das Zitat zerbreche den falschen Schein einer organischen Einheit bzw. Ganzheit der Erkenntnis. Die mosaikartigen Zitateinschübe veranschaulichen die Diskontinuität der Geschichte, der auch in Klemperers Tagebüchern besonderer Ausdruck verliehen wird. Die Zitate, die aus ihrem originären Kontext herausgebrochen sind, werden in einen neuen textuellen Kontext hineingestellt und konstruieren somit neue Sinnkonstellationen: „Im Gegensatz zu einer harmonisierenden Einbindung in die Totalität des Werkes montieren die Zitate einen neuen Text, der nichts mit einer historisierenden Inventarisierung zu tun hat, sondern gerade jene immer neue Lesbarkeit der Konfigurationen ermöglicht, die in der Darstellung erreicht werden soll.“ (ebd.: 107) Zur Zitattheorie in Anwendung auf die Gattung Tagebuch – exemplarisch dargestellt an Arthur Schnitzlers Tagebüchern – vgl. Sellner (1992: 37ff.).

Papier zu bringen. Zitate stellen vor diesem Hintergrund ein wichtiges Mittel dar, um dieser Detailtreue gerecht zu werden.

Die Zitatsignale – wie Anführungszeichen – heben vorformuliertes Material innerhalb des gesamten Tagebuchtextes formal heraus. Durch die Technik des Zitierens schafft Klemperer eine kommunikative Realität des Tagebuchtextes, die innerhalb des Textes ihre eigenen Funktionen hat und zugleich über das Medium des Zitats mit der außertextuellen Wirklichkeit verbunden ist: Das Öffentliche wird auf diese Weise formaltechnisch ins Private eingebunden. Die Zitate haben vordergründig eine dokumentarische Funktion und haben darüber hinaus zum Ziel, den Gesprächsverlauf, der leicht in Vergessenheit gerät, schriftlich zu verfestigen und aufzubewahren.¹³ Die nachstehende Dialogsequenz zwischen zwei Frauen beim Kohlenhändler veranschaulicht exemplarisch die Art und Weise, wie der Diarist an überhörtten Gesprächen – trotz ihres auf den ersten Blick trivialen Charakters – den Zeitgeist einzufangen sucht. Den *discours social* (*sensu* Marc Angenot) – das Geräusch von all dem, was zu einem bestimmten Zeitpunkt gesagt und geschrieben wird bzw. werden kann – hält der Tagebuchschreibende somit zwecks späterer Analyse fest. In der betreffenden längeren Textpassage aus dem Jahr 1944 heißt es:

„Ich hatte beim Kohlenhändler immer wieder längere Zeit mit dem Einfüllen meiner Eimer zu tun. Dabei hörte ich die Gespräche der Kundinnen – die Männer sind im Feld oder im Betrieb, die Frauen holen ihren Bedarf auf Handwagen oder auch in Eimern – mit der freundlichen gar nicht nazistischen Frau Hesse (deren Mann wiederum auf dem Bahnhof zu tun hatte, seine Erscheinung ist am charakteristischsten, wenn er, als Zyklop, vorn auf seinem elektrischen Wägelchen stehend, heranrollt). ‚Einen Bezugsschein für einen Arbeitsmantel meines Mannes hab ich nun, aber kriegen tu ich nirgends einen.‘ – ‚Schreiben Sie an Heß, der wird Ihnen einen beschaffen können, dem gehts besser als uns!‘ Ich hätte gar nicht geglaubt, daß der Name Heß im Volke noch lebt. Es ist so lange her. [...] – ‚Mein Mann ist in Italien, bei Verona. Ich darf ihm monatlich 75 M schicken. Er treibt noch allerhand auf. Ein Kilo Schokolade 27 M.‘ – ‚Ich bekomme zu Weihnachten ein Kaninchen geschickt.‘ – ‚Wird es nicht riechen?‘ – ‚Ich wasch es mit Essig ab.‘ – ‚Mit denen draußen ist es verschieden. Manche können schicken. Manche müssen noch zu essen herausgeschickt bekommen‘ An Frieden dachte keine. Der Krieg geht so weiter. ‚Meiner kriegt Weihnachtsurlaub.‘ – ‚Der macht jetzt einen Kurs mit, der 8 Wochen dauert, dann kommt er wieder nach vorn.‘ (ZAI: 614f. [23.11.1944])¹⁴

¹³ Angela Sellner weist zu Recht darauf hin, dass etwaige Abweichungen vom Originaltext nichts mit der dialogischen und dokumentarischen Funktion des Zitierens zu tun haben. Darüber hinaus machen Gesprächszitate den größten Teil der von Klemperer angeführten Zitate aus, für die kein Quellenvergleich möglich ist.

¹⁴ Im LTI-Kapitel mit der Überschrift „An einem einzigen Arbeitstag“ (LTI: 122-126) verschriftlicht Klemperer über verschiedene Seiten hin in kommentierter Gesprächsform die

Das Tagebuch wird auf diese Weise – durch die Aufnahme des vielfältig zirkulierenden Stimmengewirrs – zu einem polyphonen Speichermedium des Alltags und geht weit über das rein Monologische eines hauptsächlich ichbezogenen *journal intime* hinaus.¹⁵ Klemperers Tagebuchtext kann vor diesem Hintergrund vielmehr als Produkt verschiedener kommunikativer Handlungen interpretiert werden. Das Tagebuch bildet über die strukturelle Verflechtung der verschiedenen Gesprächs- und Redewiedergaben ein mehrstimmiges, vielschichtiges Gefüge, mit dem sich der Diarist neben dem Mittel der Selbstverständigung ein Instrument der intersubjektiven Dokumentation seiner von Tag zu Tag fortzuschreibenden Lebensgeschichte schafft. Das Tagebuch wird somit zu einem stellvertretenden Ort der direkten Kommunikation mehrerer Sprecher (vgl. Sellner 1992: 169). Schließlich kommt noch der Eingriff des Tagebuchschreibers hinzu, der die Zitate gegebenenfalls kommentiert und kontextualisiert. Auch Selbstzitate, die den Tagebuchschreiber im Gespräch mit anderen aufführen, kommen häufig vor. Solche Dialogsequenzen machen die Komplexität der unterschiedlichen Ich-Rollen im Tagebuch ersichtlich: Das Tagebuch-Ich ist der Tagebuchautor, zugleich eine handelnde Figur im Text, und schließlich auch noch Kommentator dieser beiden Ebenen des schreibenden und geschriebenen Ich. Durch solche ‚direkten‘ Aufzeichnungen kann sich der Diarist seine Reaktionen und Ansichten im künftigen Nachlesen vergegenwärtigen. Ein für viele andere stellvertretendes Beispiel: In einer Gesprächssituation mit Rößler, dem Werkmeister beim Teehandel Schlüter, in dem der Romanist Zwangsarbeit leisten muss, äußert sich Klemperer zu seinem Bedauern – wie er selbst im Nachhinein kommentiert – auf zu offene Weise zuversichtlich zum baldigen Kriegsende:

„Gegen sechs, zur Frühschicht, erschien Rößler, der arische Meister. Ein durchaus intelligenter, judenfreundlicher, keineswegs nationalsozialistischer

mündlichen Aussagen, Dialoge und Bemerkungen der deutschen Arbeiter bei Thieme & Möbius, wo Klemperer zwangsangestellt war. Die Sequenzen bezeugen, so Klemperer, dass die Arbeiter, obwohl sie angeblich keine Nazis seien, doch alle von der Nazi-Sprache „vergiftet“ seien (vgl. ebd.: 126).

¹⁵ Klemperer wird somit zwangsläufig zum Geschichtsschreiber seiner Zeit. Er reiht sich in ein epistemologisches Projekt ein, das darin besteht, die schillernde Vielfalt historischer Details in Form von Zitaten aufzubewahren. Vor diesem Hintergrund kommt er Walter Benjamins geschichtsphilosophischem Zitatbegriff sehr nahe. Im *Passagenwerk* stellt Benjamin (1983: 595) die Bedeutung des Zitats für den Historiker folgendermaßen dar: „Das Geschehen, das den Historiker umgibt und an dem er teil nimmt, wird als ein mit sympathetischer Tinte geschriebener Text seiner Darstellung zu Grunde liegen. Die Geschichte, die er dem Leser vorlegt, bildet gleichsam die Zitate in diesem Text und nur diese Zitate sind es, die auf eine jedermann lesbare Weise vorliegen. Geschichte schreiben heißt also Geschichte zitieren. Im Begriff des Zitierens liegt aber, daß der jeweilige historische Gegenstand aus seinem Zusammenhange gerissen wird.“ Der Tagebuchautor schafft vor diesem Hintergrund in seinen Notizen eine neue, dialektische Konstellation von Zitaten und Reflexionen.

Mann, vordem selbständiger Süßwarenhändler, tief in den Vierzig. ‚Zwei Drittel vom Krieg sind geschafft‘, sagte er in einem Gespräch über Zigarren, ‚Ich rechne auf noch zwei Jahre.‘ – Ich: ‚So lange nicht mehr.‘ (Schon tat es mir leid, wurde ich ängstlich.) [...] Ich sah ihn lächelnd an und sagte nichts weiter. Aber ich blieb den ganzen Tag bedrückt“. (ZAI: 390 [9.6.1943])

Mit solchen Selbstzitatzen schickt sich das schreibende Subjekt, das im Moment des Sprechens bzw. Schreibens noch nicht weiß, ob es richtig oder falsch über gewisse Sachverhalte urteilt, eine Post in die Zukunft, in der Hoffnung, in einem späteren Moment die Lage besser beurteilen zu können. Allerdings handelt es sich bei den Zitaten nicht nur um Protokolle des Sprechens, um zitierte mündliche Rede. Exzerpte der Lektüre Klemperers oder Passagen aus Briefen sowie auch einzelne Sätze oder Formulierungen, die nationalsozialistischen Zeitungen, Zeitschriften, Broschüren oder Plakaten entnommen sind, lassen sich in seinen Notizen gleichfalls recht oft finden. Ähnlich einem Collagenbuch, in das – wie beispielsweise in Walter Kempowskis *Echolot* (2004) – ein dichtes Gewebe aus unterschiedlichsten Informationen aus erster oder zweiter Hand Eingang findet, sucht Klemperer in einem *archivähnlichen* Verfahren – zwecks späterer Verwertung – in polyperspektivischer Weise zeitgenössische Diskurse und Wahrnehmungen festzuhalten. Das Archiv lässt sich vor diesem Hintergrund treffend als eine strukturierte Form der Vorläufigkeit verstehen (vgl. Schneider 2005: 29): Das Tagebucharchiv soll den Zitaten solange als Speicher dienen, wie diese noch nicht zu einer endgültigen Verwertung gekommen sind. Das Archiv bewahrt das Fixierte in seiner Materialität auf und externalisiert so das Gedächtnis.¹⁶

An den die Tagebücher durchkreuzenden Archivmetaphern ‚Speicher‘ und ‚Sammlung‘ lässt sich eindeutig die funktionale Ausrichtung von Klemperers „aufgespeicherten kleinen Notizen“ (ZAI: 584 [14.3.1941]) feststellen: Sie sollen den Kampf gegen die Zerstreuung der Zeitgeschichte aufnehmen und sie für spätere Verwertung aufbewahren. Die vielen schriftlichen Quellen entnommenen Zitaten, die die Sprache des Nationalsozialismus veranschaulichen, dienen der empirischen Untermauerung einer zu verfassenden sprachkritischen Arbeit. Textpassagen aus den *Dresdener Nachrichten* oder dem *Reich*, auf das sich untenstehender Passus bezieht, stellen für Klemperer *ad nauseam* die ‚Vergiftung‘ der deutschen Sprache durch Nazi-Ideologie und Propaganda dar:

‚Reich‘, 26. November: Eine quaedam Christa Rotzoll, die mir schon mehrfach als lyrisch journalistische Glorifikatorin nationalsozialistischer Zustände und Institutionen kötzerisch- vomitivement aufgefallen, schreibt Feuilleton: ‚Die Reservistinnen. Ehemalige Arbeitsmädchen am Scheinwerfer.‘ Das ist Ergänzung, bzw. Vorspiel zum neulichen Aufruf für das

¹⁶ Paul Ricoeur (2004: 255) hebt die schriftliche Materialität des Archivs wie folgt hervor: „Der Moment des Archivs ist der Moment, da die historiographische Operation in die Schrift eintritt.“

Waffenhelferinnenkorps. Gemeinste Versüßlichung, halbe Verweiblichung der Flintenweiberei. Stilbeispiel: „Der weibliche Ehrgeiz, sich nicht zu blamieren, hält die Maiden vor der Technik wach, dazu ein wenig die gemeinsame Verehrung, die den Leutnant so sanft anstrahlt, wie es meist nur Deutschlehrern begegnet ... Eine Lagerführerin von steiler, heller Anmut lenkt die Mädchen wie damals (im Arbeitsdienst), doch nicht mehr als oberste Instanz. Sie ergänzt im Pädagogisch-Menschlichen den Batteriechef, berät ihn bei manchen Befehlen...“ (ZAI: 623f. [8.12.1944])

Klemperers Sammeln von Zitaten, Beobachtungen und Reflexionen zielt darauf ab, einen ‚authentischen‘ bzw. unmittelbaren Einblick in die Organisation des NS-Staates zu bieten. Sein akribisches Tagebuchführen stellt eine lebensgestaltende Selbstdisziplinierung dar, die einen Teil der täglichen psychischen Hygiene des Diaristen ausmacht: Die Dynamik des Sammelns kommt erst durch den Tod des Autors zum Stillstand – sie ist trotz des unsicheren Ausgangs der prekären Lage, in der sich Klemperer befindet, die Triebkraft hinter dem Akt des Zeugnis-Ablegens und Bestätigung des eigenen Lebenswillens. *In letzter Konsequenz* werden die Tagebuchnotate nicht zu einem größeren kohärenten Ganzen – einer Vita, einer sprachkritischen oder literaturgeschichtlichen Arbeit – komponiert: „Sammeln u. nicht fragen, ob Zeit zum Ernten bleibt. Noch einmal ‚Papiersoldaten‘.“ (Mscr. Dresd. App. 2003, 138: 703 [1.10.1942]) Und auf ähnliche Weise heißt es gut ein halbes Jahr später in weitaus resignativerem Ton: „Die ‚Papiersoldaten‘ werden zum Symbol meiner letzten Jahre. Nichts von dem Gespeicherten wird zum fertigen Opus werden.“ (ebd.: 833 [1.4.1943]; vgl. ebd.: 828 [19.3.1943]; ZAI: 595 [27.9.1944])¹⁷

4. Archivzwang: ‚Papiersoldaten‘

Mit den „Papiersoldaten“, von denen gerade die Rede war, spielt der Tagebuchschreiber auf eine frühe Kindheitserinnerung an: Er schnitt als Kind stets Papiersoldaten aus und hob sie ungeordnet auf, ohne sie je zu den Schlachten aufzustellen, die dem kindlichen Spiel dienen sollten. In der in funktionaler Hinsicht höchst erhellenden Einführung zu seinem Curriculum – betitelt „Papiersoldaten (introductio de profundis)“ (CVI: 5-10) – bringt Klemperer die diaristische und autobiographische Sammelpraxis in metaphorischer Manier wie folgt auf den Punkt:

In Bromberg als kleiner Junge spielte ich am liebsten mit Papiersoldaten. [...] Ich begnügte mich vorläufig mit dem Ausschneiden, dann wanderten die Figuren in einen großen Karton, Krieger und Soldaten aller Waffengattungen, Länder und Zeiten wirr durcheinander. Da mochten sie liegen,

¹⁷ Der leitende Imperativ, unentwegt Verschiedenes aufzubewahren, macht den libidinösen Grundtrieb von Klemperers Diaristik aus. Der mechanische Akt des Sammelns ist in dem Sinne eigenständig, dass sein unmittelbarer Nutzen – zumindest zeitweilig – ausgeklammert wird: „Ich darf mich nicht fragen, was aus meinen Papiersoldaten werden soll. Ich muß sammeln, was mir in die Hände kommt.“ (Mscr. Dresd. App. 2003, 138: 1107 [25.6.1944])

bis ich genug zusammen hätte, ein ungeheures Heer. Dann würde ich sie aufkleben und zu einer Völkerschlacht ohnegleichen antreten lassen. Darauf freute ich mich von Tag zu Tag, und jede Woche schenkte mir Mutter einen neuen Bogen, und immer schnitt ich meine Soldaten nur aus, stopfte sie in den Karton, nahm den nächsten Bogen zwischen die Schere und dachte an den fernen Tag der großen Schlacht. [...] Die große Schlacht fand nie statt. (ebd.: 5f.)¹⁸

Die „Papiersoldaten“, die nie für ihren intendierten Zweck benutzt wurden, stehen im übertragenen Sinne für die seit seiner Adoleszenz aufgezeichneten und in der Regel nie wiedergelesenen Tagebuchnotizen. Erst im Dritten Reich, als ihm die Versorgung mit wissenschaftlicher Literatur endgültig versagt wurde, strebte Klemperer das Verfassen einer Autobiographie an: „Das Verlangen regte sich, aus dem Wust der Tagebücher eine Vita zu formen.“ (ebd.: 7) Er setzte sich mithin zum Ziel, „die zusammengestopften und durcheinandergeworfenen Papiersoldaten auf die Beine zu stellen.“ (ebd.) Die vereinzelt, alltagsorientierten Notate sollten auf diese Weise zu einer kohärenten Lebenserzählung komponiert werden – unabhängig davon, was deren letztendlicher Nutzen sein möge:

So will ich es denn wagen, die in einem halben Jahrhundert aufgespeicherten Papiersoldaten aus der großen Schachtel zu nehmen und nach bestem Können aufzustellen, auf die Gefahr hin, daß sie niemandem nach meiner Frau und mir zu Gesicht kommen, und auf die schlimmere Gefahr, daß der unwahrscheinliche spätere Betrachter achselzuckend urteile: ‚Wozu die aufgewandte Mühe? Es ist wirklich bloß papierenes Zeug.‘ (ebd.: 10)

Die Papiersoldaten stellen also, wie aus den vorherigen Ausführungen deutlich wird, eine ausdrucksstarke persönliche Metapher für Klemperers Arbeits- und autobiographische Notizen dar, von denen er angesichts des Holocaust und des Krieges nicht wusste, ob er sie je hätte ordnen und auswerten können: „‚Papiersoldaten‘ stehen am Anfang und am Ende meines Lebens. Das 18 ième, das Curriculum, die LTI – sie werden immer *Papiersoldaten* bleiben und genau so verschwinden wie die wirklichen Papiersoldaten meiner Kinderzeit.“ (ZaII: 344f. [17.3.1943])

Mit Rückgriff auf ein *idealistisches* kulturgeschichtliches Konzept strebt der Tagebuchautor das ehrgeizige Ziel an, eine gesellschaftliche – sowohl Opfer- wie auch Täterperspektive inkludierende – Gesamtsicht zu vermitteln. Unter diesem Blickwinkel avanciert Klemperer zum „aufmerksam[e]n“ Archivar von für die Zeit überhaupt typischen kulturgeschichtlich bedeutenden

¹⁸ Die Sammeltätigkeit der „Papiersoldaten“ lag dem Tagebuchschreiben von Anbeginn an zugrunde, wie auch aus den Tagebüchern aus der Weimarer Zeit hervorgeht: „Nur Leben sammeln. Immer sammeln. Eindrücke, Wissen, Lectüre, Gesehenes, alles. Und nicht fragen, wozu u. warum. Ob ein Buch daraus wird, oder Memoiren oder gar nichts, ob es in meinem Gedächtnis haftet oder verdirbt [...]. Nicht fragen, nur sammeln. Und wenn es auf die Kiste mit den Papiersoldaten hinausläuft.“ (LSII: 571 [3.9.1929]; vgl. ebd.: 661 [4.10.1930]; ebd.: 730 [15.8.1931])

Erscheinungen“ (Kämper 2001: 64) Die Erstellung eines solchen diaristischen Archivs kann mithin – in Anlehnung an Barbara Breysach (2005: 54) – gewinnbringend als „kulturelle Mnemotechnik“ zur Geschichtsbewahrung begriffen werden: Victor Klemperer verfasste eine „Alltagsgeschichte des NS-Alltags [...], verstand seine ‚privaten Notizen‘ als *kulturelle Mnemotechnik* und den Alltag als Sinnbild des nationalsozialistischen Regimes.“ Die Tagebücher als „Papiersoldaten“ stellen ein externes Gedächtnis des Alltags dar, das zu gegebener Zeit abgerufen und für diverse – persönliche wie berufliche – Zwecke ausgenutzt werden kann. Bei der Verarbeitung seiner Tagebuchnotizen aus dem Ersten Weltkrieg fürs Curriculum konstatiert der Diarist die mnemotechnische Vorrangigkeit der minutiösen Spurensicherung von angeblichen Gemeinplätzen und Banalitäten: „Ich arbeite jetzt in erster Lektüre die Tagebuchblätter Wilna November 18 durch. Wie vieles war mir entfallen, wie ungemein wichtig sind gerade die Einzelheiten solcher Zeit! Um meines Curriculums willen muß ich auch jetzt notieren, ich *muß*, so gefährlich es auch ist.“ (ZAI: 595 [27.5.1941]) Von übergeordneter Bedeutung ist mithin auch im Dritten Reich das Sammeln alltäglicher – aber kulturhistorisch bedeutsamer – „Einzelheiten,“ denn an ihnen „haftet wesentliches Leben der Epoche.“ (Mscr. Dresd. App. 2003, 135: 104 [24.4.1934])

Die Verquickung von Alltagsaufzeichnung und Sammeltrieb schlägt sich im Willen nieder, penibel geführte Register, Listen, Aufzählungen, Überblicke und Kataloge zu erstellen, die auf strukturierte und formalisierte Art und Weise – ab 1940 – den Tagesablauf im ‚Judenhaus‘ veranschaulichen. Einen wichtigen Kernbereich in der Schilderung des Lebens im Judenhaus stellte die Geheime Polizei dar: Die permanente Präsenz der Gestapo-Thematik¹⁹ zieht sich als roter Faden durch die aktualitätsbezogenen Notizen. Der Diarist vergleicht sie mit dem Zyklopen Polyphem aus Homers *Odyssee*, der in seiner Höhle mehrere Gefährten von Odysseus’ Schiffsmannschaft verspeiste und drohte, den Helden als letzten zu fressen. Weil schon viele von Klemperers Schicksalsgenossen gestorben oder abtransportiert waren, fühlt sich der Tagebuchautor dementsprechend „wie Odysseus beim Polyphem: ‚Dich freiß ich zuletzt‘.“ (ZAI: 154 [8.10.1934]; vgl. ZAI: 338 [2.3.1943]; ebd.: 657 [13.2.1945]; A 746 <1>)²⁰ Der Holocaust bildet die Folie, vor der Klemperer

¹⁹ Die ständige Angst vor Haussuchung, Abtransport und Mord durch die Gestapo lässt sich als thematischer Kernbereich etlicher Gespräche im ‚Judenhaus‘ ausmachen. Sie geben Einblick in die alltagspsychologische Erfahrung der argen Bedrängnis und Not infolge des Holocaust. Auf die an sich selbst gerichtete Frage „Wovon reden wir *seit Monaten* [...]?“ antwortet der Diarist: „Von den letzten Haussuchungen und Selbstmorden. Wann und wie wird die Haussuchung bei uns sein? Von den Evakuierten. Leben sie noch? Seit Monaten keine Nachricht. Werden wir hinaus müssen? Wie lange noch? Wird man uns vorher morden?“ (ZAI: 64 [12.4.1942]; vgl. ebd.: 46 [16.3.1942])

²⁰ Aber im radikalen Gegensatz zu Odysseus, der sich dem Zyklopen listig unter dem Namen ‚Niemand‘ – ‚Outis‘ (οὐδείς) auf Altgriechisch – vorstellt und auf diese Weise nach einiger Zeit sich selbst und seine Gefährten rettet, wird Klemperer aufgrund seiner

seine Notizen verfasst. Das Erlebnis der vielfachen Bedrängnis und Not ist in die Tagebücher eingegangen und bestimmt zwangsläufig ihre Stoßrichtung als ‚profaner Raum‘ (Boris Groys).

5. Der profane Raum des Tagebuchs

Die Alltagsbeobachtungen, die in Klemperers Tagebüchern eine so prominente Rolle spielen, dürften wesentliche Aspekte des jüdischen Alltags unter dem Hakenkreuz in das deutsche kulturelle Archiv eingetragen haben. Ohne das Erscheinen dieser Schriften wären seine detailtreuen Observationen weitgehend unbekannt geblieben. Klemperers Notizen liegt eine Archivierungsleistung zugrunde, die – aus subjektiver Perspektive – neue Einsichten in die Alltagsgeschichte des Dritten Reiches erbracht hat. Die genaue Dokumentierung der antisemitischen Maßnahmen, die Auflistung von unzähligen Eigennamen von Menschen unterschiedlichster Couleur aus der unmittelbaren Lebenswelt, der kursierenden Sprachspiele wie die penible Verschriftlichung der Witze, der Gerüchte, des Gehörten, Gelesenen und Gesagten verleihen dem Marginalen und Unterschwelligen eine prägnante und konkrete Stimme. Diesen Bereich des augenscheinlich Wertlosen, der von den institutionalisierten Archiven nicht erfasst wird, nennt Boris Groys den ‚profanen Raum‘.²¹ Die dort befindlichen Dinge werden nicht explizit aufbewahrt und geraten folglich mit der Zeit in Vergessenheit. Es sei denn, sie werden – wie mit der Veröffentlichung von Klemperers Notizen – aufgewertet, gespeichert und damit in das kulturelle Archiv aufgenommen. Das Alltägliche, das Klemperer in seinen Tagebüchern aufbewahrt, weil es mit dem Tag seine Aktualität verliert, vergleicht er mit den Reklamehäuschen aus den 1920er Jahren, die ihm anfangs ganz modern vorkamen, aber nach einer Weile verfallen und abrisssreif waren. Gerade wegen ihres unmittelbaren Aktualitätswertes müssen seine Alltagsbeobachtungen zügig niedergeschrieben und als „Papiersoldaten“ konserviert werden:

In den zwanziger Jahren wurden am Günzelplatz ein paar Reklamehäuschen, im zackigen Granatsplitterstil und bunt, aufgestellt. Das war damals ganz modern und aktuell und gefiel mir jeden Tag, wenn ich vorbeifuhr. Nach ein paar Monaten war die Herrlichkeit schon ein wenig verblaßt und ein bißchen langweilig, im nächsten Jahr und gar im übernächsten völlig délabrée. Später wurden die Buden entfernt. Das ist mir ein Symbol. Es erinnert mich an manche Stellen in meinen Büchern, die ich zur Zeit des Schreibens als besonders lebendig schätzte. [...] Alles was für den Tag berechnet ist, verliert

Reduktion auf ein rechtloses ‚Niemand‘ zu totaler Handlungslosigkeit verurteilt. Vgl. zu dieser Passage Rinn (2002: 233; 235) für ausführlichere Informationen.

²¹ Verwiesen wird in diesem Kontext auf Baßler (2002: 21f.), der in seiner Analyse des Archivbestrebens im deutschen Pop-Roman die Theorie des Kunsthistorikers Boris Groys heranzieht. Zu Groys’ Archivverständnis vgl. Groys (2002: 77ff.).

auch seine Wirkung mit dem Tag. An diese Reklamehäuser denke ich ebenso oft wie an meine ‚Papiersoldaten‘. (ZAI: 183 [13.2.1935])

Die Verfahren, die man im Tagebuch vorfindet, lassen sich als Mechanismen verstehen, die das Verhältnis zwischen dem hierarchisch strukturierten kulturellen Archiv und dem sich durch fehlende historiographische Legitimität ausgezeichneten ‚profanen Raum‘ regeln. Klemperer wird so zum Archivar der illegitimen Diskurse, die im profanen Raum des Dritten Reiches zirkulieren. Er setzt es sich zum Ziel, die verschollenen und namenlosen Opfer sowie auch die Täter – die „Schläger“ und „Spucker“ (ZAI: 213 [19.8.1942]) – zu Wort kommen zu lassen.²² Seine Aufzeichnungen eröffnen dementsprechend Zwischenräume, in denen Verschiebungen und Zerteilungen des Gehörten, Gelesenen, Gesehenen und Gefühlten ermöglicht werden. In diesen Zwischenräumen wird dasjenige angesammelt, was die hegemonialen bzw. offiziellen NS-Diskurse verschweigen mussten, um sich fortwährend etablieren zu können.

Das Fragmentarische der Tagebücher betont daher ihre intrinsische Unabgeschlossenheit, die erst durch den Tod des Autors vollendet wird. Mit dem Tagebuch liegt in der Tat keine einheitliche Erzählung vor, sondern eher nichtabgeschlossene Prosa, die jeden Tag neu gesetzt und wieder abgebrochen wird. Vor dem Hintergrund der Rede von der diaristischen Bruchstückhaftigkeit lässt sich methodologisch eine Brücke von Klemperers alltagsorientierter Archivierung des Marginalen und Fragmentarischen zu Stephen Greenblatts neuhistoristischem Ansatz schlagen, dessen Ästhetik für eine Geschichte der Namenlosen, der Opfer, der Sprachlosen, des Alltäglichen plädiert (vgl. Ernst 2002: 51). An Klemperers philologisch-historischer Methode des Sammelns und Auswertens verschiedenartiger Informationspartikel lässt sich eine literarhistorische Herangehensweise feststellen, deren methodische Zielsetzungen gewissermaßen auch denjenigen des New Historicism entsprechen. Was Klemperer der vielschichtige Alltag ist, das ist dem New Historicism das Netz der Geschichte: Es ist der Ort, an dem sich die abgeschafften Dinge häufen, in dessen Zentrum der New Historicist vorzustößen begehrt. In einer durcheinandergeratenen Anordnung liegen hier die gleichberechtigten Zeichen und Texte ausgebreitet, durch welche der Diarist als Philologe und der Literaturgeschichtsschreiber schreiten, um in einem lektürehaften Aneignungsprozess eine Auswahl zu treffen, die in einen eigenen Text überführt werden kann.²³

²² Die kulturhistorische Bedeutung von Klemperers Notizen – ähnlich Walter Kempowskis *Echolot* – steht „im Zusammenhang einer ‚Geschichte von unten‘ [...] oder der Oral History.“ (Bittel 2005: 367) Sowohl Klemperers Tagebücher als auch Kempowskis kollektives Tagebuch vergegenwärtigen vor diesem Hintergrund „Stimmen, die wohl für alle Zeit stumm geblieben wären.“ (ebd.: 363)

²³ Zur literatur- bzw. alltagsgeschichtlichen Methodik des New Historicism siehe Weyand (2006: 50). Es geht in diesem Zusammenhang allerdings keineswegs darum, die Klemperer-Notizen bruchlos in einen aktuellen, literaturtheoretischen Diskurs zu überführen. Vielmehr

Die Repräsentation des Alltags erfüllt vor diesem Hintergrund auch eine *politische* Funktion, die kontextbedingt ist. Die Archivierung des Alltags unter dem Nationalsozialismus stellt bei Klemperer stets auch eine phänomenologische Rettung der Vergangenheit dar. Der Tagebuchschreibende speichert die Namen und Gesichter der Verstorbenen, er bewahrt Bruchstücke und Fragmente der vielfachen Verordnungen, Erlasse, Schikanen, Erniedrigungen, Meinungen und Gerüchte auf. Er hat ein offenes Ohr für dasjenige, was den Zeitgeist der Nazi-Ära ausmacht. Das Tagebuch dient somit als mnemotechnische Gedächtnisstütze für künftige Projekte, es wird zum Reflexionsort und etabliert eine Alltagsroutine unter unsteten Umständen. Es wird zum Ort, an dem die eigene Existenz behauptet und mitunter auch infrage gestellt wird. Alltäglichkeit ist in gewissem Maße ein grundlegendes Gattungsmerkmal jedes Tagebuchs: Die zeitnahe Selbstverschriftlichung und die Orientierung am Tagesgeschehen gehen in der Diaristik geradezu immer mit einem alltäglichen Schreibmodus einher. Die Eigenart von Klemperers Tagebüchern als historiographischem Schriftmedium, das auf spezifische Weise den Blick auf den Alltag lenkt, liegt – im Gegensatz zu vielen anderen Tagebüchern seiner Zeit – in ihrer Verschränkung privatbiographischer, zeitgeschichtlicher und philologischer Beobachtungen. Das Tagebuch als Prätext der philologischen Arbeit *LTI* und als Reflexionsmedium für Klein- und Großgeschichte präsentiert aus der Sonderperspektive eines patriotischen, assimilierten deutsch-jüdischen Verfolgten aussagekräftiges Material zum Alltag des Dritten Reiches. Vor diesem Hintergrund gewähren Klemperers Aufzeichnungen einen besonders seltenen und aufschlussreichen Einblick in das Funktionieren der Nazi-Gesellschaft.

BIBLIOGRAPHIE

- Benjamin, Walter. 1983. *Das Passagenwerk*. Band I. Frankfurt am M.: Suhrkamp.
- Bittel, Karl Heinz. 2005. „Beschreibung eines Kampfes. Über die Entstehung von Walter Kempowskis ‚Echolot‘.“ In: Walter Kempowski. *Culpa. Notizen zum ‚Echolot‘*. München: Albrecht Knaus. 361-377.
- Breysach, Barbara. 2005. *Schauplatz und Gedächtnisraum Polen. Die Vernichtung der Juden in der deutschen und polnischen Literatur*. Göttingen: Wallstein.
- Ernst, Wolfgang. 2002. *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*. Berlin: Merve Verlag.
- Genette, Gérard. 1992. *Paratexte*. Frankfurt am M./New York: Campus.

machen sich in den Tagebuchnotizen philologische Beobachtungsmethoden und Analyseverfahren bemerkbar, die gewissermaßen implizite Ähnlichkeiten mit gegenwärtigen literaturhistorischen Herangehensweisen aufweisen.

- Greenblatt, Stephen. 2001. „Selbstbildung in der Renaissance. Von More bis Shakespeare (Einleitung).“ In: Moritz Baßler (Hg.). *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Tübingen/Basel: Francke. 35-47.
- Groys, Boris. 2002. *Politik der Unsterblichkeit. Vier Gespräche mit Thomas Knoefel*. München/Wien: Carl Hanser.
- Highmore, Ben. 2002. *Everyday Life and Cultural Theory. An Introduction*. London/New York: Routledge.
- Kämper, Heidrun. 2001. „Das Sprach- und Kulturkonzept Victor Klemperers.“ In: Karl-Heinz Siehr (Hg.). *Victor Klemperers Werk. Texte und Materialien für Lehrer*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag. 53-69.
- Kempowski, Walter. 2001. *Der rote Hahn. Dresden im Februar 1945*. München: Wilhelm Goldmann.
- Klemperer, Victor. 1933-1934. Mscr. Dresd. App. 2003, 135: Tagebuch (46). Dresden, 15.9.1933-30.10.1934 [unveröffentlichtes Manuskript, Klemperer-Nachlass, SLUB Dresden].
- Klemperer, Victor. 1941-1945. Mscr. Dresd. App. 2003, 138: Tagebuch (47b). Dresden, 10.5.1941-25.5.1945 [unveröffentlichtes Manuskript, Klemperer-Nachlass, SLUB Dresden].
- Klemperer, Victor. 1995. *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten: Tagebücher 1933–1945*. 2 Bände. Hg. v. Walter Nowojski. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Klemperer, Victor. 1996a. *Curriculum Vitae: Erinnerungen 1881–1918*. 2 Bände. Hg. v. Walter Nowojski. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Klemperer, Victor. 1996b. *Leben sammeln, nicht fragen wozu und warum: Tagebücher 1918–1932*. 2 Bände. Hg. v. Walter Nowojski. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Klemperer, Victor. 2001. *LTI – Notizbuch eines Philologen*. Leipzig: Reclam.
- Plener, Peter. 1999. *Arthur Schnitzlers Tagebuch (1879-1931): Funktionen, Strukturen und Räume*. Wien: Universität Wien [unveröffentlichte Dissertation].
- Ricoeur, Paul. 2004. *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*. München: Wilhelm Finck.
- Rinn, Michael. 2002. „Dire – Jusqu’au bout. Le journal de Victor Klemperer. 1933-1945.“ In: Aline Mura-Brunel und Karl Cogard (Hgg.). *Limites du langage: indicible ou silence*. Paris: L’Harmattan. 231-237.
- Sader, Jörg. 1996. *„Im Bauche des Leviathan“: Tagebuch und Maskerade. Anmerkungen zu Ernst Jüngers ‚Strahlungen‘*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Schneider, Steffen. 2005. *Archivpoetik. Die Funktion des Wissens in Goethes ‚Faust II‘*. Tübingen: Niemeyer.
- Sellner, Angela. 1992. *Zwischen Protokoll und Pose. Zitierte Rede als Mittel des Autobiographischen im Tagebuch Arthur Schnitzlers*. Wien: Universität Wien [unveröffentlichte Dissertation].
- Sheringham, Michael. 2000. „Attending to the Everyday: Blanchot, Lefebvre, Certeau, Perec.“ In: *French Studies* 54.2: 187-199.
- Sommer, Manfred. 1999. *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*. Frankfurt am M.: Suhrkamp.
- Stagl, Justin. 1998. „Homo Collector: Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns.“ In: Aleida Assmann und Monika Gomille (Hgg.). *Sammler, Bibliophile, Exzentriker*. Tübingen: Günter Narr. 37-54.
- Steinfeld, Thomas. 2004. *Der leidenschaftliche Buchhalter. Philologie als Lebensform*. München: Carl Hanser.

- Steinmayr, Markus. 2001. *Mnemotechnik und Medialität. Walter Benjamins Poetik des Autobiographischen*. Frankfurt am M.: Peter Lang.
- Wegmann, Nikolaus. 1999. „Im Reich der Philologie. Vom Sammeln und Urteilen.“ In: Christoph König und Eberhard Lämmert (Hgg.). *Konkurrenten in der Fakultät. Kultur, Wissen und Universität um 1900*. Frankfurt am M.: Fischer Taschenbuch Verlag. 260-271.
- Weyand, Björn. 2006. „Flaneure der Dingwelt, Flaneure der Geschichte. Surrealismus und New Historicism im Zeichen der ›topographischen Wende‹.“ In: *KulturPoetik* 6.1: 37-55.

LA MÉMOIRE ET L'ACTE CRÉATEUR: LE CULTE DU SOUVENIR CHEZ BIBESCO, CHATEAUBRIAND, PROUST ET BARRÈS

Simona-Veronica FERENT*

Abstract: When the work of memory is uttered in terms of vocation and symbolic debt to the past, the creative act opens towards a space within which to cultivate reminiscence means a ritual act carried out by a writer who becomes a poet of History. Princess Bibesco's writings give us the opportunity to revive the debate on the functioning and the meaning of this memorial temporality which supposes a return to the source and an owe to the dead. At this level of discussion, the discourse of the French-speaking writer betrays three major influences: the questioning regarding the work of memory as a main concern for Chateaubriand, Proust and Barrès.

Keywords: *M. Bibesco, memory, worship of memories, vocation, owe to the dead, funeral rites*

Résumé: Lorsque l'œuvre de la mémoire s'articule en termes de vocation et de dette symbolique envers le passé, l'acte créateur ouvre vers un espace au sein duquel cultiver le souvenir signifie un acte rituel accompli par un écrivain devenu poète de l'Histoire. Les écrits de la Princesse Bibesco nous donnent l'occasion de remettre en discussion le fonctionnement et le sens de cette temporalité mémorielle qui réclame le retour aux sources et le devoir envers les morts. À ce niveau de la réflexion, le discours de l'écrivain francophone trahit trois influences majeures : l'interrogation sur le travail de la mémoire comme préoccupation centrale chez Chateaubriand, Proust et Barrès.

Mots-clés: *M. Bibesco, mémoire, culte du souvenir, vocation, devoir envers les morts, rituels funéraires*

Interroger la généalogie comporte une réflexion sur l'Histoire lorsque la quête privée et l'Histoire collective sont inlassablement liées. Souvenir et devenir s'avèrent être des synonymes lorsque nous examinons l'écriture de la Princesse Bibesco (1886-1973). Œuvre presque entièrement placée sous le signe du retour aux sources et de l'Histoire, les écrits de Marthe Bibesco cultivent le souvenir au sens d'une temporalité mémorielle qui englobe trois influences majeures: un *sens de l'histoire* qui porte l'empreinte de Chateaubriand, une *vocation* artistique propre à la mémoire proustienne et une *dette* symbolique rappelant le culte des morts si présent dans les confessions barrésiennes.

* Université Babes-Bolyai à Cluj-Napoca (ferentsimona@yahoo.com).

L'idée selon laquelle l'humain fait partie d'une logique de l'univers qui lui assigne une destinée, et donc une mission, permet d'intégrer la vision de Marthe Bibesco sur la fonction de l'art dans la logique d'un universalisme et d'un goût de l'Histoire qui rappellent Chateaubriand. L'aveu de l'écrivain roumain recueilli par Georges R.-Manue en apporte un témoignage exemplaire:

"[G. R.-Manue:] – Cette influence profonde de Chateaubriand mémorialiste, vos derniers livres en portent la trace. *Catherine-Paris, Les quatre portraits* ont le ton des Mémoires. Le roman n'est là, pour le premier, que par un souci de mesure, de discrétion, mais le jugement, la confiance qui va plus profond, et jusqu'à ce sens de l'histoire qui sait dessiner les plans et les relier à travers le temps et les pays, c'est le legs de Chateaubriand.

[Princesse Bibesco:] – Cela, et rien de plus, parce que le René romantique ne m'est rien. Mon père m'a accoutumée à considérer les choses sous l'angle de Corneille. Et je crois qu'on a raison de dire que les garçons sont les fils de leur mère et les filles, filles de leur père. Un sentiment héroïque de la vie, c'était, je crois, le grand ressort de mon père. Je l'ai donné, ce ressort, à mes héroïnes préférées." [BIBESCO, 1930: 27]

Si l'écriture ouvre vers un voyage spatio-temporel, la composante historique assure le lien entre le présent de l'écriture, le passé de l'inspiration/des sources et l'avenir du devoir artistique. C'est pour cette vision du sens du *moi* poétique comme instance à intégrer dans une conception globale, universelle du rôle de l'œuvre d'art et de l'écrivain que Marthe Bibesco reste redevable à son maître, Chateaubriand, et à la pensée romantique en général. "Notre famille a été nourrie de lettres françaises" [BIBESCO, 1930: 23], se rappelle Marthe Bibesco évoquant le souvenir de son institutrice française et du moment décisif où, à l'âge de onze ans, elle fait la découverte parmi les livres de sa tante des *Mémoires d'outre-tombe*, œuvre qui lui inspire un véritable "culte pour Chateaubriand" [BIBESCO, 1930: 26] et le besoin de garder un journal "pour conserver, pour moi seule, le souvenir des gens et des instants préférés" [BIBESCO, 1930: 25]. C'est ainsi que la Princesse commence à cultiver un "sentiment héroïque de la vie" [BIBESCO, 1930: 62] qu'elle invoque pour caractériser son écriture. Ce syntagme prend sens lorsque nous revisitons le travail sur le temps qu'opère le "paysagiste-géographe-cosmographe" [FUMAROLI, 2003: 39] des *Mémoires* à travers sa réécriture de l'Histoire.

Il nous paraît révélateur de souligner que pour comprendre le fonctionnement de la mémoire chateaubrianesque, il ne faut pas s'arrêter à la thématique de la *vanitas* et de la fragilité humaine face au temps. Un premier outil critique nous est offert grâce à une intéressante observation notée par Francesco Orlando qui nous propose de repérer, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, une symbiose particulière entre deux "modalités" [ORLANDO, 2000: 110] temporelles modernes: entre, d'une part, une "mémoire individuelle", constituant ce qu'on pourrait décrire comme une conscience intime du temps, et, d'autre part, une "mémoire collective", garantissant dans le texte "l'acquisition d'une temporalité historique" [ORLANDO, 2000: 114]. Le temps du mémorialiste se

veut alors cette formule totalisante, une fusion ambitieuse entre remémoration privée et commémoration publique. Gábor Csíky observe que: “Mémoire individuelle et mémoire collective ont un visage commun, et Chateaubriand condense dans sa propre personne l’histoire de son temps. [...] La position du mémorialiste se définit par rapport à une possession en propre du souvenir, de ses souvenirs.” [CSIKY, 2001: 222] Le geste privé gagne, grâce à l’écriture, une nouvelle dimension qui lui assigne une valeur symbolique. Le souvenir le plus intime exhorte un discours sur l’Histoire. Dans les *Mémoires d’outre-tombe*, un passage évocateur montre comment l’histoire intime (la mort du père) et l’histoire collective (la mort du roi Frédéric II, en 1786) coïncident à l’intérieur du récit grâce au processus créateur de la mémoire : “Parmi les pièces authentiques qui me servent de guide, je trouve les actes de décès de mes parents. Ces actes marquent aussi d’une façon particulière le *décès du siècle*, je les consigne ici comme une page d’histoire.” [CHATEAUBRIAND, 1990: 118] Pour le narrateur d’outre-tombe, le refus du “critère d’objectivité”¹ [BERCEGOL, 1997: 388-389] répond à son désir d’ériger une image d’historien-mémorialiste dont le projet serait une véritable “stylisation du genre des Mémoires” [ZANONE, 2000: 43], une écriture à la frontière de ce que l’on pourrait appeler l’Histoire officielle et du temps romanesque. L’historien est aussi l’autobiographe qui de par son double statut, d’“acteur éphémère” et de “témoin”, s’affirme comme le seul apte à enregistrer “la vitesse du temps historique, lent et artiste dans les siècles anciens, précipité et ravageur dans l’ère moderne” [FUMAROLI, 2003: 39]: “Notre existence est d’une telle fuite, que si nous n’écrivons pas le soir l’événement du matin, le travail nous encombre et nous n’avons plus le temps de le mettre à jour. Cela ne nous empêche pas de gaspiller nos années, de jeter au vent ces heures qui sont pour l’homme les semences de l’éternité.” [CHATEAUBRIAND, 1990: 143] Véritable combat contre l’inévitable effacement que ce travail de la mémoire devenu acte de langage, à la fois intime et public, modèle prodigieux de l’unité du temps perdu et du temps retrouvé! “Tout passe, mais la sensation la plus fugitive, à la faveur du souvenir où elle se fixe et de l’art qui la transfigure, prend une valeur absolue.” [CLARAC, 1975: 13]

L’écriture de la mémoire ne tarde pas à exprimer l’ambition d’un espace-temps sans limites. L’univers du souvenir qui correspond le mieux à une vision de type chateaubrianesque ne dit pas la grandeur du monde mais le rêve de son *immensité*² [MOUROT, 1969: 180]. Illimité et indéfini, le temps du mémorialiste est investi d’une potentialité nouvelle : la lutte contre l’éphémère devient un jeu avec la durée. Rebelle face au cours linéaire et infaillible du temps

¹ Le *critère d’objectivité* peut être résumé en cet idéal embrassé par les historiens, surtout à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, qui affirme l’*effacement* de l’historien.

² Jean Mourot définit cette immensité par une «absence de limites» et s’attarde sur la soif de l’infini qui caractérise l’univers chateaubrianesque pour y déceler «un système particulier de relations entre les choses» qui «révèle un besoin de situer les objets, faits, idées, sentiments, dans une immensité».

qu'il s'acharne à contester, l'écrivain propose un autre flux temporel, un univers de l'anachronisme. Le travail de l'artiste consiste alors à laisser la conscience créatrice guider la mémoire. Le résultat est une écriture sillonnée par les jeux constants des réminiscences, des souvenirs qui réaménagent les faits historiques. Cette réorganisation temporelle aboutit à créer l'illusion d'un présent [VIAL, 1978: 10] infini et instable, celui d'un *je* qui ne cesse de réinventer le temps en se réinventant soi-même. Quelle course exaltée entre le passé et l'avenir (le devenir) pour dissimuler les contradictions et pour oublier les absences du présent! Un ouvrage comme *Isvor, le pays des saules*³ propose à son lecteur une écriture de l'intime dont le narrateur (la narratrice) est un *je flottant*⁴ [BRICHE, 2001: 437-438] défini par ses constantes pendulassions entre ses absences et ses mouvements d'ouverture au monde. Remémorant la période de rédaction de ce livre, de 1919 à 1923, Marthe Bibesco décrit son projet scriptural comme le temps du ressourcement et de la confirmation de sa vocation d'écrivain:

“ce livre de plein air, expérience de mes années de solitude virgilienne au milieu d'un peuple de bergers et de laboureurs, qui me confirmait dans ma vocation, qui m'apprenait ce que j'étais venue faire en ce monde, et ce livre [...] me servira de pierre angulaire et de pierre de touche pour tout ce que je devais écrire ensuite de cette œuvre de mémoire, entreprise d'abord à rebours du temps présent.” [BIBESCO, 1955: 27-28]

Ce moment s'avère d'autant plus significatif pour comprendre l'ensemble de l'œuvre de la Princesse Bibesco que l'écrivain elle-même témoigne de sa prise de conscience du rôle de la mémoire comme espace de l'*unité* rêvée entre le *moi* et l'Histoire. Le souvenir entretient une douce promesse de résurrection qui s'articule entre cet univers de l'enchantement qu'est le temps retrouvé et le chagrin exhorté par “la conscience d'une douceur et d'une existence *irrévocablement* révolues.” [VIAL, 1963: 54] “J'ai été obligé de m'arrêter: mon cœur battait au point de repousser la table sur laquelle j'écris. Les souvenirs qui se réveillent dans ma mémoire m'accablent de leur force et de leur multitude: et pourtant, que sont-ils pour le reste du monde?” [CHATEAUBRIAND, 1990: 43] Situait la démarche du poète de l'Histoire dans une véritable “descente orphique” [DIÉGUEZ, 1963: 79], la solitude n'a pas de signification que lorsqu'elle se donne comme partie intégrante d'un projet historique. Manuel de Diéguez met l'accent sur le lien à faire entre la solitude du poète et son désir de communiquer, de partager avec le public cette solitude même qui “se définira en termes d'Histoire – c'est l'Histoire qui opposera au silence son contraste retentissant et qui dévoilera le silence comme silence.” [DIÉGUEZ, 1963: 75] Comme pour Chateaubriand, l'écriture de la

³ Nous précisons que pour cet article nous allons citer l'édition de l'ouvrage *Isvor, le pays des saules* de la Princesse Bibesco parue chez Christian de Bartillat Éditeur en 1994, dans la collection Terres, une réédition de la première parution de 1923.

⁴ Une suggestive définition de cette ambivalence générique du *je* moderne et de ses écarts, entre solitude et solipsisme, est à retrouver chez Luce Briche.

Princesse Bibesco surgit dans un espace de la solitude qui n'est pas l'empire du malaise et du néant sinon le territoire fertile de la mémoire qui fait et défait/ qui range et dérange l'Histoire.

Fidèle à la tradition du *mémorialiste du souvenir*, l'écriture de la Princesse Bibesco naît dans les aléas de la mémoire lorsque, avec la complicité d'un imaginaire légendaire, les ombres du passé réclament une voix d'emprunt. "Une grande œuvre écrite accomplit l'acte à quoi prétendent en vain tous les spirites du monde; elle donne le pouvoir d'évoquer les esprits. La littérature, c'est cela, ou ce n'est rien: l'art de faire revivre les morts par les vivants, et les vivants par les morts." [BIBESCO, 1951: 5] Insistant sur le thème si moderne de la hantise de la mort, Chateaubriand écrivait dans une lettre de 1826 adressée à une dame de Pierreclau: "Vous n'avez pas contre vous ce que j'ai: le temps". [VIAL, 1967: 10] Le travail de l'écrivain sur la langue constitue une confrontation avec ses propres démons, mais derrière cette œuvre de Sisyphe s'annonce la promesse d'une mémoire éternelle. L'œuvre d'art revêt la mort des habits de l'éternité: "Rien de définitif en ce monde ! L'histoire de Sisyphe est celle de tous les conquérants: ils roulent tant bien que mal leur rocher qui s'empresse de redescendre sur eux. Dès qu'ils n'y sont plus, on leur tresse des couronnes." – écrit la Princesse Bibesco dans une lettre du 9 février 1918 adressée à l'abbé Mugnier. [BIBESCO, 1951: 356]

La critique s'est penchée avec intérêt sur les questionnements relatifs au mécanisme de la mémoire chez Chateaubriand, situant souvent les débats dans une parallèle avec le grade maître de la mémoire involontaire ou affective, Marcel Proust. Nous signalons ici l'argumentation de Merete Grevlund qui réfute la thèse de J.-A. Bédé concernant la parenté entre les deux écrivains au sens d'un même emploi de la mémoire affective [GREVLUND, 1968: 200]. M. Grevlund résume le fonctionnement de la mémoire involontaire grâce à laquelle "ces correspondances entre passé et présent, se rejoignent dans une parfaite identité sensible", identité qui, pouvant "se dérober aux contingences de la durée traditionnelle et confondre dans la sensation actuelle passé et présent", entraîne un "phénomène de télescopage" dont la particularité réside en ce que les "catégories temporelles en sont comme annulées." [GREVLUND, 1968: 200] Si l'on assigne à la mémoire affective le pouvoir de faire revivre le passé, il faut pourtant remarquer, avec M. Grevlund, que la séquence remémorative n'aboutit pas à la même finalité: la "joie" qu'inspire le souvenir proustien ne trouve pas de correspondant chez Chateaubriand sinon "la tristesse [...] [qui] vient des choses appréciées et jugées" [CHATEAUBRIAND, 1990: 76], le spleen de "la révélation instantanée et vertigineuse du temps insurmontable qui sépare autrefois d'aujourd'hui" [GREVLUND, 1968: 202]. A. Vial note lui aussi l'emploi différent de la mémoire involontaire, comme *commencement* chez Proust et *finalité* chez Chateaubriand, ajoutant que pour le dernier, du "souvenir sollicité" à la "réminiscence spontanée", l'œuvre de la mémoire n'est pas "une victoire sur le néant" [VIAL, 1963: 63] mais un travail accompli "pour mieux désespérer le

cœur, pour le mieux convaincre qu'ils [les instants passés] ont bien cessé d'être, et avec eux l'enfant ou l'homme qui les vécut" [VIAL, 1963: 64]:

"Une chose m'humilie: la mémoire est souvent la qualité de la sottise; elle appartient généralement aux esprits lourds, qu'elle rend plus pesants par le bagage dont elle les surcharge. Et néanmoins, sans la mémoire, que serions-nous? Nous oublierions nos amitiés, nos amours, nos plaisirs, nos affaires; le génie ne pourrait rassembler ses idées; le cœur le plus affectueux perdrait sa tendresse, s'il ne s'en souvenait plus; notre existence se réduirait aux moments successifs d'un présent qui s'écoule sans cesse; il n'y aurait plus de passé. O misère de nous! notre vie est si vaine qu'elle n'est qu'un reflet de notre mémoire." [CHATEAUBRIAND, 1990: 49-50]

Chez Proust la mémoire crée un *pont* entre le présent et le passé, réalisant une "mise en possession de sa vie" [GREVLUND, 1968: 202], alors que dans le cas de Chateaubriand elle ne sert qu'à faire valoir une fois de plus la *distance* insurmontable et grandissante entre les époques, aboutissant donc à ce que Georges Poulet désigne comme une "dépossession" [POULET, 1949: XXXIV; GREVLUND, 1968: 203]. La mémoire comme supplice de la fuite, comme "creux de l'existence" remplit selon Jean-Pierre Richard une fonction particulière, notamment "non plus de nous redonner un temps perdu, mais de nous montrer le temps en train de se perdre, de nous révéler le temps comme sa propre perte." [RICHARD, 1967: 108] La mémoire chateaubrianesque s'avère donc une formule poétique de l'absence, de ce "néant indéfiniment démultiplié"⁵ [RICHARD, 1967: 109] qui hante l'écrivain. La plénitude, bien qu'illusoire, de l'instant ne peut se révéler que dans le souvenir, sans pour autant pouvoir faire oublier que le *je* reste une "nature souffrante", "un être en proie au mal des lointains, une conscience toujours jetée au-delà d'elle-même, donc incapable de coller à l'immédiat." [RICHARD, 1967: 37]

"Si, d'après cette trop longue description [du château de Combourg et de ses environs], un peintre prenait son crayon, produirait-il une esquisse ressemblant au château? Je ne le crois pas; et cependant ma mémoire voit l'objet comme s'il était sous mes yeux; telle est dans les choses matérielles l'impuissance de la parole et la puissance du souvenir! En commençant à parler de Combourg, je chante les premiers couplets d'une complainte qui ne charmera que moi [...]" [CHATEAUBRIAND, 1990: 46].

Lorsque Chateaubriand reconnaît, derrière son charme triste, "la puissance du souvenir" nous avons là une belle illustration de ce que M. Grevlund dénote comme la véritable "parenté spirituelle" [GREVLUND, 1968: 204] entre l'écrivain des *Mémoires* et Proust qui est celle d'un projet esthétique où la recherche du temps est fondamentalement une recherche de l'art. Et puisque

⁵ Jean-Pierre Richard exemplifie cette thématique liée à la mémoire et au néant à travers le motif des ruines identifiant dans le mécanisme des sauts temporels une structure en „écho" (voir aussi Jean Mourot, *op. cit.*, p. 129) où chaque instant passé évoqué renvoie à un autre moment passé.

Proust retrouve chez Chateaubriand (tout comme chez Nerval et Baudelaire) la validation de son hypothèse concernant l'*acte créateur*⁶ [GREVLUND, 1968: 205-207], la mémoire s'offre à jamais comme l'instrument poétique capable d'arrêter le temps.

La Princesse revendique souvent à travers ses écrits sa "parenté sentimentale" [BIBESCO, 1930: 49] avec Marcel Proust qu'elle avait rencontré par l'intermédiaire de ses cousins, les frères Bibesco, Antoine et Emmanuel, des amis proches de cet "étrange homme, Marcel Proust, que je rangeais [avoue la Princesse] de par sa barbe noire dans la catégorie des «Tristan» et dont je ne sus rien d'abord, sinon qu'il avait, comme Emmanuel, la passion des églises du XIIIe siècle, mais empêchée par une maladie étrange qui lui ôtait le bonheur de voir le jour." [BIBESCO, 1928: 30-31] Dans l'univers qui "avait Paris pour planète et l'art pour soleil" [BIBESCO, 1928: 11], Marthe Bibesco décide de faire de sa passion pour l'écriture un métier, "de consacrer le meilleur de ma vie à écrire." [BIBESCO, 1930: 48]

Si l'écriture signifie essentiellement une quête de la *source*, il faut ajouter que le présent et le passé tissent, dans la vision de la Princesse Bibesco, une unité qui est celle de l'Histoire, d'un savoir qui ne peut exister que grâce à l'héritage laissé par "tous ces morts qui m'ont choisie [note Marthe Bibesco] pour leur messagère, non pour quelque mérite venu de moi, mais à cause de cette lumière qu'ils m'ont donnée pour qu'elle brille." [BIBESCO, 1955: 46] L'écrivain rejette le péché d'orgueil et affirme sa mission en tant que devoir, comme un *sens* qui donne une raison de vivre plus enrichissante que l'affirmation de l'orgueil individuel. Le livre contre l'oubli et contre la mort ne peut être que celui de l'*autre* (dont l'écho ranime le passé) et destiné à un *autre*, le lecteur pris pour confident de ce témoignage authentique dont l'écrivain n'est que l'intermédiaire, un ange gardien très humain. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la parenté sentimentale qui lie Marthe Bibesco à Marcel Proust, celui qui, selon le témoignage de la Princesse, l'éclaira sur la richesse de l'héritage du sang:

"Ce que Marcel Proust apercevait dans l'héritier d'une longue lignée, c'est la foule de personnages et le nombre des actions accomplies par d'illustres fantômes qui avaient amené cet homme vivant jusqu'à lui. Car si nous sommes tous 'ressuscités d'entre les morts', nous ne savons pas tous desquels. [...] Je n'engage pas un domestique en France sans penser que peut-être son arrière-grand-père a fait la campagne d'Égypte ou d'Italie, avec Napoléon, et le grand-père de celui-là, les guerres de Louis XIV. [...] Pour l'homme dont l'effort d'imagination fut consacré à recréer le temps, dont toute l'œuvre n'est, finalement, qu'une entreprise de résurrection, quoi de plus naturel que l'intérêt

⁶ Selon Grevlund, Proust recherche et analyse les réminiscences dans les *Mémoires d'outre-tombe* afin de vérifier s'il serait possible et utile d'établir une causalité entre les séquences remémoratives et l'acte créateur. Sa poursuite esthétique ne tardera pas à lui fournir, dans la mémoire affective, un instrument poétique donnant accès à une modalité nouvelle d'envisager le réel.

passionné éprouvé pour des personnes qui peuvent, seules, lui en faire remonter le cours? Proust est comparable à un homme qui chercherait le gué pour traverser les siècles, et dans un prince, d'abord, il trouve un passeur.” [BIBESCO, 1928: 164-165]

C'est aussi dans l'expression du génie proustien que la Princesse Bibesco retrouve une voix qui puisse être à la fois consolation et espoir:

“Quelquefois, l'éclair d'un instant, Marcel Proust m'a rendu ma sœur.⁷ J'ai cru la revoir dans tout ce qui fleurit et embaume sur le chemin d'*À la recherche du temps perdu*, et dans *Le Temps retrouvé*, je la retrouve [...]. Ainsi me fut révélée ma profonde parenté sentimentale avec Marcel Proust. Sauver de la mort, d'une façon toute allusive et dans la mesure de mes moyens, en confiant à d'autres, et puis à d'autres, la mémoire d'êtres chers et mortels, m'avait toujours paru le sens véritable et le but de toute littérature.” [BIBESCO, 1928: 150-152]

Marthe Bibesco cite un passage du *Temps retrouvé* dont voici un fragment évocateur: “Tous ces êtres, qui m'avaient révélé des vérités et qui n'étaient plus, m'apparaissaient comme ayant vécu une vie qui n'avait profité qu'à moi, et comme s'ils étaient morts pour moi... [...] un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés.” [BIBESCO, 1928:151] L'œuvre fait renaître les morts illustres, mais aussi les figures chères que l'écrivain veut disputer à l'oubli. Comment ne pas songer aux confessions de Maurice Barrès et ne pas se souvenir que la mémoire scripturale emprunte le visage d'Antigone afin de négocier avec l'immortalité la place de ses morts: “Nos morts. Personne ne les évoque, personne ne pourrait les évoquer, car moi seul les connais et ils vont mourir définitivement avec moi. [...] Je ne veux pas pour mon père ni pour ma mère de cette immortalité publique et contestable [...]. Antigone lutte pour une autre immortalité.” [BARRÈS, 1994: 162]

Chaque génération se doit de revenir à ses sources, de faire parler les voix du passé. Le *je* du *Perroquet Vert* vit dans un présent peuplé par ses morts. Le ton grave de la “voix caverneuse, une voix d'emprunt qu'elle voulait rendre sépulcrale”⁸ [BIBESCO, 1924: 206] du personnage de la voyante, est mis en balance par la réflexion tentée d'ironie de l'héroïne. L'écriture est ce langage qui réussit la médiation invraisemblable: faire parler les morts sans faire taire les vivants:

“– Vos morts sont ici... – dit la voyante – Je les vois autour de vous... Ils sont dans l'air que vous respirez...”

⁷ Marthe Bibesco fait référence à Marguerite Lahovary, sa sœur cadette, morte le 4 avril 1918 à Montreux et enterrée à Clarens, perte d'autant plus lourde qu'elle s'ajoute à une autre, dans les mêmes conditions tragiques, celle du suicide d'Emmanuel Bibesco, le cousin si proche de Marthe et un bon ami de Marcel Proust.

⁸ Dans un épisode du *Perroquet Vert* la narratrice raconte comment elle s'est laissée entraîner par son ami, le colonel Gordon, qui l'amena consulter une voyante venue de Paris, Mme Duffaut.

Je regardai vers la fenêtre close et bouchée par des pots de fleurs: ‘S’ils sont dans l’air que je respire ici, pensais-je, je plains les morts!’” [BIBESCO, 1924: 207]

On retrouve l’évocation des morts dans la propre confession de Marthe Bibesco qui décrit sa vocation d’écrivain comme une mission qui consiste à faire revivre les figures du passé. On ne peut s’empêcher de se souvenir de la confession barrésienne du devoir envers ses morts:

“– *Je défends mon cimetière*. J’ai abandonné toutes les autres positions. Religion, certitude scientifique, sens de la vie, progrès. La fumée de toutes ces batailles perdues assombrit l’horizon. Et comme je veux être d’un tout, être d’une association, que je ne saurais m’accommoder d’aucun vivant; que je veux être moi, je me réfugie chez mes morts, je les défends et je les définis. J’ai une fois et un devoir; mais ils sont ma foi et mon devoir.

L’analyser.

Rien ne me commandait. Je me suis donné ce fatalisme: *les morts me commandent*. Voilà où il en est venu, l’homme libre. Eh bien! il n’a jamais voulu que se retrouver.

Il me faut une règle. [...] Si l’on raisonne, c’est suivant une tradition. Pas d’arbitraire. [...] Je ne suis pas le premier homme, ce va-nu-pieds, je ne suis pas né à l’hôpital. J’ai un héritage.” [BARRÈS, 1994: 152] (Nous soulignons.)

À travers une argumentation plus complexe analysant le sens de l’intégration dans vision barrésienne des concepts tels que le “fatalisme”, le “déterminisme”, l’“enracinement” ou le “nationalisme”, en somme la doctrine éthique et politique de Barrès sur le *moi* social, Marie-Agnès Kirscher considère qu’il faut interpréter sa volonté d’assumer “une dette symboliquement insolvable” [KIRSCHER, 1998: 77] (qui est celle du fils envers le père, en particulier, et la tradition, en général) en relation avec l’évolution du *moi* intime (de Barrès) dans le climat fragilisant du deuil des parents⁹. Pour Kirscher l’injonction des morts dans le discours barrésien se prête à une exégèse suivant les principes freudiens sur la “pulsion de mort”, expliquant ainsi comment “les écrits intimes mettent à nu, le glissement souterrain accidentel qui en est cause, ou peut-être pour mieux dire la précarité du soubassement sur lequel repose toute son entreprise.” [KIRSCHER, 1998: 79]

“Je ne puis dire que j’aie pensé, senti que je n’étais pas seul. J’ai su que j’étais eux et que c’était ma destinée, ma nécessité de les maintenir aussi longtemps que je pourrais, comme un nageur qui sauve les siens jusqu’à ce qu’il s’engloutisse avec eux, ou trouve une barque. [...] Tout mon passé m’assiste et mes sentiments essentiels m’entourent sans me faire souffrir. Je n’ai rien près de

⁹ Concernant le deuil paternel, Kirscher fait le lien entre une probable „dette d’amour” du fils envers le père mourant et une „carence symbolique originelle”. Le travail du deuil avec ses mécanismes de conservation et de défense face à la souffrance causée par la perte („surévaluation” ou „identification” du *moi* du survivant à l’autre perdu), se trouve ravivé lors de la mort de la mère. Voir dans l’ouvrage cité pages 77-78.

moi que mes morts, des êtres enrichis par mes songeries. [...] Voilà des morts qui accostent des vivants. [...] Ce ne sont pas de morts muets. Ceux qui durent après qu'ils sont morts, ceux qui apparaissent, ceux avec qui l'on cause. Et moi qu'aurai-je à dire?" [BARRÈS, 1994: 20-21]

Le terme de "dette" que nous venons de signaler résume parfaitement une vision de l'art qui serait la somme de deux notions que nous identifions aussi bien chez Barrès que chez Bibesco, notamment la responsabilité (envers les voix du passé) et la promesse (d'une voix pour l'avenir). Dans un dialogue avec l'abbé Mugnier, la Princesse décrit la naissance de son œuvre comme une allégorie de l'enfantement: "Je disais à l'abbé Mugnier: 'J'ai en moi trop d'âmes dont je n'ai pas su me délivrer en leur donnant un corps. Si j'avais eu les six fils que j'espérais avoir en me mariant – en plus de mon unique petite fille – cela ne me serait pas arrivé d'écrire tous ces livres...'" [BIBESCO, 1955: 2]. Pour Marthe Bibesco, écrire signifie assumer une mission qui est celle d'un dialogue avec les ombres. L'œuvre d'art représente une œuvre de la mémoire et pour la mémoire. L'idée qui se dégage est celle de la responsabilité de l'homme envers ses *ombres*, ses morts, mais aussi envers ses semblables, envers les générations futures. La notion de responsabilité a des racines bien profondes. En 1785, E. Kant, dans les *Fondements de la métaphysique des mœurs*, insiste sur la notion de l'"impératif universel du devoir" [MINOIS, 1995: 317; KANT, 1915]. Concernant Marthe Bibesco, son art fait ressortir une volonté qui nous incline à la situer plus dans une parenté spirituelle de facture barrésienne qu'humaniste. Les héroïnes de Marthe Bibesco entrent en contact avec des microcosmes qui semblent régis par des forces plutôt vitalistes que rationalistes, nous rappelant les énergies irrationnelles de nature schopenhauerienne qu'animent le *moi* barrésien [GODO, 1997: 192-194]. L'idéal de la raison pure avec son caractère abstrait est ébranlé par la force de l'inconscient, des voix intérieures de l'individu et de la collectivité unis par leurs racines communes. La responsabilité de l'écrivain devient alors une mission, celle d'exposer ses "vies"¹⁰ et/ou ses "voix" intérieures: "Je n'ai jamais écrit qu'un livre et fait qu'une sorte d'oraison: remerciement à ceux de qui j'héritai quelque chose. Je me suis constamment penché sur mes voix intérieures." [BARRÈS, 1994: 137]

Sans trop nous attarder ici sur la fonction du rituel du souvenir avec l'importance attribuée aux pratiques funéraires et au processus du deuil, en somme sur tout ce qui relève d'une esthétisation de la mort, nous devons néanmoins souligner que pour chacun des écrivains mentionnés dans cet article l'œuvre de la mémoire s'accomplit grâce à ce qu'on a génériquement appelé *le culte du tombeau*. En tant que "culte du souvenir attaché au corps", selon la définition plastique de C. Trévisan, il met en avant la ritualisation et la sacralisation d'un lieu; c'est l'espace "où les vivant commémorant leurs morts

¹⁰ Nous faisons allusion ici à l'exemplaire œuvre de la mémoire que la Princesse Bibesco intitula *La Nymphé Europe : Mes Vies antérieures* parue chez Plon en 1960, le premier volume d'une trilogie inachevée.

perpétuent leur rapport à un pays, une lignée, une descendance.” [TRÉVISAN, 2001: 80] Dans une note de ses *Cahiers* datant de l’année 1901, Maurice Barrès décrit le *topos* singulier qu’est le cimetière de ses ancêtres:

“Mais surtout qu’ai-je tant aimé à Venise, à Tolède, à Sparte; qu’ai-je désiré vers la Perse? des cimetières. Cela plus que partout, je le trouve en Lorraine.

Double cimetière, ce sont nos morts. Je suis né d’eux; ils sont miens. Ils sont doublement morts, car nul que moi ne les connaît. [...]

Je ne puis parler d’eux avec personne. Ils concentrent ma pensée. Ils sont un trésor que seul je manie.” [BARRÈS, 1994: 145]

L’importance de la sépulture réside dans cette mémoire attribuée à un endroit sacré, parce que garant d’un souvenir immortel. “C’est un lieu étrange qu’un caveau de famille. Une génération après l’autre range là ses morts, triés sur le volet, datés, titrés et catalogués.” [BIBESCO, 1924: 127-128] Les paroles de la Princesse Bibesco laissent entendre l’écho de la voix d’outre-tombe de celui qui invoquait “la mémoire des morts” [CHATEAUBRIAND, 1990: 49], de l’“ombre heureuse” [CHATEAUBRIAND, 1990: 2] de Chateaubriand qui écrivait: “je préfère parler du fond de mon cercueil; ma narration sera alors accompagnée de ces voix qui ont quelque chose de sacré, parce qu’elles sortent du sépulcre.” [CHATEAUBRIAND, 1990: 2] Fascinée depuis son plus jeune âge par la voix du mémorialiste, la Princesse semble avoir subi une forte influence notamment lorsque son écriture touche à ce que Marc Fumaroli identifie, chez Chateaubriand, comme une poétique sur la mort où “secret” et “sacré” [FUMAROLI, 2003: 411-412] deviennent des concepts indissociables au moment où le *moi* intime rejoint le *moi* social, la communauté. Le mausolée russe, décrit dans *Le Perroquet Vert*, caché à la vue des habitants de Gatchina par “un rideau de sapins centenaires” [BIBESCO, 1924: 128], délimite un espace où seule l’évocation du passé lie ceux qui s’identifient comme étant les possesseurs d’un héritage commun. Expliquant l’importance du “thème sépulcral” chez Chateaubriand, Jean-Pierre Richard interprète le symbole du tombeau en tant que “réceptacle” ultime de “la grande migration pulvérulente” [RICHARD, 1967: 26], et tout particulièrement la tombe familiale comme la “dernière demeure [...] d’un passé trans-individuel dont elle atteste en elle la lignée.” [RICHARD, 1967: 27] Dans un lieu où le bonheur et le malheur, la fierté et la honte partagent la même sépulture, la “présentation aux morts” [BIBESCO, 1924: 129] remplit le rôle d’un rituel d’initiation que l’exilée doit accomplir lors de son retour aux pays de ses origines. À l’opposé de ces monuments construits pour traverser les siècles et éterniser la mort à travers l’histoire de chaque cadavre, l’image du cimetière des Bernardines de la Solitude d’Anglet composé de “tombes de sable ornées de coquillages” [BIBESCO, 1924: 259] rappelle la vanité de toute volonté de durée ou de conservation. Le *sépulcre comme château de sable* constitue dans le récit une représentation clé pour toute une thématique d’inspiration romantique autour du *memento mori* et du *fugit irreparabile tempus*, représentation revisitée grâce à

cette “leçon d’indifférence” [BIBESCO, 1924: 93] reçue par la promeneuse solitaire: plus que l’implacable altérité face au temps, l’image des tombes comme des “gâteaux de sable” [BIBESCO, 1924: 92] emploie la distance ironique pour mieux révéler l’aliénation de l’homme moderne résigné à la futilité d’une vie solitaire et cultivant le détachement, de l’autre et de soi-même:

“J’ai vu depuis les cimetières fameux de Constantinople, et les Tours du Silence élevées par les Guèbres dans les déserts de l’Asie. Ils ne m’ont pas donné un sentiment aussi vif d’égalité devant la mort que celui éprouvé jadis parmi les tombes des Bernardines d’Anglet, bâties sur le sable avec du sable, et si superficiellement qu’un enfant pourrait, de la paume de sa main, effacer en peu d’instant, jusqu’à leur trace!

Dans ce lieu de repos préparé par des personnes uniquement préoccupées à disparaître, je viens prendre, un jour par semaine, une leçon d’indifférence dont je me souviendrai toute ma vie.” [BIBESCO, 1924: 93]

Il y a tout sauf de l’indifférence dans le cimetière pauvre d’Isvor où les jours tels que “Le Jeudi Noir” (ou “le Jeudi Saint”, le matin où “les morts quittent leurs tombes et reviennent, chacun vers son ancienne demeure” [BIBESCO, 1994:63]) les croix grises brillent dans la lumière des cierges qui prêtent leur éclat aux sapins “couverts d’oripeaux, de fleurs en papier peint, de fils d’argent et de soie rouge” [BIBESCO, 1994: 65]. Arbre qui confond dans sa symbolique l’amour nuptial et les noces des jeunes gens à qui le sort a offert en compagne la Mort, le sapin fait partie d’une tradition qui par ses multiples gestes rituels offre aux morts une place dans le cycle de la vie. Le souvenir comme institution se manifeste grâce au geste répété dans chaque foyer de célébrer à travers des objets hautement significatifs le voyage au-delà de la vie, d’ouvrir sa demeure et son cœur aux voyageurs nocturnes, d’assouvir leur faim et leur soif et, plus tard, de les raccompagner sur le chemin de leur ultime destination. “Le Jeudi Noir” représente pour les habitants d’Isvor le jour de l’année où l’office religieux n’est que l’aboutissement d’une série d’actes collectifs et individuels destinés à lutter contre l’oubli: la “coliva”, le gâteau funèbre accompagné d’autres “provisions comme pour un voyage, une cruche d’eau, des paniers, un petit cierge” à allumer sur la tombe, quelques pierres disposées en cercle magique pour réaliser le rituel de la “libération de l’eau” [BIBESCO, 1994: 64], voici une partie des offrandes que les femmes d’Isvor offrent aux morts ce jour où, revenant sur terre, ces âmes affamées et assoiffées pourront se réjouir à nouveau comme les vivants. Si chaque maison commémore ses morts, il existe aussi une “galette supplémentaire” que l’on appelle “le pain des ‘Oubliés’” pour les âmes que personne ne célèbre; chaque femme du village, rapportant un “pain d’aumône plus grand que les autres” [BIBESCO, 1994: 67] offert aux oiseaux du ciel, agit à travers cet acte symbolique au nom d’une tradition profondément humaniste s’acharnant à croire que l’on peut témoigner envers l’autre autre chose que du désintéret:

“Ainsi, sur cette terre du souvenir, la mémoire ne renonce à rien; nous sommes tous assurés contre l’indifférence de tous, à jamais!

Il m'est doux d'y penser, *moi* qui serai certainement laissée dans les ténèbres extérieures, sans feu ni lieu, sans eau à boire, parmi les 'oubliés', à qui nul ne préparera un repas funèbre le jeudi de la Passion." [BIBESCO, 1994: 67]

L'écriture guérit et déjoue l'oubli, elle crée le lien et l'écart. L'écriture se fait corps, un corps d'emprunt pour témoigner du corps absent. Puis elle devient corps à part entière qui prend de la distance avec son créateur : la perte réelle est devenue perte symbolique. Entre Orphée et Phénix, entre le rituel de mise en tombeau et l'hymne aux ombres, l'acte créateur comme culte du souvenir s'avère un travail de mémoire narrative, de mémorisation et de commémoration.

BIBLIOGRAPHIE

- Barrès, Maurice, 1994. *Mes Cahiers 1896-1923*, Paris, Plon.
- Bercegol, Fabienne, 1997. *La poétique de Chateaubriand: Le portrait dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Éditions Champion.
- Bibesco, Princesse, 1924. *Le Perroquet Vert*, Paris, Bernard Grasset.
- Bibesco, Princesse, 1928. *Au bal avec Marcel Proust. Les Cahiers Marcel Proust 4*, Paris, Gallimard, NRF.
- Bibesco, Princesse, 1930. «Pourquoi j'écris? De peur d'oublier la vie.» *Ainsi parla... La Princesse Bibesco. Paroles recueillies par Georges R.-Manue*, Paris, Éditions Nilsson.
- Bibesco, Princesse, 1951, 1955, 1957. *La Vie d'une amitié: ma correspondance avec l'abbé Mugnier, 1911-1944*, vol. I-III, Paris, Plon.
- Bibesco, Princesse, 1960. *La Nymphé Europe*. Livre I: *Mes Vies antérieures*, Paris, Plon.
- Bibesco, Princesse, 1994. *Isvor, le pays des saules*, Christian de Bartillat Éditeur, Coll. Terres.
- Briche, Luce, 2001. "Je ou les ambiguïtés: Max Frisch, Paul Nizon, Henri Thomas", in *Les Romans du Je*, Philippe Forest et Claude Gaugain (éd.), Nantes, Éditions Pleins Feux, pp. 433-452.
- Chateaubriand, François-René de, 1990, 1991. *Mémoires d'outre-tombe*, vol. I-II, Paris, Gallimard – NRF, Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- Clarac, Pierre, 1975. "Le Rocher et la vague. Discours prononcé à Saint-Malo", le 4 septembre 1968, in *A la recherche de Chateaubriand*, Paris, A.-G. Nizet, pp. 11-14.
- Csíky, Gábor, 2001. "Fascination de la mort" dans les *Mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand*, Szentes.
- Diéguez, Manuel de, 1963. *Chateaubriand ou le poète face à l'histoire*, Paris, Plon.
- Fumaroli, Marc, 2003. *Chateaubriand. Poésie et terreur*, Paris, Éditions de Fallois.
- Godo, Emmanuel, 1997. "De l'individualisme au nationalisme, réflexions sur la cohérence de l'œuvre de Maurice Barrès", in *Ego Scriptor: Maurice Barrès et l'écriture de soi*, Emmanuel Godo (éd.), Paris, Kimé, pp. 185-200.
- Grevlund, Merete, 1968. "Paysage intérieur et paysage extérieur" dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, A.G. Nizet.

- Kant, Immanuel, 1915. E. Kant. *Fondements de la métaphysique des mœurs*. Traduction par H. Lachelier, Paris, Hachette.
- Kirscher, Marie-Agnès, 1998. *Relire Barrès*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Minois, Georges, 1995. *Histoire du suicide. La société occidentale face à la mort volontaire*, Paris, Fayard.
- Mourot, Jean, 1969. "Le génie d'un style, Rythme et sonorité" dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Librairie Armand Colin.
- Orlando, Francesco, 2000. "Temps de l'histoire, espace des images", in *Chateaubriand mémorialiste*, Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier (éd.), Genève, Librairie Droz, pp. 109-118.
- Poulet, Georges, 1949. *Études sur le temps humain*, tome I, Paris, Plon.
- Richard, Jean-Pierre, 1967. *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Éditions du Seuil.
- Trévisan, Carine, 2001. *Les fables du deuil, La Grande Guerre: Mort et Écriture*, Paris, Presses Universitaires Françaises.
- Vial, André, 1963. "Chateaubriand et le Temps Perdu. Devenir et Conscience individuelle" dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Julliard.
- Vial, André, 1978. "La dialectique de Chateaubriand. «Transformation» et «changement»" dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.
- Zanone, Damien, 2000. "Les Mémoires et la tentation du roman: l'exception épique des Mémoires d'outre-tombe", in *Chateaubriand mémorialiste*, Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier (éd.), Genève, Librairie Droz, pp. 35-45.

MEMORY, POETRY AND TRADITION FOR T.S. ELIOT AND WILLIAM WORDSWORTH

Zekiye ANTAKYALIOGLU*

Abstract: T.S. Eliot, in his famous essay “Tradition and Individual Talent” overtly attacks the Romanticist understanding of poetry in England, which was defined by William Wordsworth as “the spontaneous overflow of powerful feelings recollected in tranquillity”. What brings Eliot and Wordsworth together in this paper is their interests in memory as the main source of inspiration while creating art. Wordsworth’s interest in personal memory made him an autobiographical poet constantly transforming his diaries into lyrical poems. Eliot, on the contrary, approaches to memory as collective memory, never considering himself outside the cultural continuum the product of which he is, and instead of the autobiographical tone he assumes a rather impersonal one in his poetry.

Keywords: *T.S. Eliot, William Wordsworth, private memory, collective memory, tradition, poetry*

Résumé: Dans son fameux essai “Tradition and Individual Talent” T. S. Eliot attaque l’interprétation de la poésie anglaise par le romantisme, définie par William Wordsworth comme “the spontaneous overflow of powerful feelings recollected in tranquillity”. Ce qui rapproche Eliot et Wordsworth dans cet article, c’est leur intérêt commun à la mémoire comme première source d’inspiration pendant le processus de création. L’intérêt de Wordsworth concernant la propre mémoire a fait de lui un poète autobiographique transformant ses propres dictionnaires en poèmes lyriques. Eliot, au contraire, traite de la mémoire en tant que mémoire collective, ne se considérant jamais en dehors du continuum culturel, mais en tant que produit de celui-ci. Au lieu d’aborder une tonalité autobiographique dans sa poésie il se penche plutôt vers l’expression objective.

Mots-clés: *T.S. Eliot, William Wordsworth, mémoire personnelle, mémoire collective, tradition, poésie*

This study is about two poets—Wordsworth and Eliot—for whom memory functions as the main source of inspiration. Although memory seems to be a common aspect in the poetry of both, the difference in their perception of memory is the key that sets their poetry as two irreconcilable opposites. Eliot’s “Tradition and Individual Talent” and Wordsworth’s “Preface to Lyrical Ballads” are ample resources to form an understanding of how radically different perceptions these two poets have of time, memory, and tradition. In these texts, both poets systematized and prescribed the essentials of their poetry.

* Gaziantep University, Turkey (zekabe@hotmail.com).

T.S. Eliot, in his famous essay "Tradition and Individual Talent" overtly attacks the Romanticist understanding of poetry which was defined by William Wordsworth as "the spontaneous overflow of powerful feelings recollected in tranquility". As its very title indicates "Tradition and Individual Talent" analyses the aporia of authority and individual by believing that the former operates under classical traditions, whereas the latter resides in romanticist idealism. For Eliot, individual seems to be "what is the peculiar essence of the man, the very difference of the poet from his predecessors, especially his immediate predecessors." [Tradition: 37-38] Therefore, the idea of "individual" can be formed insofar as it is placed in a context which enables one to make comparisons with the past and contemporary others. Tradition, for Eliot, is a matter of wider significance. It cannot be inherited, it is obtained by great labor; it involves the historical sense which involves a perception not only of the *pastness* of the past, but of its presence. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal, is what makes a writer traditional. Hence, tradition, for Eliot, is not something to avoid but, on the contrary, something to surrender. Eliot's treatment of the past, present and future as immanent and simultaneous is the very essence of Eliot's difference from Wordsworth.

Wordsworth's biggest mistake, from the viewpoint of Eliot, is to treat "tradition" as the nightmare of the *Lyrical Ballads*, as something to be avoided in order to create new appreciations of art. For we all need to know tradition if we wish to outrun it. Being a more conventional and less emotional poet, Eliot rejects Wordsworth's poetry on two grounds:

- 1- its break from culture and tradition,
- 2- its emphasis on the personal emotions, private consciousness/
memory and inner voice.

Tradition, for Eliot, is the particular continuum into which an individual is born. "Culture is what makes life worth living" [Notes: 295] and tradition involves all habitual actions and customs which represent the blood kinship of the same people living in the same space. A man, for him, is hardly a human being at all until he has entered a tradition or social contact. Therefore, no poet can be appreciated or privileged without his relation to the dead poets and artists. No poet can be valued alone. By saying "art never improves, but the material of it is never quite the same" he approximates art and tradition, because his concept of tradition is transhistorical, and his idea of history is cyclical. Therefore, if traditions are collective, that is to say, impersonal and anonymous then art has to be impersonal and anonymous as well. The poet has to function as a catalyst that mixes disparate elements with his own presence without leaving any trace of his own presence, and, by being inert, neutral and unchanged, he has to add to the great continuum of tradition. He says: "the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates." [Tradition: 41] For Eliot, poet's personality is just a particular medium and in this medium impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways. So, the emphasis is never on personality but always on

the medium of it. That's why he favored metaphysical poets while he devalued romantics. Consequently, he believes that "emotion recollected in tranquility" is an inexact formula. For it is neither emotion nor recollection. An expression of significant emotion has its life in the poem and not in the history of the poet. The emotion of art is impersonal and the poet cannot reach impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done. [*Tradition*: 43-44]

On the other hand, Wordsworth gave significance to the autobiographical writing. He put into his poetry his personal experiences, private memories, sensations, perceptions all of which enabled him to form intellectual and philosophical ideas derived from simple, rustic and natural environment. He versified them through his inner voice and emphasized the sincerity and immediate presence of the poet—in flesh and blood—in an attempt to befriend his readers. He is a poet who is "a man speaking to man, choosing incidents and situations from common life describing them in a selection of language really used by men, coloring them with imagination, avoiding ostentatious expressions". He is never like the poets who "confer honor upon themselves, and their art, separating themselves from the sympathies of men, indulging in arbitrary and capricious habits of expression, in order to furnish food for fickle tastes, and fickle appetites of their own creation." [*Preface*: 650] Purpose of the poet, for Wordsworth, is to create immediate pleasure by virtue of using a simple language.

Indeed from the side of Wordsworth, Eliot could easily be viewed as one of those poets who wrote for fickle tastes and fickle appetites in a polished language which cannot be comprehended by ordinary men. As a result, he becomes one of those who can by no means create immediate pleasure. In other words, Wordsworth puts into each reader's hand a lantern to guide him, whereas Eliot leaves them in darkness.

Eliot obviously takes his views of tradition and cultural heritage from the counter-revolutionist Charles Maurras, his views on philosophy from F. H. Bradley and his views of memory and time from Henry Bergson. As an important literary figure, Eliot declared himself to be a classicist in literature, royalist in politics and Anglo-Catholic in religion. "He always stressed the importance of a hierarchical social organization culminating in hereditary aristocracy." [ASHER, 1998: 8] He learned from Maurras that in order to avoid chaos which is formed by unbridled emotion, equality, individualism and revolution one must absolutely surrender himself to tradition, hierarchy, reason and community. For him, all forms of revolution are attempts of forgetting the past, erasing the memories which have kept the society together. That is why Rousseau was a sort of anti-Christ figure, the origin of chaos for Eliot. For him, "the greatest fault of Rousseau and Romanticists was their intense egotism and insincerity. Romanticism stands for excess in any direction." [ASHER, 1998: 38] Eliot's emphasis on hierarchical society goes parallel with Halbwachs' statement that: "The function of nobility in feudal and monarch societies is to maintain and even to create tradition and the collective memory lived within it. Family has the same function in a microcosmic way."

[1992: 92] By the time of “The Waste Land”, Eliot is fully convinced that one either sustains the tradition or is perversely parasitic upon it. For no one can exist in spiritual comfort outside the tradition. This explains his being a classicist in literature, royalist in politics and Anglo-Catholic in religion, because he believed that orthodoxy and conservatism protect the memory, myth and history of the collectivities whereas revolutionist individualism and liberalism destroy them by their tendency to forget. These views automatically put Eliot on the opposite corner of Wordsworth who was an anti-royalist (i.e. democratic/liberalist), anti-classicist (i.e. Romanticist) and anti-Catholic (i.e. Protestant). Eliot’s strong wish to purge the classical tradition from the taint of Romanticism stems from his belief in the idea of revolution as an artificial break in the causal continuity of time and an open attack on the traditional heritage. For Eliot the 17th-century bloody Revolution which resulted in the beheading of Charles I, and the 18th-century French Revolution started the decay of authority by virtue of being direct interruptions in the natural flow of time and thus caused “a dissociation of sensibility from which Europe never recovered”. [Metaphysical Poets: 64] That’s why, for Eliot, the poets before the 17th century were fortunate to live in an age when philosophy, religion and art, public and private morality were not yet dissociated. This explains the reason of Eliot’s appreciation of Donne’s or Dante’s poetry and disdain for Wordsworth’s. Eliot prefers classicism which connotes order, objectivity, heritage and rationality to romanticism which connotes chaos, individualism, rebellion, personal emotions and experiences.

Tradition as a social continuum exists through rituals, customs, and myths on the one hand, and rules, hereditary aristocracy and hierarchy on the other. In other words, tradition essentially depends on the memory of collectivities. As Gregory Jay states “inheritance is not natural, spontaneous or free. It requires a mechanism or medium of transference, a system of exchange whose characteristics intervene to transform what is passed on. The structures of language, metaphor and memory have their kinship with the organization of inheritance.” [1983: 48]

At this point we need to examine the distinction between collective memory and private memory. If we follow Augustine’s views on memory, we can say that at its surface level memory does seem to be radically singular. My memories are not yours, and the memories of one person cannot be transferred into the memory of another. As mine, memory is a model of *mineness*, of private possession. The past in my memory, therefore, is my past. From this perspective we may say that Wordsworth affiliates with the Augustinian understanding of private memory by being a poet of his own past. But, for Paul Ricoeur, it was Halbwachs who employed memory for the first time in the third person. Halbwachs was the first to claim that memory is essentially collective and not personal. Halbwachs’ text basically says: in order to remember we need others. A person, for him, remembers only by situating himself within the viewpoint of one or several groups and one or several currents of collective thought. [RICOEUR, 2004: 120-121] The awareness of the *situatedness* of a person within social groups and the perception of

past as not personal but as collective puts Eliot on the axis of Halbwachs illustrating Eliot's insistence on the impersonal voice in his poetry. His lines from *Four Quartets* illustrate well Eliot's perception of time as impersonal.

"Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.
Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden. My words echo
Thus, in your mind."

(*Burnt Norton*, Part I)

Eliot employs the depersonalized voice as the voice of humility whereas Wordsworth always chooses to be in his poetry in flesh and blood with the concern of sounding more sincere and intimate. Eliot challenges the inward voice of Wordsworth for being the reflection of not sincerity but of egotism and pride.

Both poets represent their observations, experiences, sufferings, emotions by means of filtering them through memory. Wordsworth consistently builds his narrative and lyrical poems on his recollections, and meditations related to his personal experience. For him, the function of memory is to impose on his experiences the control of art. As Parrish puts it "memory provides him a dramatic dimension of time enabling him to meditate, select and then compose bringing together his imagination and sense of the remembered realities". [1973: 14] Before emotions recollected in tranquility come the senses. Organic sensibility implies the capacity to receive impressions through senses. These sense impressions, visual and other were stored by Wordsworth in his memory. "He would let an impression sink into his mind and interrogate his memory after an interval" [SMITH, 1955: 15-16]. His poetry was arising from his memory. He was a collector of sensibility, and the poet of his recollections on these sensibilities. For Perkins, "his poems were like confessions reflecting the life of the poet. Poetry is a personal utterance for him." [1964: 32] He seeks out the world of nature but validates it in the world of time, placing it in a context in which it can be remembered. Regueiro amply states that "while he is collecting images and sensibility, he uses his bodily eye, but while writing he uses the inward eye examining the self between what it remembers itself to have been and what it recognizes itself to be. He is always thankful to his remembrances." [1976: 47] Regueiro also states that this self-recognition and maturity leads Wordsworth to an experience not of continuity but of isolation. [1976: 48] Most of his poems open in

the past tense pointing to the fact that a private past experience is remembered and becomes once again the subject of the poem. In "Tintern Abbey" the poet remembers the past in its absence. He remembers his remembrance of the landscape and tries to connect it to its presence in his mind.

"For Regueiro,

Memory in Wordsworth functions as a force of abstraction of a withdrawal from the immediacy of nature. It enables him to bind his days each to each with natural piety. The memory recollects the experience without regaining it and accounts for change in terms of growth and maturation. His inward eye is the vision of his memory. His ability to recollect at will far exceeds the loss of the immediate perception and the initial experience." [1976: 65]

Eliot's sense of knowledge and experience—which is also his dissertation title—is impersonal, and abstract. He takes as his metalanguage, the memory in the singular, by means of abstracting it to provide a sense of a unified reality for all those who remember. This memory in the singular is the memory of the collectivities, the pure procedural memory in the most Bergsonian sense. Wordsworth, on the other hand, deals with memories/recollections in the plural, and the outcome is his private, individual memories, or to put it in Bergson's terms, his habit or declarative memory. Eliot, thus, tries to bring forth a vision of things that was shared by all and is shared no more. That is why he is nostalgic when he implies a unified perspective of reality while alluding to the past with all its myths, ancient figures and dead poets. For him, what is lost in the modern times is the mythological dimension which allowed man to participate in life as part of a larger whole.

In "Tradition and Individual Talent", Eliot asserts his famous theory of poetic impersonality which could only be attained by the poet's ability to distance himself and his personal history from the thing he is creating. For him, a poet is someone who exists in his poetry, as his poetry. The poem becomes the expression of a significant emotion in itself. The ideal poem for him is never the direct expression of the poet's private experiences, feelings or memory. The poem becomes an autonomous entity and an anonymous voice articulating these significant emotions and thoughts. It is not "a turning loose of emotion but an escape from emotion; it is not an expression of personality, but an escape from personality." [1975: 43] This statement illustrates Eliot's aim to disconnect art from the expressive desires and the temporal concerns of its maker. The depersonalization of art enables Eliot to transcend the personal mode of recollection above the habitual actions of the subject by transforming it into a collective mode of consciousness and memory. This preference of collective to personal makes it possible for the artist to separate the man who feels, remembers, suffers, etc. from the man who creates. This is the distance, he believes, which the Romantics lacked. Eliot knew well that all history is an abstraction. In his examination of Wordsworth in "The Use of Poetry and the Use of Criticism" [1933] he writes: "I only affirm that all human affairs are involved with each other, that consequently all history involves an abstraction." [in UHLIG, 1990: 76] Here Eliot means that on a paradigmatic level no

experience is personal, and no person is individual unless he is placed in a social context. Northrop Frye observes that Eliot's understanding of the genuine personality is a concrete man who is in the context of certain social institutions. The ego or unregenerate personality, on the other hand, is an abstraction, it is anti-cultural and anti-traditional. [Frye, 1985: 23]

This transhistorical view of Eliot affirms Halbwachs' perception of memory as collective. As Halbwachs puts it "no memory is possible outside the frame works used by people living in society to determine and retrieve their recollections." [1992: 41] and "since our past is inhabited by the figures we used to know, individual memory becomes a part or an aspect of group memory. Religion, tradition, social customs and family are all part of collective memory." [1992: 182]

Wordsworth's poems like "The Prelude", "Tintern Abbey", "Resolution and Independence" and "Ode: Intimations of Immortality", show his interest in personal memory which makes him an autobiographical poet constantly transforming his diaries into lyrical and narrative poems. It is always Wordsworth's remembering self who is speaking in these poems. On the contrary, it is never Eliot's remembering self who is speaking in "The Waste Land", "Four Quartets", or "The Love Song of J. Alfred Prufrock"; rather, an anonymous voice from the past echoing in the present, talking about the things past, passing and about to come. This voice is freed from the limitations of egotism, and therefore time, by revealing the whole patters of history, culture and collective memory. In his doctoral thesis entitled "Knowledge and Experience in F.H. Bradley's Philosophy" he asserts: "the past lived over is not memory and the past remembered is never lived" [1964: 51]. Here he means that the past lived over is personal experience, and the remembering present self, adds the dimension of a different awareness to it. So, the remembered thing is never the same thing as the thing that is actually experienced by our subjective past-self since we interpret it with a consciousness that is surrounding us in a collective mode. This view of past as a belonging of not the subjective self but of the collective consciousness enables Eliot to submit both himself and his poetry to time and history. He dedicates his writing to the resurrection of the mythical dimension which is a means of reaching beyond the level of temporal time. He wants to evoke our conscious individual experiences to recall the ancient and the timeless in the archives of our collective unconscious. Wordsworth finds romantic solutions to justify his personal concerns and individual needs. He escapes to lake districts and calls the past and present social systems corrupt. He isolates himself to listen to his inward voice but he lacks the philosophical outward voice of Eliot which enables a person to see through the timeless. Wordsworth concludes "Ode: Intimation of Immortality" by optimistically thanking to human heart which enables him to recall what is lost. He creates a pastoral world, a Dantean "paradiso" to describe his shepherd-like escapist, idealist, liberalist worldview. What is lost is the celestial light, the splendid vision that could only be envisioned by child who is therefore the father of man. But Eliot creates a Dantean "inferno" and offers "The Waste Land" and "Four Quartets" as the pessimistic accounts of a world occupied by isolated "hollow men" each claiming to ignore the traditions and forget the

history at the cost of forming new worldviews. Wordsworth says that “our birth is but a sleep and a forgetting” the thing forgotten is “the imperial palace”, “the splendid vision” or “the celestial light”. The nostalgia is for harmony and order. On the other hand, for Eliot, life is a process of re-membering the past, present, and future in simultaneity so as to transcend and transform them into the timeless which connotes the imperial palace of Wordsworth. That is why the end of “The Waste Land” inviting us to “shantih, shantih, shantih”—which means “peace” in Sanskrit—shows a deep yearning for the redemption and the re-association of “the dissociation of sensibility” we have undergone so far.

BIBLIOGRAPHY

- Asher, Kenneth, 1998. *T.S. Eliot and Ideology*. UK: Cambridge UP.
- Clark, David B., 2003. *The Consumer Society and the Postmodern City*, London and New York, Routledge.
- Eliot, T.S., 1964. *Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley*. London, Faber.
- Eliot, T.S., 1975. “Tradition and Individual Talent”, “Metaphysical Poets”, and “Notes Toward the Definition of Culture” in *Selected Prose of T.S. Eliot* edited by Frank Kermode, New York, Harcourt Inc.
- Eliot, T.S., 2009. *Four Quartets*. “Burnt Norton” Accessed December 18, 2009. <http://www.tristan.icom43.net/quartets/norton.html>.
- Frye, Northrop, 1985. “Antique Drum” in *Modern Critical Views: T.S. Eliot* edited by Harold Bloom, New York, Chelsea Publishers.
- Halbwachs, Maurice, 1992. *On Collective Memory*, translated by Levis A. Coser. London, the University of Chicago Press.
- Jay, Gregory, S., 1983. *T. S. Eliot and the Politics of Literary Theory*. London, Louisiana State UP.
- Parrish, Stephen Maxfield, 1973. *The Art of the Lyrical Ballads*. Cambridge, Harvard UP.
- Perkins, David, 1964. *Wordsworth and the Poetry of Sincerity*. Cambridge, the Belknap Press of Harvard UP.
- Regueiro, Helen, 1976. *The Limits of Imagination: Wordsworth, Yeats, Stevens*. London, Cornell UP.
- Ricoeur, Paul, 2004. *Memory, History, Forgetting*. Translated Kathleen Blamey & David Pellauer. London, The University of Chicago Press.
- Smith, J.C., 1955. *A Study of Wordsworth*. London, Oliver and Boyd Ltd.
- Uhlig, Claus, 1990. “Tradition in Curtius and Eliot”. *Comparative Literature*, Vol. 42, No 3 (summer 1990), pp: 193-207. Duke UP. <<http://www.jstore.org/stable/1770483>> (19/01/2009).
- Wordsworth, William, 2001. “Preface to Lyrical Ballads”. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Editors Vincent B. Leitch et al. London, Norton & Norton Company.

DISCURSUL CRITIC ÎNTRE MEMORIE ȘI UITARE: STRUCTURI IDEOLOGICE ȘI MIZĂ ESTETICĂ ÎN VIAȚA ROMÂNEASCĂ – ANUL 1958

Nicoleta IFRIM*

Abstract: During 1958, the articles published in *Viața românească* relate to a new literary canon which functions as a general rule for writing works. Now, the writers have to focus on specific themes and their works display specific narrative strategies in order to reflect the ideological content of the age. It functions as a way of translating ideology into textual canon, making text and writer to accept political constraints.

Keywords: *ideology, stereotype, theme, politically-oriented writing, literary canon*

Résumé: Pendant l'année 1958, les articles publiés dans la revue *Viața românească* tentaient d'élaborer un canon littéraire tout neuf, qui puisse fonctionner en tant que règle générale de création. Les écrivains devaient exploiter seulement quelques thèmes littéraires et utiliser des stratégies narratives spécifiques afin de refléter l'idéologie politique de l'époque. La seule fonction de la littérature était de traduire cette idéologie et de la transformer en critère obligatoire de sélection qui, à part la valeur esthétique, prouvait le pouvoir du facteur politique.

Mots-clé: *idéologie, stéréotype, thème, littérature politiquement orientée*

Anul 1958 marchează, în discursul critic al revistei *Vieții românești*, un moment al „așezărilor ideologice” în planul receptării literaturii, acum orientate spre stabilirea cvasi-normativă a tiparelor ideologice în actul lecturii. Traseul lectorial urmează „canoanele” demersului politizant pentru a impune, în spațiul ficțional, „proiectul originar al comunismului” (Lucian Boia): „eliberarea omului, a omului alienat, cum spunea Marx, de nedreptatea, ipocrizia și minciuna orânduirilor structurate pe exploatare. Omul avea să se regăsească pe sine, să devină liber.” [BOIA, 1998: 14]. Preceptele totalitariste, mascate sub haina amăgitoare a libertății individuale și sociale, orientează în subsidiarul textual crearea unui nou profil uman, într-o societate „egalitaristă”, în care „milinarismul ajunge să fie devorat de utopie (în măsura în care, simplificând cele două concepte, privim milenarismul în semnificația sa eliberatoare, iat utopia ca o structură rigidă și închisă, privilegiind valorile comunitare.)” [BOIA, 1998: 15] Eforturile lectoriale verbalizate prin vocea autorizată a *Vieții românești* nu fac excepție de la linia generalizant ideologică, contribuind, prin articolele semnate de figurile marcante ale criticii contemporane, la legitimarea unei

* Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați (nicodasca@yahoo.com).

mitologii tipologizante în economia creatoare a textelor vremii. Inserții ale criteriului valoric estetic pun în criză, voalat și subtil omniprezent, dictatura ideologicului, în unele articole reprezentative pentru recuperarea estetică a textelor reprezentative, marcând, în același timp, un moment al „dezghețului” ideologic.

Cu toate acestea, tonul dominant al vocii critice rezonază cu cel politic, traseul universului ficțional dublând pe cel doctrinar, inclusiv din punctul de vedere al așezării tiparelor și tipologiilor. Pe de o parte, „mitologia comunistă a reușit performanța, profund dialectică, de a proclama, cu egală intensitate, rolul decisiv al *maselor*, al *partidului* și al *conducătorului*, rolul *tuturor*, al unei *elite* și al unui *singur om*, deplasare de altfel inevitabilă o dată cu afirmarea opțiunii totalitare.” [BOIA, 1998: 14] Pe de altă parte, producția literară a vremii se asociază stereotipiilor totalitariste, propunând modele umane, sociale și comportamentale convergente ideologic. Acestea migrează și în aprecierea critică a operelor, devenind elemente esențiale în condiționarea valorică a actelor de creație. Modelul sovietic al *omului nou* deschide seria schemelor ontologice regăsite în construcția de personaj: „Mitologia omului nou sovietic cuprinde șase întruchipări principale, ale căror destine se întrepătrund și ale căror traiectorii se intersectează într-o societate precum cea sovietică. Eroii principali ai acestui imaginar social sunt: muncitorul stahanovist, femeia sovietică, copilul sovietic, soldatul, savantul, activistul de partid.” [BOIA, 1998: 46] Analiza lui Al. Oprea din numărul prim al *Vieții românești* (ianuarie 1958), intitulată sugestiv „Tipologii umane și sociale în proza contemporană”, vizează tocmai structurarea unei configurații a „personajului nou”, discutat în opoziție cu proza de dinainte de momentul de referință 23 august: „S-a discutat despre tipurile frecvente în proza noastră de dinaintea lui 23 August. Dacă am fi întrebați care au fost eroii preferați am numi fără să șovăim, intelectualul inadaptabil și țăranul. Tipul țăranului îl cunoaștem în mai multe ipostaze. La început, un caracter simplu, încadrat într-o narațiune liniștită, ca în primele romane ale lui Slavici și în povestirile lui Creangă [...]. Întâlnim apoi ipostazele moderne ale țăranului român, dezvoltate în două direcții: în prima caută să-și salveze fondul uman în fața înaintării brutale a capitalismului, retrăgându-se în mijlocul naturii, într-o comuniune sacerdotală cu peisajul și istoria străveche (vezi creația lui Mihail Sadoveanu) și în a doua, țăranul care intră în circuitul vieții capitaliste, rob de puterea fabuloasă a banului (vezi Slavici, *Moara cu noroc* ș.a.) ori de pământ, înțeles ca avere (vezi Rebreanu *Ion*). În ceea ce privește intelectualul inadaptabil, în ciuda impresionantului număr de cărți în care se află ca figură principală, găsim de fapt un singur tip, al *învinșului*. Amintiți-vă de interminabila listă de eroi de la Dionisie al lui Eminescu, fire boemă, cu capul în nori, fantastic, fără nici o aderență cu realitatea practică, și până la Ladima al lui Camil Petrescu, cu momente de revoltă sumbră contra societății, dar care se împacă până la urmă cu gândul sinuciderii izbăvitoare [...]. Există însă o categorie de personaje pe care zadarnic o vom căuta în tipologia prozei românești de până acum și anume eroul pozitiv. Lipsesc din zugravirea literară figuri ale muncitorimii organizate.” [OPREA a, 1958: 143-144] Universul compesatoriu al „personajului nou” aduce, prin opoziție, noi linii generatoare ale profilului tipologic, încadrabil, de altfel, pattern-ului

ideologizant, filtru general prin care modelele deja existente sunt selectate critic. Astfel, „opunându-se cu mândrie mediului înconjurător, eroii istratieni – haiduci nu numai în vremurile feudale ci și contemporane – apucă pe o cale profund individualistă. Ei nu cunosc decât forme anarhice de protest și de luptă ori își găsesc fericirea într-o falsă libertate a vagabondajului. Nu mai e nevoie să mai demonstrăm că acest tip de boem apare încălțat cu cunoscutele coturni ai eroului romantic” [OPREA a, 1958: 149] Tara individualismului ce marchează poziția „inadaptabilității” umane reprezintă o devianță caracterologică de la norma egalitarismului / colectivismului asumată politic și la nivelul imaginarului ficțional, de astfel identificată critic și în textele lui Camil Petrescu, acum supuse devalorizării: „Tragedia lui Gelu Ruscanu este tragedia intelectualului fascinat de absolut. Ca orice mic-burghez el nu poate să înțeleagă că adevărul e numai concret în funcție de condiții de loc și de timp. Jocul ielelor este jocul ideilor abstracte care mutilează, pocește pe orice om ce-l contemplă. În ceea ce privește tragedia lui Danton, ni se pare că rezidă în individualismul său, în dorința sa de a împăca un ideal mic-burghez și cauza dură în acel moment, a Revoluției care cerea o dăruire până la capăt.” [OPREA a, 1958: 149] Nici autorii contemporani, precum Francisc Munteanu sau Titus nu ies din raza „revizuirii” critice, imputându-li-se personaje „inadaptabile”, cu idealuri individualiste „mic-burgheze”: aceștia reiterează statutul de „eroi romantici care aproape de două secole au orbit lumea cu strălucirea lor stârnind la cititori și scriitori atitudini dintre cele mai controversate și mai controversabile.” [OPREA a, 1958: 154]

Dar, semnificativ, există și un alt tip de raportare la textele acelorași autori: ideologia politizată a „facerii personajului” este înlocuită subtil de ideologia „facerii textului”, cu implicite veleități estetice. Este cazul studiului lui Ov.S.Crohmălniceanu, „Fr.Munteanu: *Statuile nu râd niciodată*” din nr.2 / februarie al *Vieții românești*, care operează critic asupra laboratorului narativ din punctul de vedere al elaborării ficționale a discursului. Frecvent, amprenta politicului lasă loc celei estetice pentru a surprinde modalitatea de funcționare a „prozei nude”: „Să povestești direct, fără intenții de literaturizare, lucrurile pe care le-ai cunoscut, să dai drumul vieții în carte, să curgă ea singură așa cum vrea.” [CROHMĂLNICEANU a, 1958: 131] Cărțile lui Francisc Munteanu sunt descoperite cu ochiul analistului literar, nicidecum rigid ideologic, pentru a fi încadrate valoric unei tipologii narative, care reconstituie „efectul de real”: „Proza de tipul acesta posedă fără îndoială câteva calități imediate. Oroarea de literaturizare îi împrumută un anumit aer de autenticitate. Textul saturat de material viu, de fapte și detalii, pe care în această împletire pestriță și întâmplătoare, numai realitatea le poate aduna, comunică senzația lucrului trăit.” [CROHMĂLNICEANU a, 1958: 131] Impulsul raportării la bagajul contextual-politic al vremii reactivează însă, conform „directivelor” discursului critic al vremii, necesara legătură cu ideologia „facerii personajului”: „Romanul reconstituie chiar atmosfera tulbură a anilor de imediat după eliberare. E prinsă destul de bine lupta cu însăși inerția clasei muncitoare, pradă încă demagogiei ieftine pe tema nevoilor zilnice, lapte, mărfuri de la cooperativă, tain din producție. Sunt intuite mai ales reflexele psihologice ale

unei asemenea lupte, care-i aduce pe comuniști, nu o dată, în situații pe cât de dificile, pe atât de ingrate.” [CROHMĂLNICEANU a, 1958: 132] Deosebit de semnificativ, finalul studiului este orientat asupra „lipsurilor” cărții, dar care nu glisează spre politic, ci estetic: „Nu-l preocupă, de pildă, problema naratorului. [...] E evident însă că sentimentul autenticității se împiedică în aceste convenții ale prozei, la care autorul face netulburat apel, operând tranziții stridente de la narațiunea făcută în prezent, cu intenția de a înfățișa direct faptele, la istorisirea unor întâmplări petrecute mai demult și amintite acum. Scenele, care se desfășoară înaintea ochilor noștri, capătă astfel un teribil aspect de *literar*, adică de pregătit. [...] Toată simbolistica *statuilor care nu rîd niciodată*, neurmărită în roman, dar sugerată prin titlu și final, pare a voi să dea cu sila și și din afară o morală istorisirii. Aceasta de altfel nu începe și nu sfârșește, aş spune, destul de firesc, lăsând deschise diferite situații și creând impresia tranșei de viață. Destinele rămase neîncheiate (al lui Walter, al Clarei, al baronului) au fost de fapt configurate și abandonarea lor e strict formală. [...] Ai sentimentul că scriitorul vrea să obțină, servindu-se de foarfeci, o bucată de hârtie cu marginile rupte cât mai natural. Pe alocuri răzbate chiar și o *documentare* literară, plină de detalii culese nu din viață ci din lexicon.” [CROHMĂLNICEANU a, 1958: 131] Linia argumentațiilor critice, deschisă anterior pe direcția validității autenticității ca „efect de real”, este continuată de Crohmălniceanu, în numărul următor al *Vieții românești*, prin combaterea, prin contra-exemplu, a „schematismului ca maladie literară”. „Nopți înfrigate”, textul selectat drept bază a demonstrației, îi aparține lui Aurel Mihale, prin care criticul pledează pentru scriitura-terapie: „Unul din cele mai puternice e contactul cu realitatea vie, schematismul fiind, după umilele mele opinii medico-literare, o boală socială a imaginației. Autorul nu mai descrie lucrurile pe care le cunoaște și le-a trăit, ci altele închipuite și nici măcar cu capul lui, ci cu un fel de cap abstract, impersonal și îmbâcsit de dogme. [...] O demonstrație a succesului unui astfel de tratament o face cu ultima lui carte *Nopți înfrigate* Aurel Mihale.” [CROHMĂLNICEANU b, 1958: 94] Văzută ca o „culegere de povestiri despre ultimul război, atribuite câtorva participanți direct la el”, cartea propune o „narațiune nudă”, „fără pretenții de literaturizare, rezumată la reconstituirea faptelor și reacțiilor sufletește încercate de povestitor și la comunicarea lor autorului, care pare să le fi transcris cât mai exact în carnet.” [CROHMĂLNICEANU b, 1958: 94] Tablourile surprind, prin detaliul autenticist, dinamica psihologică a personajelor ipostaziate pe fundalul combatant, adunându-se unitar într-o imagine de ansamblu care proiectează „o sumă de date sufletești ale experienței umane”. Intruzia argumentului politic în discursul critic fragmentează ritmic argumentația instrumentată estetic, dar „normalizează” tipul de lectură conform canonului ideologizant: „O ură surdă împotriva fasciștilor, grăbiți să dispară cu motorizatele lor, se adună în suflete. Autorul izbutește în câteva din paginile acestei cărți modeste despre război, să sugereze fondul moral pe care s-a petrecut actul de la 23 August. Cum au ajuns soldații români să execute ordinul de întoarcere a armelor împotriva nemților fără o pregătire specială, cum au găsit în ei resurse sufletești spre a începe o nouă luptă, de astă dată eroică, pentru dezrobirea țării? Iată niște

elemente de psihologie colectivă, deosebit de prețioase, făcute sensibile prin aceste *noști înfrigurate*.” [CROHMĂLNICEANU b, 1958: 95]

Dacă Crohmălniceanu pune în discuție mai ales strategii ale ficțiunii narative, discursul său moderat politic asupra literaturii este contrabalansat, în același număr al *Vieții românești*, de replica virulentă al lui A.Oprea focalizată pe sindromul complexității personajului. Studiul său îmbină explicit cele două jumătăți argumentative necesare oricărui discurs critic al vremii: supralicitarea mizei politice și reflectarea acesteia în actul de creație al vremii, uneori dublată de necesarele „revizui” de ideologie literară. Finalul grupează unitar întregul eșafodaj motivațional: „Cât de fundamental se pot schimba formele sociale și umane sub influența binefăcătoare a furtunilor istoriei! S-a dus vremea când oamenii fascinați de perorațiile patetice ale eroilor romantici despre *dreptate absolută, adevărul etern*, așteptau de la ei fericirea omenirii. Cu timpul, lumea a observat că aceste ființe *unice* cu sentimente alese, nobile, se pricep numai să pălăvrăgească – pălăvrăgeala dovedind a doua lor natură – și să-și etaleze, impudic, ca la o tarabă de precupeți, *eul* lor umflat – fiind în fond niște creaturi jalnice, neputincioase. S-au apucat apoi înseși acele mulțimi, disprețuite de romantici ca fiind *cenușii*, fără *conștiință*, să lupte pentru a găsi drumul către luminișul istoriei. Și și-au dat seama, cu uimire, oamenii de rând, că și ei pot fi eroi, și încă eroi cu majusculă.. Între timp, văzându-și existența lor comodă tulburată în aceste cutremure sociale, oamenii noștri *complecși* au început să se agite – o parte dintre ei neșovăind să meargă până a-și vinde conștiința lor *generoasă* forțelor retrograde ale omenirii. Numai cu adevărat cei mai nobili, mai puri, au coborât de pe amvonul izolării luciferice amestecându-se cu masele, căutând să se lecuiască de năravurile lor individualiste, luptând cot la cot cu oamenii de rând, ale căror calități au început să le prețuiască și să dorească a le avea. Aureola unor vechi eroi apune. Era noilor eroi abia a început.” [OPREA b, 1958: 155-156] O astfel de concluzie tranșantă are nevoie de o solidă bază ideologică la nivelul câmpului literar și, aici, sunt inițiate „revizuirile” de poziție teoretică, ocupând prima jumătate a studiului. Primul punct de sprijin îl oferă perspectiva călinesciană asupra „personajului complex”, care combate, într-un articol celebru, teza camilpetresciană asupra naturii acestuia: „G.Călinescu discută acolo tocmai ceea ce înseamnă eroul complex. Este complex, așa cum susținea Duiliu Zamfirescu, numai boierul, reprezentant al *clasei superioare*? Nu, răspunde Călinescu, acela poate fi numai *stilat*, și de fapt un manechin, gol de sentimente și de gânduri reale. Sunt *încărcați cu probleme de conștiință* numai orășenii în opoziție cu țărani, ființe rudimentare, prin definiție – teza lui Eugen Lovinescu și Camil Petrescu? Nu, răspunde Călinescu, nu putem confunda complexitatea cu finețea.” [OPREA b, 1958: 148] Modelul eroului din proza modernistă interbelică este desființat, ajungându-se la următorul verdict: „Eroii unitari, consecvenți cu ei înșiși sunt priviți cu suspiciuni și dimpotrivă, eroii îmbucătățiți în trăsături contradictorii provoacă admirații fără rezerve.” [OPREA b, 1958: 148] „Pălăvrăgeala dogmatică” a spiritului modernist „opta pentru fluiditatea și imprevizibilitatea stărilor de spirit ale eroilor, pentru *concretul psihologic* – mai ales acest termen era în vogă. Tot ceea ce constituia determinare strictă, distincție,

limpezime, previzibilitate irita ca niște dogme care opreau pe creatori să redea însăși mișcarea vieții. Se făcea în schimb cultul incertului, al compozițiilor neunitare, al personajelor contradictorii.” [OPREA b, 1958: 148] În opoziție, modelul „noului personaj”, regăsibil în literatura sovietică ce „se ține departe de individualismul abstract și agresiv al literaturii moderne occidentale”, își propune să refacă vechiul ideal umanist: „Căci secolul nostru nu e numai secolul zvârcolirilor isterice ale sufletului micilor burghezi în fața cutremurelor sociale contemporane, ci și secolul realizării vechilor năzuințe ale umaniștilor: înflorirea multilaterală a omului eliberat din sclavia morală și socială, egalitatea în drepturi a întregului sistem colonialist –, forța de care dispune în zilele noastre veche idee a păcii.” [OPREA b, 1958: 151]

De altfel, un asemenea tip de discurs critic, virulent față de orice tentativă de lectură estetică, denudează „vechile practici” interpretative, asumându-și, la nivel teoretic, modelul „filosofic” leninist și schemele ideologice ale realismului socialist. Nu întâmplător, numărul 4 al *Vieții românești* se deschide, programatic, cu articolul lui Horia Bratu, „Lenin și critica literară”, orientând canonic întreg profilul critic al revistei. Actul desființării criticii estetice este asumat conștient, dar și amplu motivat la nivel ideologic. „Principiul leninist al partinității” este convertit în axiomă a laboratorului literar, asigurând necesara obiectivare a universului ficțional: „Principiul partinității literaturii asigurând largile posibilități ale creației obiective, oferă prin aceasta o arie largă de desfășurare inovației și dezvoltării stilurilor artistice. Cei care sunt reduși numai la o adeziune sentimentală față de lupta maselor oprimăte, cei care sunt lipsiți de o înțelegere obiectivă a proceselor științifice de dezvoltare a societății, nu pot da o reprezentare largă multilaterală, istorică a vieții reale, mai ales într-o perioadă în care aceasta pune problema luptei nemijlocite. De aceea literatura inspirată de narodniscism sau de socialismul utopic francez a fost prin excelență idilistă și mizerabilistă. De aceea în momentul înfrângerii revoluției din 1905, simbolismul rus care era puternic colorat social, dar lipsit de o fermă poziție filozofică, devine în epoca care urmează revoluției mistic, decepționist, antirealist.” [BRATU, 1958: 5] Haina politizantă îmbracă definitiv atitudinea critică, așezând-o tranșant pe un statut canonic stereotip, ce nu mai admite devianțe de la normă. Portretul – tip al personajului în discursul literar se suprapune peste cel al revoluționarului marxist-leninist, „obiectiv, realist și vizionar”, ancorat într-o realitate marcată definitiv de imboldul „marii schimbări”: „Omul practicii nemijlocite, revoluționarul marxist-leninist este și un vizionar, își consideră propriul destin înserat în dezvoltarea istorică, este în chip lucid neutopic, animat de credița fermă în posibilitatea rezolvării în acțiune a contradicțiilor realității, trăiește în activitatea social-politică experiențele etice fundamentale [...] Realismul socialist decurge în mod direct tocmai din această concepție leninistă asupra activității revoluționare, din teza că pentru revoluționar orice iluzie este nefastă, că exemplul joacă un rol enorm în era construcției socialismului. [...] Prin aceasta, chestiunea literară devine o parte intergrantă a cauzei generale a proletariatului.” [BRATU, 1958: 6] Noua mitologie socializantă are nevoie și de o instanță legitimatoare care să ofere credibilitate valoric-ideologică acestei construcții literare auto-reflectate pe nucleul unic al Centrului: criticul literar se transpune într-un construct stereotip

operând cu instrumentar „revizuit” în câmpul artistic și amendând orice ecou reacționar: „Partinitatea criticului leninist se definește astfel împotriva hipertrofiei egocentrismului estetic: caracterul însuși al inspirației sale se schimbă. El caută în literatură un nou fond psihologic și moral, noi emoții care să reflecte experiența istorică atât de complexă a timpului său. El caută în artă un limbaj care condensează și rezumă prodigioasa experiență istorică a maselor, un limbaj care debordează formulele estetice consacrate [...]. Dacă milităm pentru o cultură a maselor, a fraternității proletare care depășește în concepție prometeismul paternalist al marilor epoci de înflorire culturală a trecutului, cu atât mai mult ne opunem gândirii burgheze contemporane în care se dezagregă marile tradiții culturale ale omenirii. În epoca noastră, arta care aduce răspunsuri inedite, revoluționare frământărilor omenești, arta care exprimă noul umanism al lumii eliberată de exploatare, este arta realismului socialist.” [BRATU, 1958: 6] Dezideratul partinității dublează pe cel al militantismului în literatură, declarat, în mod paradoxal, oponent al „fatalismului sociologic”, dar care susține funcțiile fundamentale ale noii arte literare: instrument de cunoaștere, „armă ideologică” și emițător propagandistic. Ca urmare, norma „negativistă și reacționară” a „criticii imperialiste” este demontată prin filtrul noilor criterii de creație: „Ideologii burghezi reproșează literaturii socialiste tocmai acest caracter; ei deplâng faptul că realismul socialist nu concepe o *artă a elitelor*, că în literatura și publicistica socialistă nu există acel zid chinezesc care s-a creat în cultura occidentală între *arta celor pușini*, a *celor ghiftuiți* și producțiile destinate *vulgului* [...] Dar oare atunci când este vorba de critica literară, care nu reflectă direct, imediat, viața maselor, nu sondează destinul oamenilor simpli, ci analizează opera artistică, preocuparea criticului trebuie să se îndrepte exclusiv numai asupra creatorului și a descrierii operei lui? Oare nu tocmai problemele vieții trebuie să le discute el prin intermediul operei literare, oare nu analiza imaginilor artistice ca expresie a vieții reale trebuie să formeze obiectul lui? Arta este o tipizare, o oglindire sintetică a vieții, și oglindirea nu este reproducere, nu reprezintă o copie a originalului [...]. Dacă n-am fi conștienți de faptul că *universul* unei opere literare în totalitatea ei oglindește universul real, dacă nu am ști că-l semnifică și-l tipizează, ar dispărea automat și interesul nostru pentru această operă literară.” [BRATU, 1958: 6] Condiționarea procesului creator de proiectarea realităților socializante într-un discurs mediator al ideologiei Centrului devine sistem valoric în sine, funcționând drept filtru normativ în promovarea textelor. „Adepții artei pure, ai curentelor decadente” sunt marginalizați sub primatul „partinității” artistice, care postulează „o dezvoltare și o continuare a tradițiilor artei cu tendință, caracteristică marilor epoci de înflorire artistică”, dar și cheștiunea „contopirii organice, libere și conștiente a individualității artistice cu orientarea ideologică, în virtutea necesității istorice și a aspirațiilor personale.” [BRATU, 1958: 8]

Între cele două dimensiuni ale spațiului literar, actul critic și actul de creație, etichetabile prin două sintagme revelatorii pentru contextul ideologizant al anului 1958, așa cum apare el reflectat la nivelul discursului *Vieții românești*, și anume „convenția literaturii” și „literatura convenției”, sunt inserate câteva zone discursive de tranziție, adevărate enclave critice mimând o recuperare intenționată a

criteriului estetic. Momentele de relativ dezgheț ideologic sunt ocurente în numărul 5 al revistei, din mai 1958, prin publicarea a două articole semnificative din acest punct de vedere. Este vorba despre studiul lui Ov.S.Crohmălniceanu, „Camil Petrescu și demonul polemicii” și cel al lui Lucian Raicu, „Sensul autenticității. Dincolo de orientarea ideologizantă a discursurilor, care subordonează ideile critice necesarului canon realist-socialist, se simte nevoia acută de raportare la marile modele recunoscute ale spațiului literar sau critic, deși acest tip de relaționare se face precaut și totdeauna prin imperativul reconstrucției „literaturii de masă.”

În esență, discursul critic al anului 1958, așa cum este el reflectat în *Viața românească*, voce culturală a diseminării ideologiei „noilor timpuri”, este „revizuit” politic pe de o parte, din perspectiva convertirii marilor modele ale literaturii române în nuclee funcționale de influență doctrinară, și pe de alta, din punctul de vedere al construirii unor texte – standard care să medieze programatic literarul prin controlul politizat al filtrului critic. Cea de-a doua linie generică, cea a inițierii unor premise canonice în crearea „literaturii de valoare” este funcțională în două tipuri de articole: primele funcționează ca acte ale „criticii de întâmpinare”, promovând sau desființând texte aderente sau nu la ideologia de partid iar al doilea tip se impune ca eșantion meta-critic, ca un „discurs asupra metodei” de a face literatură adecvată.

ACKNOWLEDGMENT: This paper is supported by PN II CNCIS – IDEI Project no.949.

BIBLIOGRAFIE

- Boia, Lucian (coord.), 1998, *Miturile comunismului românesc*, București, Ed.Nemira
Bratu, Horia, 1958, *Lenin și critica literară* în „Viața românească”, nr.4 /aprilie
Crohmălniceanu, Ov.S., 1958, *Fr.Munteanu: Statuile nu râd niciodată*, în „Viața românească”, nr.2 /februarie
Idem., 1958, *Aurel Mihale: Nopti înfrigurate* în „Viața românească”, nr.3 /martie
Oprea, Al., 1958, *Tipologii umane și sociale în proza contemporană* în „Viața românească”, nr.1 /ianuarie
Oprea, Al., 1958, *Tipologii umane și sociale în proza contemporană* în „Viața românească”, nr.3 /martie

ÎNTRE MEMORIE ȘI ISTORIE: „POVESTIRILE VIEȚII”. PERSPECTIVE TEORETICO-METODOLOGICE*

Alina CRIHANĂ

Abstract: Double-rooted in the „self-biographic pact” (P. Lejeune) and the „history-centred” one (E. Simion), the life stories have always interfere with the socio-cultural background to which the authorial-narrator reflects his own identity narrative. By means of the “mise en intrigue” (P. Ricoeur) and the emotional dimension, both being linked to the authorial personal myth and those of the period, as well as to the reader’s expectations, the life stories call for interdisciplinary analysis gathering various methods. Objects of study for different socio-humanistic disciplines (sociology, socio-psychology, psychoanalysis, hermeneutics, phenomenology, philosophy of history etc.), the narratives implied by the biographic genres are ever more analysed by critics and literary historians through multiple-reading strategies (from the narrative one up to the reading aesthetics).

Keywords: *life stories, identity narratives, socio-cultural context, interdisciplinary perspective*

Résumé: Fondées sur un double pacte, le „pacte autobiographique” (P. Lejeune) et le „pacte avec l’histoire” (E. Simion), les récits de vie se construisent toujours par rapport à un contexte socioculturel sur lequel l’auteur-narrateur projette sa propre narration identitaire. En impliquant une „mise en intrigue” (P. Ricoeur) et une importante dimension affective, toutes les deux rapportables au mythe personnel de l’auteur mais aussi aux mythes directeurs de son époque et à l’horizon d’attente spécifique au contexte de leur publication, les récits de vie se situent dans un champ de recherche interdisciplinaire, qui réclame le recours à plusieurs méthodes critiques. Revendiquées, en tant qu’objet d’étude, par de diverses disciplines socio-humaines (la sociologie, la socio-psychologie, la psychanalyse, l’herméneutique, la phénoménologie, la philosophie de l’histoire etc.) les récits subordonnés aux genres biographiques sont devenus une préoccupation constante des critiques et des historiens littéraires, de sorte que leur analyse exige une plurilecture (de la grille narratologique à l’esthétique de la réception).

Mots-clés: *récits de vie, narrations identitaires, contexte socioculturel, interdisciplinarité*

Importanța cercetării „povestirilor vieții” pentru analiza raportului dintre istorie, memorie și ficțiune, în demersul exploratoriu vizând un context socio-cultural dat, este probată de interesul tot mai mare care le este acordat în câmpuri

* Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați (crihanoali@yahoo.com).

disciplinare multiple precum și în sfera diverselor metode critice. Cercetarea sociologică și aplicațiile acesteia în sfera literaturii (sociocritica), hermeneutica și filosofia istoriei, psihanaliza și sociopsihanaliza, naratologia și critica imaginarului nu au putut evita, în structurarea propriilor demersuri epistemologice, ancorarea în acest spațiu al „genurilor biograficului”, dublu condiționat de „pactul autobiografic” și de „pactul cu istoria” [SIMION, 2002: 11-39].

În spațiul occidental, importanța „povestirilor vieții” pentru demersul orientat asupra dinamicii câmpului socio-cultural este pusă în evidență începând din anii '20 – '30, o dată cu cercetările, acum clasicizate, ale reprezentanților școlii de la Chicago, care așează la baza structurării universului social *reprezentările, atitudinile subiective, interpretările* date realității de actorii sociali, utilizând, pentru prima oară în studiul sociologic documentele personale. *Autobiografiile, corespondența personală, jurnalele intime, confesiunile, memoriile* devin, începând de acum, materiale de studiu care permit înțelegerea din interior a lumii căreia îi aparțin actorii sociali. Bazată pe principiul *interacționismului* (teoretizat apoi, în anii '30, de George Herbert Mead, apoi de elevul acestuia, Herbert Blumer, interesat de *interacționismul simbolic*), metoda inaugurată de W.I. Thomas și F. Znaniecki și exploatată ulterior de Clifford Shaw, Ernest Watson Burgess, Edwin Sutherland marchează un moment semnificativ în epistemologia modernă, prin ruptura față de metodele moștenite de la pozitivismul științific, dominate de criteriile cuantificării și obiectivității și incapabile să pună în evidență complexitatea și caracterul subiectiv al fenomenelor sociale și umane.

Percepând evenimentele biografice ca pe o serie de „*plasări și deplasări* în spațiul social” care configurează o „*traectorie*” al cărei *sens* este construit prin intermediul *povestirii*, studiile ulterioare ale lui Pierre Bourdieu subliniază, în egală măsură, importanța majoră a „povestirilor vieții” pentru cunoașterea și înțelegerea configurației socio-culturale a unei epoci. În deja celebrul articol despre *L'illusion biographique*, sociologul atrage atenția asupra celor doi factori implicați în structurarea discursului biografic și autobiografic – „*iluzia*” și „*ideologia*” –, esențiali pentru înțelegerea *proiectului* existențial configurat în raport cu un „*postulat al sensului existenței povestite*”. „Povestirile vieții” presupun, din această perspectivă, o „*creație artificială de sens*”. Experiența existențială organizată ca „*istorie*” derulată într-o ordine deopotrivă „*cronologică*” și „*logică*” (având un „*început*”, înțeles „în dublul sens de punct de plecare [...], dar și de principiu, rațiune de a fi, cauză primă”, și un sfârșit, care este, în egală măsură un „*scop*” (*telos*)) capătă coerență în „povestirile vieții”, prin selectarea și punerea în relație a evenimentelor semnificative, „în funcție de o intenție globală”, modelată de „*înclinația [naratorului, n. n.] de a se face ideologul propriei vieți*” [BOURDIEU, 1986]. Teoria „*ideologiei biografice*” va fi ulterior reluată, în același câmp al cercetării sociologice asupra

„povestirilor vieții”¹, de către Daniel Bertaux, care o definește în termenii unui “phénomène de reconstruction *a posteriori* d’une cohérence, de lissage de la trajectoire biographique” [BERTAUX, 1997: 34].

Înțelegerea istoriei personale ca *povestire* a antrenat, în sfera demersului epistemologic, dublarea analizei sociologice printr-o abordare naratologică, tributară contribuțiilor științifice ale formalistilor ruși (R. Jakobson, V. Propp) și analizelor structuraliste ulterioare (M. Bahtin, A. J. Greimas, R. Barthes) și ilustrată de studiile lui T. Todorov, J.-M. Adam și, mai ales, G. Genette. Perspectiva interdisciplinară rezultată din conjugarea instrumentelor furnizate de demersul sociologic și de cel naratologic își află o ilustrare majoră în studiile lui Philippe Lejeune². Declarându-se «moștenitorul» lui P. Bourdieu, dar și al lui G. Genette și al formalistilor ruși, Philippe Lejeune analizează și el problema *ideologiei biografice*, subliniind atât caracterul ficțional, de *construct textual*, al povestirilor autobiografice, cât și profunzimea ancorare a acestora în contextul istoric: „Quelle illusion de croire qu’on peut dire la vérité, et de croire qu’on a une existence individuelle et autonome!... Comment peut-on penser que dans l’autobiographie c’est la vie vécue qui produit le texte, alors que c’est le texte qui produit la vie!” [LEJEUNE, 1980: 29].

În spațiul românesc, o contribuție esențială în domeniul poeziei genurilor biograficului i se datorează academicianului Eugen Simion³, autorul a două studii indispensabile pentru înțelegerea, analiza și interpretarea scriiturii memorialistice: *Ficțiunea jurnalul intim* și *Genurile biograficului*. Demersul teoretic organizat, în

¹ Pe teritoriul autohton, cercetarea de acest tip cunoaște ilustrări notabile în studiile și eseurile publicate de Dan Lungu (*Povestirile vieții: teorie și documente*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 2003, *Construcția identității într-o societate totalitară. O cercetare sociologică asupra scriitorilor*, Editura Junimea, 2003, *Cartografii în tranziție. Eseuri de sociologia artei și a literaturii*, Editura LiterNet, 2003).

² Cf. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975; *Je est un autre. L’autobiographie, de la littérature aux média*, Paris, 1980; *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005 etc.

³ Aceluiași critic i se datorează o serie de articole dedicate speciilor biografice, publicate în mai multe numere ale revistei *Cultura: Genurile biograficului (I, II)*, nr. 93, 94 / 2007; *Discursul epistolar: un jurnal intermitent cu un singur destinatar*, nr. 95 / 2007; *Romanul jurnal, romanul autobiografic (I-IV)*, nr. 108, 109, 110 / 2008; *Autobiografie, roman autobiografic, roman-memorii, eseu autobiografic? (I, II, III)*, nr. 175, 176, 177 / 2008 etc. În afara studiilor profesorului E. Simion, se cuvin menționate o serie de contribuții anterioare (Silvian Iosifescu, *Sintezele zilelor noastre*, în *Literatura de frontieră*, București, Editura enciclopedică română, 1971; Ioan Holban, *Literatura subiectivă*, București, Minerva, 1989; Ion Manolescu, *Literatura memorialistică*, București, Humanitas, 1996) sau mai recente (Constantin Ticu, *Memoria autobiografică*, Iași, Institutul European, 2005; Ruxandra Cesereanu, *Gulagul în conștiința românească. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste*, Iași, Polirom, 2005; Smaranda Ghiță, *Lumi interioare. Jurnalul între document și ficțiune*, Editura Universității „Al. I. Cuza” din Iași, 2009 etc.).

primul studiu citat, în jurul conceptelor „de *calendaritate*, de *simultaneitate*, de *poetica spontaneității* și de *ficțiunea nonficțiunii*, de personajul emblematic și de personajul ascuns, [...] de miturile și maladiile diarismului”, este dublat, în cel de-al doilea, de preocuparea pentru „*pactul cu istoria*, de relația dintre narator și marea istorie (în *memorii*), adică de istoria al cărui martor este, sau de distanța dintre istorie (evenimentul trăit) și povestirea (scrierea) lui” [SIMION, 2002: 21 - 22]. Dincolo de aparatul teoretic riguros structurat, ambele studii oferă repere esențiale pentru o istorie a genurilor biograficului în spațiul românesc, prin analizele dedicate speciilor ilustrative – de la *jurnal*, *autobiografie*, *memorii* și scriitura *epistolară* la *autoficțiune* – publicate de scriitori români reprezentativi, cei mai mulți dintre ei aparținând generațiilor postbelice (O. Paler, V. Cristea, P. Goma, O. Orlea, G. Melinescu, P. Pandrea ș. a.).

Problematica raporturilor dintre autor/narator și „marea istorie”, precum și dintre istoria personală și punerea ei în povestire a făcut obiectul, dincolo de perspectivele metodologice deja amintite, al hermeneuticii moderne a istoriei, ilustrate începând cu anii '80, de cercetările lui Paul Ricoeur⁴. Preocupat de rolul povestirii în domeniul științelor socio-umane, Ricoeur atrage atenția asupra unor aspecte abordate mai târziu de P. Bourdieu, în articolul deja citat despre *Iluzia biografică*: povestirea descrie o suită de fapte temporale, ceea ce permite conceperea ei mai întâi ca o cronică a timpului trecut. Ea este în același timp *construcție*, înlănțuire a unor evenimente „puse în intrigă” de către un narator care optează pentru o succesiune relatată în funcție de o ordine *cronologică* și una *subiectivă*: “La mise en intrigue est l’opération qui tire d’une simple succession une configuration” [RICOEUR, 1983: 127]. Termenul de „configurație”, pe care Ricoeur îl preferă celui de „structură”, desemnează o „artă” a compoziției în reconstituirea faptelor și a evenimentelor, pe care naratorul le selectează într-o construcție capabilă să le confere sens: “La configuration de l’intrigue impose à la suite indéfinie des incidents *le sens du point final* [...]. *Point final* comme celui d’où l’histoire peut être vue comme une totalité.” [IBIDEM: 131] Această totalitate constitutivă povestirii comportă prezența unor elemente de descriere, a unor personaje, a unui cadru în care ele evoluează și a unei suite de evenimente semnificative. În termenii Roselynei Orofiamma, „Si le récit invite le narrateur à donner de la cohérence, de l’unité et du sens à sa vie, à travers cette activité, il est conduit surtout chaque fois à reconstruire une cohérence et une unité dans une configuration différente, qui accorde un sens remanié aux actes vécus. Le travail de la narration engage, en toute occasion, à reconsidérer, à réélaborer des scénarios probables autour des mêmes personnages, décors et situations évoqués.” [OROFIAMMA, 2002] Astfel configurată, povestirea furnizează o explicație și o

⁴ Cf. *Temps et récit I - L'intrigue et le temps historique*, Paris, Seuil, 1983; *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

interpretare a istoriei: “Le récit est déjà par la nature des choses une forme d’explication” [RICOEUR, 1983: 131].

Povestirea se prezintă așadar ca un sistem organizat care impune descoperirea unei coeziuni acolo unde nu există decât un ansamblu incert de evenimente dispersate, o „masă haotică de percepții și de experiențe de viață” [JOSSELSO, 1998: 897]. Ea se întemeiază pe o punere în formă semnificantă, care conduce, prin intermediul procedeelor de *configurare* și de *refigurare* analizate de Ricoeur, la o istorie constituită ca o totalitate, în care naratorul poate să se recunoască. Mai recent, Jacques Rhéaume avansează ideea că „povestirile vieții” își asumă o formă de recuperare a istoriei, înțeleasă nu doar în dimensiunea sa temporală „obiectivă”, nici doar ca timp „subiectiv” (al istoriei personale), ci ca punere în fabulă a „raportului reflexiv cu lumea și cu celălalt în memoria vie a subiectului social” [RHÉAUME, 2000: 110]. În termenii lui Ruthellen Josselson, „Les vérités inhérentes à tout récit personnel naissent d’un véritable ancrage dans le monde, dans ce qui fait la vie - les passions, les désirs, les idées, les systèmes conceptuels. Les récits personnels des individus sont autant d’efforts pour saisir la confusion et la complexité de la condition humaine.” [JOSSELSO, 1998: 896]

Memoria individuală ca spațiu al interiorizării istoriei este, pe de altă parte, purtătoarea unor „urme”/traume mentale (și memoriale) colective, care condiționează reconstituirea ei prin intermediul povestirii. Pe urmele lui Freud, care identifică între efectele curei psihanalitice un „travail de souvenir” [FREUD, 1953], traumatizant și responsabil de o serie de blocaje ale memoriei, dublat de un „travail de deuil” [FREUD, 1952], cu rol compensatoriu în raport cu primul, Paul Ricoeur urmărește efectele traumatice ale presiunii politicului asupra memoriei colective manipulate în societățile totalitare, arătând în ce măsură „le travail de l’histoire se comprend comme une projection, du plan de l’économie des pulsions au plan du labeur intellectuel, de ce double travail de souvenir et de deuil.” [RICOEUR, 1996: 11] Așa cum arată Marie Carcassonne, al cărei demers vizând interacțiunea sensului, afectelor și temporalității în povestirile vieții se întemeiază pe același model Ricoeur, „temporalitatea narativă nu se caracterizează doar pe (re)configurarea evenimentelor într-un cadru temporal, ci și prin dimensiunea sa afectivă”, povestirea nefiind doar o „punere în intrigă”, ci în egală măsură, o „punere în afectivitate” [CARCASSONNE, 2007].

Timpul recuperat în povestirile vieții este, în termenii lui Ricoeur, un „timp uman, în măsura în care se articulează pe un mod narativ, iar povestirea atinge semnificația sa plenară când devine o condiție a existenței temporale” [RICOEUR, 1983: 105]. Pe de altă parte, această „punere în intrigă afectivă” (M. Carcassonne) implică un tratament fabulatoriu aplicat atât „marii istorii” cât și istoriei personale: autorul-narator devine personaj într-o ficțiune identitară modelată de propria „ideologie biografică”, căpătând o „identitate narativă”. Ricoeur descrie acest joc al instanțelor narrative (între autorul real și personajul

povestirii biografice) în termenii unei dialectici: „La dialectique consiste en ceci que, selon la ligne de concordance, le personnage tire sa singularité de l'unité de sa vie considérée comme la totalité temporelle elle-même singulière qui le distingue de tout autre. Selon la ligne de discordance, cette totalité temporelle est menacée par l'effet de rupture des événements imprévisibles qui la ponctuent (rencontres, accidents, etc.); la synthèse concordante-discordante fait que la contingence de l'événement contribue à la nécessité en quelque sorte rétroactive de l'histoire d'une vie, à quoi s'égale l'identité du personnage. Ainsi le hasard est-il transmué en destin. Et l'identité du personnage qu'on peut dire mis en intrigue ne se laisse comprendre que sous le signe de cette dialectique. [...] La personne, comprise comme personnage de récit, n'est pas une entité distincte de ses « expériences ». Bien au contraire: elle partage le régime de l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage.” [RICOEUR, 1990: 175]

Implicând imaginarul personal, ca spațiu al configurării unor *mituri legitimate* raportabile la miturile directe ale contextului istoric în care au trăit și au scris autorii „povestirilor vieții”, demersul hermeneutic tributar modelului teoretic furnizat de P. Ricoeur se cuvine completat, în opinia noastră, de o abordare „mitodologică”, prin grila mitocriticii și a mitanalizei teoretizate de Gilbert Durand⁵, reperabilă și în studiile mai recente ale lui Daniel Madelénat (*Biographie et mythe*) și Danièle Chauvin (*Mémoire et mythe*)⁶. Raportând mitul la memoria individuală, Danièle Chauvin îl definește ca fiind „une parole essentielle à l'édification de l'être”, „reprise créatrice de sens: reprise, et donc mémoire, et comme tel, tourné vers la ou les paroles antérieures, mais aussi créatrice, et donc tournée vers l'avenir, parole inventive.” Pe de altă parte, „Le mythe éclaire la psyché individuelle non seulement parce que l'individu répète l'histoire de l'espèce [...], mais aussi parce que chaque individu participe de cet inconscient collectif.” [CHAUVIN, 2005: 234-235] Analizând din perspectivă mitocritică povestirea biografică, Daniel Madelénat reperează, între biografie și mit, „des liens complexes de filiation, de synergie, d'opposition et d'hybridation” [MADELÉNAT, 2005: 51], arătând că acest tip de povestire a vieții joacă un rol esențial în transformarea unei intrigi anecdotice într-un scenariu mitic: „Refusé, renié, le mythe continue néanmoins de hanter la biographie comme ambiance indélébile de l'imaginaire (comme à l'écrivain et à son objet), dangereuse attraction, ombre accusatrice ou mauvaise conscience de

⁵ Cf. *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, Editura Nemira, București 1999; *Figuri mitice și chipuri ale operei – De la mitocritică la mitanaliză* –, Editura Nemira, București, 1998; *Introducere în mitodologie. Mituri și societăți*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2004 ș. a.

⁶ Ambele studii sunt publicate în *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Editions Imago, Paris, 2005.

tout récit «réaliste». Il peut s'engluer et se crypter dans l'épaisseur du texte – présence palimpseste – ou s'utiliser à la surface – propagande et marketing –: toute entreprise biographique exhibe ou dissimule une dimension mythique souvent axiale.” [IBIDEM: 55] Mecanismul *mitizării* funcționează încă și mai eficient în cazul povestirilor/eseurilor autobiografice, în construcția imaginii de sine a autorului-narator, chiar dacă nu întotdeauna în mod conștient, manifest.

Suprapunerea și compararea scenariilor identitare reperabile în „povestirile vieții” permite identificarea și inventarierea elementelor redundante care configurează mitologia legitimatoare a autorilor, care nu poate fi analizată în absența raportării la topica socio-culturală a imaginarului epocii vizate, a cărei schițare devine posibilă grație instrumentelor furnizate de mitanaliză. Aceasta din urmă permite stabilirea diagramei miturilor dominante/recesive ale epocii, diversificarea matricei mitice în funcție de „bazinele semantice” (în interiorul cărora miturile dominante sunt supuse unor actualizări și potențializări succesive, la un interval de aproximativ trei generații). Înainte de a fixa reperele metodologice ale mitocriticii și mitanalizei, Gilbert Durand încercase să definească topica socio-culturală a imaginarului, în primul său studiu dedicat „științelor și filosofiei imaginii”, adoptând, în punctul de plecare, perspectiva freudiană asupra funcționării mecanismului psihic. Antropologul imaginarului reperase, secționând mai întâi pe *orizontală* ansamblul de imagini și reprezentări care caracterizează o societate într-un context istoric dat, trei „felii” corespunzătoare celor trei instanțe psihice descrise de Freud, inconștientul („es”/„asta”) și, la nivelul „conștientului”, „eul” și „supraeul”. „Felia inferioară, cea mai în „profundime”, figurează un *es* antropologic, loc al ceea ce Jung numește „inconștient colectiv”, dar pe care noi preferăm să-l numim „inconștient specific” [...]. El este domeniul unde schemele arhetipale trezesc „imagini arhetipale”, *Urbilder* [...]” [DURAND, 1999: 184] O a doua zonă a imaginarului socio-cultural, corespunzătoare – în sens metaforic – „eului” freudian, este aceea a imaginilor simbolice și a „rolurilor”/„măștilor” jocului social. Acestea din urmă pot fi („în funcție de un partaj *vertical* al cercului, printr-un diametru”) valorizate negativ sau pozitiv: „în timp ce imaginile de roluri valorizate pozitiv tind să se instituționalizeze într-un ansamblu foarte coerent, avându-și codurile sale proprii, rolurile marginalizate rămân într-un *Underground* mai dispersat [...]”. Dar tocmai aceste imagini de roluri marginalizate sunt fermenți, destul de anarhici, pentru o schimbare radicală și pentru o schimbare de mit director.” În fine, o a treia secțiune orizontală a imaginarului corespunde, în diagrama lui G. Durand, „supraeului” societății, acela care „tinde să organizeze, chiar să raționalizeze rolurile pozitive ale „eului” socio-cultural în coduri, programe, ideologii, pedagogii.” [IBIDEM: 185] Celor două dimensiuni „spațiale” ale temicii („orizontală” și „verticală”, ultima descriind „cele două emisfere ale contradicțiilor sociale care constituie o societate”) G. Durand le adaugă o a treia, „temporală”: „Deci, într-un parcurs

temporal, conținuturile imaginare (visuri, dorințe, mituri etc.) ale unei societăți se nasc într-o șiroire confuză, dar importantă, se consolidează „teatralizându-se” (Jean Duvignaud, Michel Maffesoli) în utilizări „actanțiale” (Algirdas Greimas, Yves Durand) pozitive sau negative, care-și primesc structurile și valoarea de „confluente” sociale diverse (cu sprijin politic, economic, militar etc.), pentru ca în final să se raționalizeze, deci să-și piardă spontaneitatea lor mitogenică, în edificii filozofice, în ideologii și în codificări.” [IBIDEM: 186]

„Lectura” imaginarului socio-cultural în care „« legile scrise » ale textelor se îmbină strâns cu contexte difuze, prea puțin conștiente” [DURAND, 2004: 146], ar putea furniza, în cazul unui context cum este cel totalitar, de pildă, repere esențiale pentru identificarea „urmelor” presiunii ideologiei politice asupra „genurilor biograficului”, ca spațiu al deconstrucției, mai mult sau mai puțin mascate, a marilor mituri politice legitimize. Pe de altă parte, dincolo de acest tip de poziționare imaginară conștientă, demersul mitocritic și mitanalitic face posibilă reperarea miturilor identitare *latente*, arătând totodată în ce măsură redundanța aceluiași scenariu în povestirile unor autori diferiți aparținând aceleiași epoci este de natură să ilustreze mitologia legitimize a unor grupuri, categorii socio-culturale, generații. Asumându-și deopotrivă o sociocritică și o psihocritică, mitanaliza permite în plus interpretarea poziționării autorilor în spațiul social în care aceștia s-au integrat, a rolurilor asumate în constituirea *habitusului* cultural al epocii vizate, arătând, între altele, în ce măsură indivizii au „reprodus” în comportamentele lor, chiar și cele mai intime, caracteristicile unui grup de apartenență, ale unei categorii socio-culturale, în ce măsură au împărtășit idei, atitudini, sentimente. [OROFIAMMA, 2002]

Profunda ancorare a povestirilor vieții în contextul socio-cultural în care au fost elaborate și publicate, un context care include receptorul și orizontul său de așteptare, impune, în abordarea genului și apelul la *estetica receptării*, valorificând reperele teoretice oferite de reprezentanții Școlii de la Konstanz, Hans Robert Jauss (*Experiență estetică și hermeneutică literară*, Univers, 1983) și Wolfgang Iser (*Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, Paralela 45, 2006). Acestea sunt în măsură să ilustreze condiționările istorice ale receptării textelor, interacțiunea dintre text și context, interacțiunea dintre text și cititor, precum și problema „efectului estetic”. În măsura în care istoriile personale, destinate publicării, se constituie în relație cu un univers al receptării, discursurile identitare fiind supuse unor constrângeri condiționate de „prezentarea de sine oficială” [BOURDIEU, 1986], „povestirile vieții” nu pot fi interpretate în absența raportării la lector, atât ca individ social cât și ca instanță textuală - *cititorul implicit*: reconstituind o istorie „totalizantă” în care să se poată recunoaște, autorul-narator își proiectează textual o imagine „ideală” despre sine (chiar și atunci când simulează obiectivitatea, mergând până la autocritică), în măsură să „seducă” cititorul real, construindu-și, totodată, cititorul implicit, ca strategie a textului.

Concluzionând, orice tip de cercetare asupra povestirilor vieții își asumă, în cele din urmă, în măsura în care își propune o analiză a instanțelor, a structurilor textuale și contextului care a condiționat, într-o măsură mai mare sau mai mică, configurarea unui anume tip de univers, modelat de imaginea pe care și-o construiește autorul despre lume și despre sine, o *plurilectură*.

AKNOWLEDGEMENT: This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/89/1.5/S/59758.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Bertaux, Daniel, 1997. *Les récits de vie, perspective ethnosociologique*, Paris, Nathan.
- Bourdieu, Pierre, 1986. „L’illusion biographique”, in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nr. 62-63, URL: <http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/raisons/illusion.html> (consultat în format electronic, fără număr de pagină).
- Carcassonne, Marie, 2007. „Sens, temps et affects dans des récits de vie recueillis en interaction”, in *Vox Poetica*, 1/11/2007, URL: <http://www.vox-poetica.org/t/pas/carcassonne.html> (consultat în format electronic, fără număr de pagină).
- Chauvin, Danièle, 2005. *Mémoire et mythe*, in *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Paris, Editions Imago.
- Durand, Gilbert, 1999. *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, București, Editura Nemira.
- Durand, Gilbert, 2004. *Introducere în mitodologie. Mituri și societăți*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Freud, Sigmund, 1953. *De la technique psychanalytique*, Paris, PUF.
- Freud, Sigmund, 1952. *Deuil et Mélancolie*, in *Métopsychoanalyse*, Paris, Gallimard.
- Iser, Wolfgang, 2006. *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, Pitești, Editura Paralela 45.
- Jauss, Hans Robert, 1983. *Experiență estetică și hermeneutică literară*, București, Editura Univers.
- Josselson, Ruthellen, 1998. „Le récit comme mode de savoir”, in *Revue française de psychanalyse, Le narratif*, nr. 3.
- Lejeune, Phillippe, 1975. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- Madelénat, Daniel, 2005. *Biographie et mythe*, in *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Paris, Editions Imago.
- Orofiamma, Roselyne, 2002. « Le travail de la narration dans le récit de vie », in Christophe Niewiadomski, Guy de Villers, *Souci et soin de soi. Liens et frontières entre histoire de vie, psychothérapie et psychanalyse*, Paris,

- L'Harmattan, pp. 163-192, URL:
<http://arianesud.com/content/download/1079/4387/file/OROFIAMMA%20Travail%20de%20la%20narration%20ds%20le%20recit%20de%20vie.pdf>
 (consultat în format electronic, fără număr de pagină).
- Rhéaume, Jacques, 2000. „Le récit de vie en groupe: réflexions épistémologiques et méthodologiques”, in *Revue Internationale de Psychosociologie*, vol. VI, nr. 14.
- Ricoeur, Paul, 1996. „Entre mémoire et histoire”, in *Projet*, nr. 248.
- Ricoeur, Paul, 1990. *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- Ricoeur, Paul, 1983. *Temps et récit I - L'intrigue et le temps historique*, Paris, Seuil.
- Simion, Eugen, 2002. *Genurile biograficului*, București, Editura Univers enciclopedic.

PEREC OU LA MEMOIRE TROUÉE¹

Eric HENDRYCKS*

Abstract: It acts, starting from the autobiographical novel of Georges Perec entitled *W* or the memory of childhood, to better understand the importance of the cohabitation of the memory and the forgetting in the identity search carried out by the author. The developed axes of reflection clarify the following questions: How to reconcile the preliminary sentence “I have no childhood memories” with the autobiographical project?, What stagings, stylistics or others, the author does it use to say the memory or its absence?, Which roles play the system of encoding of letters and numbers, as well as onomastics perecquienne, in the work of the anamnesis?, Which place photography does it occupy in identity rebuilding work?

Keywords: *Perec, memory, forgetting, encoding, identity*

Résumé: Il s'agit, à partir du roman autobiographique de Georges Perec intitulé *W* ou le souvenir d'enfance, de mieux comprendre l'importance de la cohabitation du souvenir et de l'oubli dans la quête identitaire menée par l'auteur. Les axes de réflexion développés éclairent les questions suivantes: Comment concilier la phrase liminaire «Je n'ai pas de souvenirs d'enfance» avec le projet autobiographique?, Quelles mises en scène, stylistiques ou autres, l'auteur utilise-t-il pour dire le souvenir ou son absence?, Quels rôles jouent le système de cryptage des lettres et des nombres, ainsi que l'onomastique perecquienne, dans le travail de l'anamnèse?, Quelle place la photographie occupe-t-elle dans le travail de reconstruction identitaire?

Mots-clés: *Perec, souvenir, oubli, cryptage, identité*

La genèse de *W* ou le souvenir d'enfance porte en soi la dichotomie oubli/souvenir qui sous-tend l'œuvre perecquienne. En effet, c'est lors d'un voyage à Venise en 1967 et plus particulièrement au cours d'une soirée bien arrosée, aux dires de l'auteur, que remonte à la surface un souvenir enfoui depuis l'adolescence: le rêve d'une société réfugiée sur un îlot de la Terre de feu et obéissant aux idéaux sportifs. A l'époque, Perec enfant avait réalisé quelques dessins: on y voit des individus en survêtement blanc, marqué d'un grand W noir dans le dos.

¹ «Le nom de ma famille est Peretz. Il se trouve dans la Bible. En hébreu, cela veut dire «trou», en russe «poivre», en hongrois (à Budapest, plus précisément), c'est ainsi que l'on désigne ce que nous appelons «Bretzel» [...]. PEREC Georges, *W* ou le souvenir d'enfance, Editions Denoël, Gallimard, «L'imaginaire», Paris, 1975, p.56.

* Faculté Libre des Lettres et des Sciences Humaines, Institut Catholique de Toulouse, France (e.hendrycks@yahoo.fr).

Le projet initial de W était ainsi celui d'un roman d'aventures, de voyages et d'éducation. L'orientation que prit le texte, au fil des parutions hebdomadaires dans *La Quinzaine littéraire*, dès 1969, et la réception très controversée qu'en firent les lecteurs, sont à l'origine d'un remaniement complet qui aboutit à un projet autobiographique plus complexe mais assumé, plus proche aussi de la véritable naissance fantasmatique de W.

Perec se veut, dès vingt-deux ans, un «équarrisseur de souvenirs», comme il le dit lui-même. Pour lui, rien de plus bête que de garder pieusement ses souvenirs. Une quinzaine d'années plus tard, il a gardé le même état d'esprit: la partie autobiographique de W s'ouvre sur cette phrase liminaire: «Je n'ai pas de souvenirs d'enfance» [PEREC, 1975: 17]. Phrase on ne peut plus paradoxale dans une autobiographie, lorsque l'on sait que l'enfance constitue l'un des topoï essentiels du genre.

De l'aveu même de l'auteur, sa vie se résume en cinq lignes: «Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire tient en quelques lignes; j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six; j'ai passé la guerre dans diverses pensions à Villard-de-Lans. En 1945, la sœur de mon père et son mari m'adoptèrent» [PEREC, 1975: 17].

Cette «absence d'histoire» est cependant annoncée dès le titre de l'ouvrage: «le» souvenir d'enfance, comme s'il n'y en avait qu'un. Mais «un» n'est pas «aucun». Comment lire alors ce début de livre qui contredit le projet annoncé? Perec donne une explication: «L'on n'avait pas m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé: une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place: la guerre, les camps» [PEREC, 1975: 17]. La disparition des parents le prive de son histoire. Point d'enfance, donc. Point de souvenirs, si ce n'est celui de l'absence.

Toutefois, cette affirmation est écrite au passé et autorise le lecteur à penser que cette esquivance n'est plus de mise au moment de l'écriture. Il va donc bien falloir raconter, mais à mots couverts...

«L'écriture me protège... J'avance sous le rempart de mes mots, de mes phrases, de mes paragraphes habilement enchaînés, de mes chapitres astucieusement programmés. Je ne manque pas d'ingéniosité. Ai-je encore besoin d'être protégé? Et si le bouclier devient un carcan? Il faudra bien, un jour, que je commence à me servir de mes mots pour démasquer le réel, pour démasquer la réalité». Perec, ancien membre de l'OULIPO, est on ne peut conscient du pouvoir des mots, et dans un souci de conserver à l'acte d'écriture son caractère ludique, il joue délibérément de différentes techniques. D'ailleurs, il écrit: «Une fois de plus, les pièges de l'écriture se mirent en place. Une fois de plus, je fus comme un enfant qui joue à cache-cache et qui ne sait pas ce qu'il craint ou désire le plus: rester caché, être découvert» (PEREC, 1975: 18).

Ainsi, Perec nous invite à jouer avec lui, à déjouer les pièges qu'il a savamment agencés dans son texte. En effet, comment concilier, dans l'écriture même, l'oubli et le souvenir? comment dire le vide?

Tout d'abord, l'auteur, lorsqu'il se décide à nous livrer ses tout premiers souvenirs, les place d'emblée dans un halo d'incertitude. Pour ce faire,

Perec utilise le conditionnel: «Le premier souvenir aurait pour cadre [...]» [PEREC, 1975: 26], «[...]le signe aurait eu la forme d'un carré [...]», «[...] son nom aurait été [...]» [PEREC, 1975: 27]. Comment en effet évoquer les souvenirs, annoncés comme inexistant, si ce n'est sous le mode de l'incertain?

Sous la plume de l'écrivain, le passé devient illusoire, fabulé, insaisissable dans son miroitement vaporeux. «Le second souvenir est plus bref; il ressemble davantage à un rêve; il me semble encore plus évidemment fabulé que le premier; il en existe plusieurs variantes [...]» [PEREC, 1975: 27].

De plus, le champ lexical du doute contamine tout le texte dès les premières pages: «il me semble, je crois, supposer, estimer, peut-être, j'oubliai, vraisemblablement, improbable, invraisemblable, fabulé, illusoire, fantasme, impression, rêve...», tous ces termes sont d'ailleurs déclinés dans leurs variations grammaticales grâce à la figure du polyptote. Les mots, comme Perec, mènent une quête identitaire et explorent leurs parentés.

Cette mise en doute du propos est renforcée par une autre technique perecquienne: l'auto-commentaire en note de bas de page. En soi, le procédé n'a rien d'exceptionnel en littérature. Ce qui est plus inhabituel, c'est que Perec, loin d'utiliser la note pour apporter des informations complémentaires ou expliciter le texte premier, l'exploite pour pointer et doubler les insuffisances de la mémoire, déjà perceptibles dans le récit autobiographique, voire infirmer les rares événements qui paraissaient jusqu'alors incontestables. De cette technique, qui ne concerne que les chapitres autobiographiques – les notes étant absentes de la partie fictionnelle, comme si la fiction, finalement, était moins sujette à controverse – soulignons quelques occurrences.

Tout d'abord, le procédé est utilisé dans le chapitre IV qui est un chapitre clef puisqu'il nous livre les deux premiers souvenirs de l'auteur: le déchiffrement de la lettre hébraïque «gammeth, ou gammel» » [PEREC, 1975: 27]; la clé donnée par le père et avalée par l'enfant. Toutefois, les notes 1 et 2, qui concernent respectivement les souvenirs 1 et 2, réitèrent la versatilité du souvenir:

– C'est ce surcroît de précision qui suffit à **ruiner le souvenir** ou en tout cas le charge d'une lettre qu'il n'avait pas. Il existe en effet une lettre nommée «Gimmel» dont **je me plais à croire** qu'elle **pourrait** être l'initiale de mon prénom [...]

– Dans ce souvenir ou **pseudo-souvenir**, Jésus est un nouveau-né entouré de vieillards bienveillants. [...] Le tableau auquel je me réfère, **s'il existe**, est beaucoup plus **vraisemblablement** une *Présentation au Temple*» [PEREC, 1975: 27-28].

Un peu plus loin, le chapitre VIII, qui donne à lire le corpus de notes le plus important de l'ouvrage², offre une mise en abyme vertigineuse du doute. Le fait que ce chapitre évoque la question du père et de la mère, et les fantasmes qui y sont liés, n'est pas anodin... Aussi pouvons-nous lire, parmi les exemples les plus emblématiques de ces notes:

² 26 notes étalées sur près de 9 pages, soit légèrement plus que le texte qu'elles commentent.

– Le mari d’Esther, David, travaillait dans une maison de perles fines **et il n’est pas impossible** qu’il ait proposé à mon père de travailler dans la bijouterie. [...] **Il est à peu près** certain qu’il était aussi, **et peut-être** en même temps, ouvrier [...] **Il a peut-être aussi** travaillé dans une boulangerie de la rue Cadet, dont l’arrière-boutique **aurait** donné sur la cour de l’immeuble dans lequel travaillait David. D’autres papiers font de lui un «mouleur», un «fondeur», et même un «coiffeur artisan»; mais **il est peu vraisemblable** qu’il ait appris la coiffure [...]

– [...] En fait, tout le monde appelait mon père Isie (ou Izy). Je suis le seul à **avoir cru**, pendant de très nombreuses années, qu’il s’appelait André. J’ai eu un jour une discussion avec ma tante sur ce sujet. Elle **pense** que c’était **peut-être** un surnom qu’il **aurait** eu pour ses relations de travail ou de café.

– **Je ne sais** quelle est l’origine de ce souvenir que **rien n’a jamais confirmé**.

– **Je n’arrive pas** à préciser exactement les sources de cette **fabulation** [...]

Ces détails, comme la plupart de ceux qui précèdent, sont donnés **complètement au hasard**.

On le voit, le tremblé des souvenirs de ce chapitre central dans la quête identitaire mime la précarité de la situation du père dans un contexte historique où la dissimulation de sa véritable identité était vitale. La dernière note concerne non plus l’histoire douteuse du père, mais la destinée, tout aussi incertaine, de la mère:

– Nous n’avons jamais pu retrouver de trace de ma mère ni de sa sœur. **Il est possible que**, déportées en direction d’Auschwitz, elles aient été dirigées sur un autre camp; **il est possible aussi que** tout leur convoi ait été gazé en arrivant.

Enfin, les deux dernières utilisations des notes de bas de page se trouvent au chapitre X³: l’une concernant le récit **des trois souvenirs d’école** [PEREC, 1975: 78-80], mais n’invalidant pas la véracité de ces souvenirs; l’autre renouant avec le principe de la variabilité, pour une scène capitale: l’ultime départ de la mère, sur le quai de la gare de Lyon. Afin de déjouer la surveillance des nazis et d’être évacué grâce à un convoi de la Croix-rouge, la mère de Perec lui fit un bandage au bras. Voici le texte support du récit:

[...] Mais ma tante est **à peu près** formelle : je n’avais pas le bras en écharpe, il n’y avait aucune raison pour que j’aie le bras en écharpe. [...] **Peut-être**, par contre, avais-je une hernie et portais-je un bandage herniaire, un suspensoir. A mon arrivée à Grenoble, **il me semble que** j’ai été opéré – **j’ai même longtemps cru**, chipant ce détail **à je ne sais plus quel autre membre de ma famille adoptive**, que c’était le professeur Mondor qui avait pratiqué l’opération – à la fois d’une hernie et d’une appendicite (on aurait profité de la hernie pour m’enlever l’appendicite). Il est sûr que ce ne fut pas à mon arrivée à Grenoble. **Selon Esther**, ce fut plus tard, d’une appendicite. **Selon Ela**, ce fut d’une hernie, mais bien avant, à Paris, alors que j’avais encore mes parents» [PEREC, 1975: 80-81].

³ Nous connaissons l’importance de la lettre «x» pour Perec: la perte de l’identité («né sous x»), la torture, la croix de Saint-André (André = le père), et ses variantes graphiques, qui vont du «W» à la croix gammée.

La scène, à l'origine de la dernière note de l'œuvre, rappelons-le, offre un savant jeu de miroitements, doublé d'une autre astuce perecquienne: les propos rapportés. En effet, ceux-ci, de l'extérieur cette fois-ci, invalident le souvenir. Deux modalités dans le passage cité: les membres de la famille dont le nom est connu – ici le couple de cousines Ela/Esther, dont nous remarquerons l'identité commune de la lettre initiale – et les autres, ceux qui ne peuvent être nommés car leur nom s'est effacé avec le temps.

Toutes ces disparitions, augmentées de l'incertitude de ce qui semble être, aboutissent à une dislocation du temps et de l'espace. Pour Perec enfant, déjà, les événements et les lieux ont d'incertaines frontières : la vie est nappée d'un brouillard où tout se superpose, se confond, se contamine. Le chapitre XIII, qui fait suite, dans l'autobiographie, au chapitre X et donc à la disparition de la mère, inscrit la fracture. Certes, comme l'énonce la première phrase du chapitre, **désormais, les souvenirs existent** [PEREC, 1975: 97], mais «rien ne les rassemble». Fragmentation des souvenirs, à l'image des «dessins dissociés, disloqués» de Perec adolescent» [PEREC, 1975: 97]. C'est presque un état psychotique que nous donne à lire l'auteur dans ce passage, lequel alterne l'utilisation du présent de narration, de l'imparfait, dans ses valeurs durative et répétitive, tout en cumulant les pronoms indéfinis, les tournures négatives, les termes vagues et les structures binaires convoquées par la conjonction «ou».

Désormais, les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble. Ils sont comme cette écriture non liée, faite de lettres isolées incapables de se souder entre elles pour former un mot, qui fut la mienne jusqu'à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans, ou comme ces dessins dissociés, disloqués, dont les éléments épars ne parvenaient presque jamais à se relier les uns aux autres, et dont, à l'époque de W, entre, disons, ma onzième et ma quinzième année, je couvris des cahiers entiers: personnages que rien ne rattachait au sol qui était censé les supporter, navires dont les voilures ne tenaient pas aux mâts, ni les mâts à la coque, machines de guerre, engins de mort, avions et véhicules aux mécanismes improbables, avec leurs tuyères déconnectées leurs filins ininterrompus, leurs roues tournant dans le vide; les ailes des avions se détachaient du fuselage, les jambes des athlètes étaient séparées des troncs, les bras séparés des torsos, les mains n'assuraient aucune prise.

Ce qui caractérise cette époque c'est avant tout son absence de repères: les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide. Nulle amarre. Rien ne les ancre, rien ne les fixe. Presque rien ne les entérine. Nulle chronologie sinon celle que j'ai, au fil du temps, arbitrairement reconstituée: du temps passait. Il y avait des saisons. On faisait du ski ou les foins. Il n'y avait ni commencement ni fin. Il n'y avait plus de passé, et pendant très longtemps il n'y eut pas non plus d'avenir; simplement ça durait. On était là. Ça se passait dans un lieu qui était loin, mais personne n'aurait très exactement pu dire loin d'où c'était, peut-être simplement loin de Villard-de-Lans. De temps en temps, on changeait de lieu, on allait dans une autre pension ou dans une autre famille. Les choses et les lieux n'avaient pas de noms ou en avaient plusieurs; les gens n'avaient pas de visages. Une fois, c'était une tante, et la fois d'après c'était une autre tante. Ou bien une grand-mère. Un jour

on rencontrait sa cousine et l'on avait presque oublié que l'on avait une cousine. Ensuite on ne rencontrait plus personne; on ne savait pas si c'était normal ou pas normal, si ça allait durer tout le temps comme ça, ou si c'était seulement provisoire. Peut-être y avait-il des époques à tantes et des époques sans tantes? On ne demandait rien, on ne savait pas très bien ce qu'il aurait fallu demander, on devait avoir un peu peur de la réponse que l'on aurait obtenue si l'on s'était avisé de demander quelque chose. On ne posait aucune question.» [PEREC, 1975: 97-98]

Ces «morceaux de vie arrachés au vide» trouvent un équivalent en la photographie. Perec s'intéresse aux techniques de l'image, qu'elle soit fixe ou mobile, et à ses possibles interactions avec la littérature. Or, la photo est un autre médiateur du souvenir dans *W ou le souvenir d'enfance*. En effet, lorsque le romancier effectue l'inventaire des «reliques» qui lui restent de sa mère et de son père, il trouve parmi celles-ci cinq photographies de la mère, et une seule du père. Evoquées au début du chapitre VIII, la photo du père est décrite quelques lignes plus loin, alors qu'il faudra pourtant attendre le chapitre X pour avoir la description de trois des cinq photos de la mère. Sur la page, comme dans le souvenir de Perec, les deux figures parentales sont vouées à ne pas co-exister... (lien photo et enchaînement des chapitres) D'ailleurs, le passage concernant le père est, de l'aveu même de l'auteur, un texte écrit quinze ans auparavant, que la typographie en gras (la seule du roman) signale comme tel. Ainsi, l'évocation même du souvenir est en décalage temporel. Que nous montre, à travers la rétine de Perec, cette photo? Aux dires de l'auteur, un homme grand, souriant et propre sur lui en cette journée dominicale d'hiver. C'est «un simple soldat» affublé d'«un de ces ceinturons de gros cuir qui ressemblent aux sangles des vitres dans les wagons de troisième classe». Les détails sont pauvres, leur confidence se fait sur le mode de la froideur, mais l'essentiel est dit: «Sur la photo le père a l'attitude du père».

Qu'en est-il de la mère? dans le chapitre X, la description des trois photos est elle aussi fragmentée en deux paragraphes, intitulées «Deux photos» et «Une photo». Ainsi, même évoquée dans son individualité, la mère n'échappe pourtant pas à la dislocation de son unité.

Dans le premier paragraphe, la mère et l'enfant sont présents sur les deux photos, offrant ainsi des scènes de tendresse pudique: «Je suis dans les bras de ma mère. Nos tempes se touchent», «Je me tiens debout près d'elle, à sa gauche – à droite sur la photo –, et sa main gauche gantée de noir s'appuie sur mon épaule gauche» [PEREC, 1975: 73-74]. Les vêtements font l'objet d'une attention toute particulière: c'est qu'ils participent de la dissimulation des corps, de l'intimité, et donc de l'identité. Les systèmes de fermeture⁴, comme les boutons, sont par ailleurs minutieusement décrits. Leur présence signale l'inaccessibilité de ce qui est désormais intériorisé.

Parmi les nombreux détails descriptifs donnés, l'un d'eux, répété sur les deux photos, peut ternir l'image de la mère: «Ma mère sourit en découvrant

⁴ N'oublions pas que le seul souvenir que Perec a de son père concerne une clef qu'il lui aurait donnée.

ses dents, sourire un peu niais [...]» [PEREC, 1975: 74], puis: «Elle sourit gentiment en penchant très légèrement la tête vers la gauche» [PEREC, 1975: 75]. Pourquoi donner une telle information? Est-ce pour souligner l'ambivalence des sentiments de Perec envers cette mère, qui, à l'instar de l'héroïne de la fiction, Caecilia Winckler, abandonne d'une certaine façon son enfant, ici sur la quai de la gare, là lors du naufrage du bateau? Est-ce pour accentuer une certaine candeur, une certaine innocence, et ainsi rendre les événements à venir encore plus tragiques et injustes? Probablement les deux, dans cette incapacité qu'a le romancier de faire place nette dans ses ressentis.

Sur la dernière photo, qui fait l'objet du second paragraphe, intitulé «Une photo», la situation n'est plus la même: la mère, seule cette fois-ci sur le cliché, est veuve. Tout comme le père, Perec enfant a disparu. Malgré le contraste avec l'atmosphère de bonheur des photos précédentes, Perec écrit: «Son visage est la seule tache claire de la photo. Elle sourit» [PEREC, 1975: 78]. Encore une fois, comment interpréter ce renseignement? Le visage, lumineux, est-il le reflet d'une mère-courage qui essaie de chasser les ombres de la vie? Le sourire (qui n'est plus niais), veut-il donner le change face à l'orphelin? ou la mère, dans sa naïveté suggérée au préalable, est-elle incapable de prendre la pleine mesure du drame qui se joue? Perec se garde bien de nous donner une réponse. La connaît-il lui-même?

Les photographies fixent ainsi des moments topiques. Nous pouvons résumer la chronologie établie: photo 1: le père, jeune soldat.

Photos 2 et 3: la mère et l'enfant (le père est vivant, mais absent)

Photo 4: la mère, seule. (le père est mort, l'enfant absent)

Notons toutefois que sur la troisième photo, dans la zone limite du regard, à la périphérie, la possible figure du père, presque indéchiffrable, pour ainsi en partance, fait une ultime apparition: «A l'extrême droite, il y a quelque chose qui est peut-être le manteau de celui qui est en train de prendre la photo (mon père?)» [PEREC, 1975: 75].

Evoquons enfin une autre méthode qui permet de combler les trous de la mémoire: les cryptages. Perec pensait que son père, en tant que soldat, était dans les transmissions. Le lien est facile avec le principe de la transmission héréditaire, ainsi qu'avec celui de la transmission des souvenirs par l'écriture. En effet, les traces d'encre sur le papier sont étroitement liées au travail de l'anamnèse et retardent le «silence blanc», comme l'évoque Perec. D'ailleurs, très tôt, l'auteur a des rapports à la littérature à travers le principe du déchiffrement: cela remonte à son premier souvenir, celui de la lettre hébraïque «gammeth» identifiée dans un journal yiddish» [PEREC, 1975: 26-27]. De la sorte, le cryptage des lettres, mais aussi celui des nombres, fait partie des «jeux», au sens oulipien, proposés par l'auteur. Parmi les nombreux chiffres et lettres que comporte ce système, ne retenons que ceux qui ont une importance particulière dans la remontée du souvenir et la quête identitaire.

Ainsi, la lettre «E», portée au seuil du livre, dans la dédicace: «Pour E». Celle-ci doit se lire «Pour Eux». «Eux», ce sont les grands absents: les parents. Absence redoublée par celle de leur dénomination: une seule lettre, englobante, généralisante, et donc par là-même anihilatrice de toute individualité, pour les

invoquer à l'orée du texte. De cette autre forme de vide (la lettre ne peut à elle seule remplir l'espace de la page), de ce flou de désignation résulte une extension de sens: «E»/ «Eux», ce sont peut-être aussi tous les «autres, les déportés, les soldats, les veuves, les orphelins, les membres de la famille, ceux dont on se souvient, les oubliés... peut-être aussi tous ceux qui, pour une raison ou pour une autre, ont besoin de se reconstruire. «E» marque donc la disparition⁵, le vide que le projet autobiographique tentera de combler.

La lettre «X», symétrique, double (nous pouvons la lire comme deux «v» qui se superposent avec un effet miroir) est d'abord, pour Perec, le signe de l'identité perdue. Lui qui a le sentiment douloureux de l'arrachement familial, voire d'une filiation fracturée, est d'une certaine façon «né sous X»... Mais l'auteur nous livre des indices supplémentaires, qu'il faut relier, pour bénéficier d'un plein accès au sens. Ainsi, au chapitre XV, une scène qui se déroule à Villard-de-Lans:

«A côté de la villa, de l'autre côté de la route, il y avait une ferme – c'est aujourd'hui une fabrique de bibelots en matière plastique – occupée par un vieil homme aux moustaches grises, porteur de chemises sans col [...] et dont je garde un souvenir net: il sciait son bois sur un chevalet formé de deux croix parallèles, prenant appui sur l'extrémité de leurs montants de manière à former cette figure en X que l'on appelle «Croix de Saint-André», et réunies par une traverse perpendiculaire, l'ensemble s'appelant, tout bonnement, un X»[PEREC, 1975: 109].

Perec apporte une information éclairante: ce chevalet en forme de «X» se nomme également «Croix de Saint-André», en référence à la forme de la croix qui aurait été utilisée pour supplicier Saint-André, le premier apôtre appelé par Jésus. Au-delà de la référence religieuse, c'est le prénom «André» qui attire notre attention. De fait, plus tôt dans l'œuvre, à deux reprises, dans le texte initial et dans une note qui le commente, Perec nous avait informé du prénom supposé de son père: André.

J'aime beaucoup dans mon père son insouciance. Je vois un homme qui sifflote. Il avait un nom sympathique: André. Mais ma déception fut vive le jour où j'appris qu'il s'appelait en réalité – disons, sur les actes officiels – Icek Judko, ce qui ne voulait pas dire grand-chose» [PEREC, 1975: 47].

Et dans la note qui est associée à ce passage:

«[...] on aurait effectivement pu appeler mon père André, comme, d'une façon à peine moins arbitraire, on appelait son frère aîné (celui qui partit faire fortune en Palestine) Léon, alors que son prénom d'état civil était Eliezer. En fait, tout le monde appelait mon père Isie (ou Izy). Je suis le seul à avoir cru, pendant de très nombreuses années, qu'il s'appelait André» [PEREC, 1975: 55].

Deux notions sous-tendent l'évocation du souvenir: celle du caractère «sympathique» du prénom pour l'enfant, celle de la déception, voire de la trahison éprouvée lorsque la lumière est faite sur le véritable prénom du père. La scène du vieil homme coupant son bois se donne alors à lire comme l'expression

⁵ Comment ne pas penser à l'ouvrage intitulé *La Disparition*, écrit six ans plus tôt, et dont le principe lipogrammatique est de ne jamais utiliser la lettre «e»...

inconsciente d'une mutilation, d'une ablation (celle du père au noyau familial?) et raconte l'histoire de l'enfant coupé d'un être cher. Bien entendu, comme à son habitude, l'auteur ne livre pas la clef du souvenir mais préfère s'étendre sur les connotations de la lettre «X»: de l'idée de rature qu'elle porte en elle en littérature (ne barre-t-on pas d'une croix ce que l'on veut supprimer?), à celle de «l'inconnu mathématique», en passant, par de savantes déformations, à la croix gammée, au signe des «SS», puis à l'étoile juive» [PEREC, 1975: 109-110]⁶. On le constate, le «X» met en relation des aspects constitutifs de l'écrivain, comme sa judaïté, sa filiation, le supplice imposé par le régime nazi, mais aussi des impressions intimes, comme le sentiment de l'abandon et d'une cassure ontologique.

Perec détourne également les chiffres et crée un code mathématique, qui est le reflet de sa personnalité et alimente une thématique du secret, de l'indicible. Le «11» correspond ainsi à la date du décès de sa mère: «Ma mère n'a pas de tombe. C'est seulement le 13 octobre 1958 qu'un décret la déclara officiellement décédée, le 11 février 1943» [PEREC, 1975: 62]. Pourquoi cette date? La mère «fut prise dans une rafle avec sa sœur, [la] tante de [Perec]. Elle fut internée à Drancy le 23 janvier 1943, puis déportée le 11 février suivant en direction d'Auschwitz» [PEREC, 1975: 53]. Mais cette date est à la fois officielle (un papier l'«atteste») et fabulée. Même la date anniversaire de la mort de la mère est finalement contestable: rien ne prouve en effet que la mère soit morte précisément ce jour-là.

Nous n'avons jamais pu retrouver la trace de ma mère ni de ma sœur. Il est possible que, déportées en direction d'Auschwitz, elles aient été dirigées sur un autre camp; il est possible aussi que tout leur convoi ait été gazé en arrivant [PEREC, 1975: 61].

Encore un souvenir délétère. D'ailleurs la mère, sans tombe, ne laisse pas de trace. Quoi qu'il en soit, la première partie de *W ou le souvenir d'enfance* est composée de 11 chapitres, le onzième, chapitre fictionnel, évoquant la mort de Caecilia Winckler, la mère de Gaspard, lors du terrible naufrage du *Sylvandre*. Les conditions horribles de l'agonie de Caecilia, bien qu'elles soient détaillées précisément dans des tournures qui n'appellent aucune remise en cause, relèvent en même temps de l'hypothèse la plus absolue, puisqu'il n'y a pas de survivant et donc personne pour témoigner:

«Mais la mort la plus horrible fut celle de Caecilia; elle ne mourut pas sur le coup, comme les autres, mais, les reins brisés par une malle qui, insuffisamment arrimée, avait été arrachée de son logement lors de la collision, elle tenta, pendant plusieurs heures sans doute, d'atteindre, puis d'ouvrir la porte de sa cabine; lorsque les sauveteurs chiliens la découvrirent, son cœur avait à peine cessé de battre et ses ongles en sang avaient profondément entaillé la porte de chêne» [PEREC, 1975: 84].

Il faut bien entendu y lire la mort, fictionnalisée elle aussi puisque non avérée, de la mère de Perec à Auschwitz, dans des conditions atroces. L'ultime précision des ongles en sang renvoie d'ailleurs aux gazés des camps de concentration, comme sur cette photo que Perec, adolescent, voit.

⁶ Dans ce principe de déformations, le «X» est également à l'origine du «W».

Plus tard, je suis allé avec ma tante voir une exposition sur les camps de concentration. Elle se tenait du côté de La Motte-Picquet-Grenelle (ce même jour, j'ai découvert qu'il existait des métros qui n'étaient pas souterrains mais aériens). Je me souviens des photos montrant les murs des fours lacérés par les ongles des gazés et d'un jeu d'échecs fabriqué avec des boulettes de pain» [PEREC, 1975: 215].

Le lien avec la mère de l'auteur est d'autant plus fort que la fin du chapitre X relate «le départ» de la mère, sur le quai de la gare de Lyon [PEREC, 1975 :80-81], constituant ainsi le liant entre l'autobiographie et la fiction.

Au même titre, le «43», année officielle du décès de la mère de Perec, est dissimulé et en même temps annoncé dès le premier chapitre de la fiction:

Je suis né le 25 juin 19..., vers **quatre** heures, à R, petit hameau de **trois** feux, non loin de A. Mon père possédait une petite exploitation agricole. Il mourut des suites d'une blessure, alors que j'allais avoir six ans. Il ne laissait guère que des dettes et tout mon héritage tint en quelques effets, un peu de linge, **trois** ou **quatre** pièces de vaisselle. [...]» [PEREC, 1975: 15].

La date de naissance du personnage de fiction, Gaspard Winckler, laissée en suspens, n'a plus qu'à récupérer les chiffres-clefs de la mère, disséminés, voire inversés (4+3 / 3+4) pour être identifiée.

Voici un dernier exemple du système de cryptage des chiffres, garant du souvenir et constitutif du principe identitaire: le «7/03/36», date de naissance de Perec. Si nous appliquons le principe du miroir, utilisé par Perec pour les lettres, le 7/03 (ou 7/3) devient le 3/7: 37.

Or, *W ou le souvenir d'enfance* est constitué de 37 chapitres. Certes, le nombre, en soi, appelle un déséquilibre: 19 chapitres dans la première partie, 18 chapitres dans la deuxième. D'ailleurs, l'unité cherchée semble vouée à l'échec: «37» ne peut-il se lire en effet comme «(19)36 + 1»? «1» représentant l'autre, le double, proche et inatteignable à la fois.

Mais comment aurait-il pu en être autrement dans ce récit d'une reconquête identitaire aussi instable que la mémoire est trouée?

BIBLIOGRAPHIE

- Dangy, Isabelle, 2002. *Etude sur W ou le souvenir d'enfance*, Ellipses, Résonances, Paris.
- Leak, Andrew, 1990. «W/dans un réseau de lignes entrecroisées: souvenir, souvenir-écran et construction dans *W ou le souvenir d'enfance*», in *Parcours Perec*, Presses Universitaires de Lyon, pp.75-90.
- Lejeune, Philippe, 1991. *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, P.O.L, Paris.
- Lejeune, Philippe, 1996. *Le pacte autobiographique, nouvelle édition augmentée*, Editions du Seuil, Points Essais, Paris.
- Perec, Georges, 1975. *W ou le souvenir d'enfance*, Editions Denoël, Gallimard, «L'imaginaire», Paris.
- Perec, Georges, 1969. *La Disparition*, Editions Denoël, Gallimard, «L'imaginaire», Paris.
- Roche, Anne, 1997. *W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, Gallimard, Foliothèque, Paris.

JE(U), PERE(C)

Charlotte WERBE*

Abstract: I propose that the autobiographical game throughout *W ou le souvenir d'enfance*, by Georges Perec, is symbolized by the disjunction of reality (the autobiography) and fiction (the allegory). These two elements converge and intertwine through the techniques of parataxis, metanarration, and false depictions. The ellipsis in the center of the text is representative of Perec himself. This intentional absence reveals Perec's story—the hole in his life, his emotional and physical lacuna. Several ruptures are revealed throughout *W*; the voluntary rupture of words and the explicit rupture demonstrated by the ellipsis. While *W* attacks language itself, memories, and recollections—*W* is a game; Perec manipulates his readers. Finally, I propose that Perec does not resolve his “search” or “quest” through *W*.

Keywords: *Georges Perec, W ou le souvenir d'enfance, lacuna, memory, ellipsis, second world war, game, father, mother, loss, psychoanalysis*

Résumé: Je propose que le je(u) à travers *W ou le souvenir d'enfance*, de Georges Perec, est la disjonction entre la réalité (le je) et le fictif (le jeu). Ses deux éléments se brouillent et s'entrelacent par les techniques de la parataxe, de la métanarration, et de la représentation erronée. L'ellipse, au centre du texte représente Perec. C'est cette absence intentionnelle qui révèle l'histoire – le trou dans sa vie; sa lacune émotionnelle et physique. A travers *W* se trouve plusieurs ruptures; la rupture volontaire des mots et la rupture explicite démontrée par l'ellipse. A la fois que *W* est une attaque sur la langue, sur la mémoire et sur le souvenir – *W* est un jeu; Perec manipule les lecteurs. Finalement, je propose que Perec ne résout pas sa «quête» à travers *W*.

Mots-clés: *Georges Perec, W ou le souvenir d'enfance, lacune, souvenir, ellipse, Seconde Guerre mondiale, jeu, père, mère, la perte, psychanalyse*

L'ellipse au centre de *W ou le souvenir d'enfance* représente l'auteur, Georges Perec. L'ellipse est une omission intentionnelle, Perec dit tout en ne disant rien. La parenthèse autour de l'ellipse indique ce que Perec ne peut pas dire; «three dots in round brackets constitute the conventional sign that something has been omitted from a textual quotation. Page 61 indicates typographically: I'm not telling» [BELLOS, 1993: 549]. L'absence de mots raconte l'histoire, c'est cette absence qui définit Perec. L'ellipse comporte l'absence du père et de la mère. L'ellipse, symbole représentatif de ce qui n'est pas dit, représente le trou de mémoire et la lacune dans la

* University of Massachusetts – Amherst (cwerbe@frital.umass.edu).

vie de Perec. L'ellipse est à la fois la disparition de la mère, du père, et des souvenirs, ou l'enfance de Perec – l'ellipse... c'est Perec.

Le je(u) à travers W, c'est la disjonction entre la réalité (le je) et le fictif (le jeu). La Seconde Guerre mondiale a produit un bouleversement d'identité juive. Il y a eu un bouleversement au sein de la responsabilité collective de l'Europe, une sorte de naïveté qui était encore présente après la Première Guerre mondiale a été enlevée. La perte double d'une nation et d'une famille a créé une lacune dans la mémoire de Perec: homme juif, résident de la France. A travers W ou le souvenir d'enfance – ou W – se trouve une lacune explicite, une lacune physique et une lacune psychique. La lacune explicite est formulée par l'ellipse entre la première et la deuxième partie de W. La parenthèse indique que cette lacune est volontaire. La lacune physique: ses parents sont morts. Il y a un vide: ils ont disparu. La lacune psychique est exprimée par le refoulement de Perec, les souvenirs oubliés et la mémoire trouée de Perec. La dernière est l'effet sous conscient de la disparition de ses parents; «Pour Perec, comme pour la plupart des juifs de cette génération, la judéité se trouve vidée de tout contenu» [PERRUCHE, 2008: 29]. Comme homme et comme Juif, Perec se trouve vidé de souvenirs et de famille.

Le je présenté le long de W est aussi doublement un jeu. La «vérité» présentée par Perec est intentionnelle; Perec était compulsif au sujet de son mémoire et de ses souvenirs, «I began to be afraid of forgetting... the fear of forgetting!» [BELLOS, 1993: 543]. Perec avait une véritable capacité de recherche; «on the other hand, Perec had a phenomenal memory for detail and professional skill in information handling; he knew how to look things up at the Bibliothèque Nationale... some of his errors are sufficiently flagrant to jump off the page even for readers without Perec's library skills» [BELLOS, 1993: 546]. Souvent, les «faits» avancés par Perec le long du livre sont fautifs. Par exemple, quand Perec décrit l'insigne de Charlie Chaplin dans le film *The Great Dictator*, «in fact, the insignia of Chaplin's 'Adenoid Hynkel' is not as Perec represents it. It consists not of overlapping but of superposed X's» [BELLOS, 1993: 548]. Les lecteurs sont emportés dans les «souvenirs» de Perec. Même à la fin du livre, Perec lie l'allégorie de W explicitement avec un texte qu'il avait lu, «des années et des années plus tard, dans l'univers concentrationnaire, de David Rousset, j'ai lu ceci: 'la structure des camps de répression est commandée par deux orientations fondamentales...» [PEREC, 2009: 221] mais, la version intégrale de ce même texte démontre que Perec a supprimé une phrase d'importance considérable: «the structure of punishment camps for Aryans, such as Neue-Bremm, near Saarbrücken, is determined by two fundamental policies: no work but 'sport' and derisory feeding...» [BELLOS, 1993: 551]. Par le fait que les données sont intentionnellement mal présentées, Perec ne résout pas son histoire. J.B. Pontalis a décrit W comment étant un «Bildungsschriftsteller, littéralement apprentissage à partir de l'écriture narrative ou fictionnelle...» où «Perec résout cette quête sur les souvenirs, la mémoire, ce qui enfin participe ordinairement à la définition d'une identité, en offrant dans cet ouvrage son portrait autographe» [BEHAR, 1995: 152]. Au long de W la définition de l'identité se trouve entre les signifiants, et donc, Perec ne résout pas son histoire à travers les mots.

Perec s’amuse avec ses lecteurs et sa propre névrose: «Le texte littéraire fait son entrée dans le texte du symptôme, en une sorte de jeu indiscursif, voire de mise-en-abyme d’un texte dans l’autre» [PERRUCHE, 2008: 56].

Perec était conscient du psychanalyse, comme il était conscient de son écriture et certain de ses choix à travers W. Perec a consulté J.B. Pontalis: «pendant la publication de W en feuilleton, arrivé a un moment particulièrement horrible de la description la vie utopique, celui de la reproduction des athlètes et de la conception des enfants sur l’île, Perec “tombe en panne” et se trouve incapable de finir» [PERRUCHE, 2008: 29]. J.B. Pontalis a décrit une des visites de Perec; «One of my patients, let’s call him Stephane, dictated to me, in a sense, what I suggested elsewhere when referring to analysands who make you wonder when you listen to them, whether they really experienced their dreams or whether they dreamt them on purpose as dreams and, in the end, in order to recount them. These are the “dream-makers.” In Stephane’s case, I realised after awhile that I wasn’t “buying” the dreams he offered» [BELLOS, 1993: 129]. Perec élaborait et fabriquait pour son psychanalyste, comme il le faisait dans son écriture. Et ainsi, Perec élaborait et fabriquait pour son public. A la fois que la métanarration le long de W déstabilise les lecteurs, elle démontre aussi la manière par laquelle Perec manipule les mots ; que les mots ne signifient rien; «je n’écris pas pour dire que je ne dirais rien, je n’écris pas pour dire que je n’ai rien à dire. J’écris...» [PEREC, 2009: 63]. Si Perec nous parle de sa névrose vis-a-vis l’écriture, le lecteur a la tendance à croire les signifiants; à croire que Perec nous dit la vérité. Encore une fois il y a la disjonction entre «l’autobiographie» et la réalité; la vérité et la contre-vérité; Perec silencieusement consciente de la dernière.

À la fois que la parenthèse autour de l’ellipse démontre ce que Perec ne veut pas partager avec les lecteurs, elle démontre aussi l’enclosions de camps de concentration (comme dépeint de manière allégorique par l’île de W). La mémoire de Perec ne le libère pas, elle l’enferme. Le trou de la mort de son père, le trou de la mort de sa mère, le trou de [la mort de] sa mémoire, et le trou de [la disparition des Juifs dans] l’Histoire. Le temps successif logique, a été décrit par Jacques Lacan comme étant compris de 3 phases: «1) the moment of seeing 2) the stage of understanding 3) the moment to conclude» [VERYARD, 2003]. La vision (premier stade) et la conclusion (troisième stade) sont présents à travers W: la vision de sa vie (autobiographie voyeuriste/exhibitionniste) et la conclusion (conclusion du livre) mais l’ellipse entourée de parenthèses exprime la manque de compréhension (deuxième stade). Il y a un bouleversement dans l’ordre du temps successif logique, comme le bouleversement de l’identité Juif. La lacune qui se trouve au milieu de W est une pulsation temporelle ou le début est marqué par la cloison immédiate. Le deuxième stade, la compréhension, n’existe pas dans W. Ce stade est représenté par le symbole de l’ellipse et enclavée par la parenthèse.

L’emplacement de l’ellipse sert à rendre la première partie du texte et la deuxième partie du texte comme miroir. Ensuite, l’alternance textuelle entre «l’autobiographie» et l’histoire place des types de miroirs à travers le texte. Il y a le miroir qui reflète le fictif et ce même miroir qui reflète la réalité. La lacune crée un

miroir au milieu du texte qui reflète le début et la fin – la première et la deuxième partie du texte. Cette lacune ou cette interférence de l'ellipse – au centre du texte – représente le lien brisé entre Perec et ses parents. La rupture émotionnelle et physique qui a eu lieu. Le miroir présent dans l'alternance des pages – «l'autobiographie» et l'allégorie – symbolise le regard de Perec sur l'enfance avec sa mère, la présence et la doublure de la réalité et l'irréel. C'est-à-dire, il y a une alternance dans la vie de Perec. Cette alternance survient des différents endroits où Perec a vécu pendant son enfance et de sa famille brisée en deux. A travers ces miroirs la distinction subtile entre la réalité et le fictif se floue. Censé être quelque chose qui clarifie, le miroir devient l'objet qui déconstruit l'image de Perec et déconstruit les idées préconçues des lecteurs. La première partie et la deuxième partie de *W* sont une reconstruction de la vie de Perec et le miroir au centre – la lacune – démontre le transfert émotionnel qui a lieu. Les deux faces – double miroir, double texte, double alternance – servent encore une fois à relier la double disparition de son père et de sa mère. Ces couples qui s'opposent (et non couple d'opposés) sont soulignés par la lettre *W*; les doubles *V* s'unissent, se touche mais ne s'alignent pas. La vérité touche le fictif sans de conclusion définitive, c'est la parataxe ultime.

C'est précisément la parataxe – l'alternance entre «l'autobiographie» et l'histoire – qui à la fois souligne la névrose traumatique de Perec et déforme le sujet de livre. Même entre le nom du livre et le contenu – *W* ou le souvenir d'enfance / «je n'ai pas de souvenir d'enfance» [PEREC, 2009: 17] – la parataxe présente au long du livre s'éclaire. Derrida a noté, «Writing is about absence, the absence of the speaker and what is signified by the written signifiers» [MCBIDE, 2008]. Le «trou» que Perec essaye de «de-refouler» ou exprimer est complexifié par l'acte même d'écrire. Francois Roustang, philosophe et hypnothérapeute, écrit; «the analyst who really listens is not interested in syntax, in the way the words are linked together in order to produce meaning, but in the words themselves, in their respective positions – the proximity, the distance, the intervals which constitute the fundamental relations that syntax most often veils» [LUKACHER, 1986: 188]. C'est les trous que l'analyste cherche, et c'est les trous que Perec offre. Les signifiants que Perec utilise pour s'exprimer, sont pleins de trous eux-mêmes – les signifiants qui sont vidés par leurs exclamations fautives.

En écrivant avec des trous – ou des lacunes – intentionnelles, Perec, par ses propres termes, rompt sa relation avec les mots, comme sa rupture avec ses parents. La lacune est ce qui n'est pas dit, mais ce qui n'est pas dit se trouve tout le long de *W*, c'est l'enchaînement des idées par la parataxe (l'alternance du texte) qui symbolise l'écoulement subconscient de la névrose. La perte de ses parents pendant son enfance se trouve dans toutes les œuvres de Perec, la disparition de la signification à travers les signifiants. Même le dernier passage qui relie l'allégorie de *W* aux camps de concentrations – de manière évidente – n'est pas entièrement exacte, «the structure of punishment camps for Aryans, such as Neue-Bremm, near Saarbrücken, is determined by two fundamental policies: no work but “sport” and derisory feeding...» [BELLOS, 1993: 551]. C'est la parataxe, la disjonction du texte (entre le texte); l'espace blanc entre les mots, qui donne l'histoire. L'absence contient la signification

pour Perec. Sans l'allégorie, lisant purement les chapitres «autobiographique», une liste de souvenirs se présente, «Je n'ai pas de souvenirs d'enfance... je suis né... je possède une photo....» [PEREC, 2009: 17-45]. Perec écrit «Je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien : je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n'est pas dit parce qu'il est l'indicible... Je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes» [PEREC, 1993: 63]. C'est le néant: «C'est cela que je dis, c'est cela que j'écris et c'est cela seulement qui se trouve dans les mots que je trace, et dans les lignes que ces mots dessinent, et dans les blancs que laisse apparaître l'intervalle entre ces lignes... je n'écris pas pour dire que je n'ai rien à dire. J'écris: j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux» [PEREC, 1993: 63]. Perec lui-même reconnaît que tout est dans ce qu'il ne dit pas. Paul de Man décrit le langage: «to the extent that all language is conceptual, it already speaks about language and not about things... All language is language about denomination, that is, a conceptual, figural, metaphorical language... if all language is about language, then the paradigmatic linguistic model is that of an entity that confront itself» [WATERS, 1989: 34].

«Irony is a synchronic structure, while allegory appears as a successive mode capable of engendering duration as the illusion of a continuity that it knows to be illusionary. Yet the two modes, for all their profound distinctions in mood and structure, are the two faces of the same fundamental experience of time» [DE MAN, 1983: 226]. L'ironie et l'allégorie sont étroitement liées. L'ellipse au centre de W est ironique, comme l'alternance entre «l'autobiographie» et l'allégorie de l'île de W. L'ironie se trouve dans les mots que Perec utilise, et lui qui reconnaît, que les mots ne servent à rien. Est-ce que le public peut conclure la même chose? Perec attaque la langue, comme il le fait à travers une autre œuvre, La disparition:

«At bottom the plan to write without the letter e was an attack on language itself ... everything leads to disappearance, the only possible outcome when a letter has been purloined: in a world destabilised by the removal of a mere nothing, a letter shape, an empty symbol, death ensues. But the symbol is not entirely empty. Its name, pronounced eu, has the same sound as eux. What has disappeared, then, from la disparition? E has. "they" have- those who have the golem to protect them no longer» [Bellos, 1993: 396-402].

Le deconstruction demande un niveau de scepticisme pour ceux qui prétendent/affirment connaître la vérité. Ce n'est pas surprenant que ce mouvement s'est développé avec force après la Seconde Guerre mondiale, après le génocide des Juifs. Le jeu/je pour Perec se dégage à travers son «autobiographie». Comme les deconstructionnistes, Perec aperçoit les tendances de l'homme – de croire et de rejeter l'inconnu – et les manipule à travers ses jeux de mots et la représentation de ses idées. L'homme est entièrement tenté de croire avec certitude les figures, les mots, les numéros présentés dans «l'autobiographie» de Perec. Mais les lecteurs n'ont qu'à vérifier les «faits» présentés par Perec, pour apercevoir que Perec n'est pas entièrement honnête avec ses lecteurs. Par exemple, le symbole juif; «et son nom aurait été gammeth, ou gammel. La scène tout entière, par son thème, sa douceur, sa lumière...» [PEREC, 2009: 26-27]. Perec avoue aux lecteurs que, «Il existe en effet

une lettre nomme 'Gimmel' dont je me plais à croire qu'elle pourrait être l'initiale de mon prénom; elle ne ressemble absolument pas au signe que j'ai tracé et qui pourrait, à la rigueur, passer pour un 'mem' ou 'M.' » [PEREC, 2009: 27].

Avec de l'effronterie Percec déstabilise le lecteur, «The infinitely rapid oscillation between the performative and the constative, between language and metalanguage, fiction and nonfiction, autoreference and heteroreference, and so on, does not just produce an essential instability» [WATERS, 1989: 34]. Percec, en maîtrisant ses jeux de mots, place le lecteur contre lui-même, soi-même contre le lecteur, et les signifiants contre eux-mêmes. Les deconstructionnistes auraient bien appréciés le message souligné par Percec: «In highlighting internal paradoxes and the complexity of subtextual messages, deconstruction reveals the extent to which meaning is complicated and varied and the concomitant need for skepticism in the face of those who claim to possess truth» [CURRAN, 1994: 25].

Selon Saussure, «taken singly, signs do not specify anything, and... each one of them does not so much express a meaning as mark a divergence of meaning between itself and other signs. Since the same can be said for all other signs, we may conclude that language is made up of differences without terms; or more exactly, that the terms of language are engendered only by the differences which appear among them» [MERLEAU-PONTY, 1964: 39].

Les signes de Percec sont choisis délibérément, pour créer une volatilité dans les interprétations et donc: «skepticism in the face of those who claim to possess truth» [CURRAN, 1994: 25]. L'instabilité que Percec engendre est non seulement un symbole de l'instabilité de sa vie, mais l'instabilité de la vie des Juifs pendant et après la Seconde Guerre mondiale. Ainsi à la fois que Percec choisit de ne pas se «dérégler» à travers l'ellipse, il reconnaît ce qu'il fait dans ce texte est volontaire. Percec déconstruit son texte lui-même. Les signes que Percec utilise représentent le vide et le néant dans la vie de Percec, mais aussi sa psychanalyse et sa déconstruction de lui-même et du livre. Néanmoins, l'ellipse de Percec démontre toujours ce qu'il n'exprime pas, volontairement.

Au centre du livre et au centre de cette discussion est Pere(c). L'ellipse de Percec représente ce que Percec ne veut pas dire et le trou dans sa vie. Le père et la mère sont les trous dans la vie de Percec. Pour Percec, le je ne peut pas exister sans le jeu. Ces cinq éléments – je, jeu, père, mère, Percec – se trouvent dans l'ellipse au centre de W, ce qui symbolise la lacune explicite, physique, et psychique. Percec utilise plusieurs méthodes stylistiques qui indiquent que W n'est pas pour lui (donc n'est pas un bildungsroman) ni pour ses parents (donc n'est pas pour E[ux]), mais pour son public.

Premièrement, j'ai examiné la lacune dans le texte comme étant un symbole de la lacune juive. La perte d'un peuple et de la loyauté d'une patrie (en France) s'est écoulée dans la conscience Juive, et Percec à travers la perte de sa famille se trouve, d'une façon, troué. Ensuite, j'ai décrit comment Percec choisit de mettre des faits qui ne sont pas vrais dans W. De cette manière, soit les lecteurs acceptent la vérité qui n'est pas vraie ou ils questionnent cette vérité et découvrent que Percec présente le fautif aux lecteurs. Cela rend support à l'idée que Percec fait des choix intentionnels à travers W. Est-ce que Percec s'amuse? Ceci amène les lecteurs à voir la relation entre

Perec et la psychanalyse et sa connaissance de cette méthode qui a une emphase sur le subconscient et ce qui est refoulé. De plus, j'ai choisi de voir l'ellipse et la parenthèse autour de l'ellipse comme – dans un temps successif logique – le moment de compréhension qui est intentionnellement enlevé du texte et remplacé avec le symbole de cette intention.

Pour rendre plus de support à la thèse que Perec écrit avec intention, pour les lecteurs et pour leur déstabiliser, j'ai étudié de près les miroirs qui se trouvent à travers W. L'ellipse agit comme miroir entre la première et la deuxième partie et les plusieurs miroirs entre l'alternance de «l'autobiographie» et l'allégorie. Ces miroirs démontrent l'instabilité dans la réalité et dans le fictif; le flou qui existe entre les deux. Ce flou se rapporte à la vie de Perec et aussi à la vie des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale. De plus, cette doublure qui existe par l'apparition des miroirs est aussi représentative de sa double perte, sa mère et son père. Également, cette alternance démontre la parataxe qui déstabilise les lecteurs et le flou entre la réalité et le fictif ; comme le flou dans les souvenirs de Perec.

Les choix de Perec sont aussi un attaque sur la langue. J'ai choisi d'illuminer la manière dont l'ironie et l'allégorie sont liées avec une emphase sur l'ellipse étant la pièce ironique du texte. Finalement, j'ai fait l'analyse de Perec comme type de deconstructioniste, et comment les lecteurs peuvent avouer qu'il y a plusieurs manière de voir son texte, mais qu'il y a une conscience bien présente en écrivant son texte, et une conscience très claire de ne pas vouloir se développer, de ne pas vouloir «de-refouler» ce qui est refouler, et de vouloir manipuler les lecteurs pour qu'ils comprennent certain les sentiments de la Seconde Guerre mondiale.

Perec brouille la réalité et le fictif à travers W. Perec contrôle l'ellipse, mais il est aussi contrôlé par l'ellipse – la lacune – de son passé, de son enfance et de ses souvenirs. Perec choisit de ne pas tout dire, mais sous la surface, peut-il tout dire ? Il est possible que Perec ne peut pas renoncer une mesure de contrôle ; il n'a pas eu de maîtrise sur sa vie pendant son enfance. D'une autre manière, Perec joue avec les mots, les lettres, et le langage, pour mesurer le hasard et le destin – le destin/hasard qui a emporté sa mère et son père. Je propose que Perec ne résout pas sa quête à travers W, par l'emplacement de l'ellipse. Il ne peut pas dire ; il ne veut pas dire ; et il ne pourra pas dire?

N.B. Certains des articles de Paul de Man, théoricien de littérature et de la deconstruction, ont été découvert après sa mort ayant un caractère antisémite. Ces articles ont été rédigés pour des journaux collaborationnistes durant la Seconde Guerre mondiale.

BIBLIOGRAPHIE

- Perruche, Mariane, 2008. J.-B. Pontalis: *Une Oeuvre, Trois Rencontres: Sartre, Lacan, Perec*. Paris, L'Harmattan.
- Béhar, Stella, 1995. *Georges Perec écrire pour ne pas dire*. New York, Peter Lang.
- Bellos, David, 1993. *Georges Perec: A Life in Words*. London, Harvill.
- Curran, Vivian, 1994. *Deconstruction, Structuralism, Antisemitism and the Law*, disponible à l'adresse web: <<http://lawdigitalcommons.bc.edu/bclr/vol36/iss1/1>>, le 6 décembre 2010.
- De Man, Paul, 1983. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis, University of Minnesota.
- Lukacher, Ned, 1986. *Primal Scenes: Literature, Philosophy, Psychoanalysis*. Ithaca, Cornell UP.
- McBride, Kari Boyd, 2008. *Structuralism, Poststructuralism, Deconstruction*, disponible à l'adresse web: <<http://www.ic.arizona.edu/ic/mcbride/theory/305struct.htm>>, le 2 décembre 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1964. *Signs*. Evanston, Ill, Northwestern UP.
- Perec, Georges, 2009. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris, Gallimard.
- Perruche, Marianne, 2008. J.-B. Pontalis: *Une Oeuvre, Trois Rencontres: Sartre, Lacan, Perec*. Paris, L'Harmattan.
- Veryard, Richard, 2003. Jacques Lacan, disponible à l'adresse web: <<http://www.users.globalnet.co.uk/~rxv/books/lacan.htm>>, le 17 février 2011.
- Waters, Lindsay, and Wlad Godzich, 1989. *Reading De Man Reading*. Minneapolis, University of Minnesota.

UNWILLENTLICHE ERINNERUNG ALS „AMABILIS INSANIA“ IN ADOLF MUSCHGS *DER ROTE RITTER* UND *EIKAN DU BIST SPÄT*

Nadja MÜLLER*

Abstract: This paper argues for the importance of the description of processes of involuntary memory in the novels of the Swiss author Adolf Muschg, born in Zollikon, Switzerland in 1934, who taught German Language and Literature at the ETH Zurich from 1970 to 1999. Muschg's departure in his rewriting of Wolfram's Parzival (*Der Rote Ritter*, the red knight) and in the novel *Eikan, du bist spät* (*Eikan*, you are late) is a loss of the integrity of the contents of experience by processes of involuntary memory, which plays an equally important function in the work of Proust, Benjamin, and Beckett. The actors Parzivâl and Leuchter are able to recapture states of their forgotten life. In both novels, exactly those intellectually disturbing memory traces that arise unconsciously in the involuntary memory are capable of repossessing all the wealth of the personality which has been occluded by conscious memory. [WOLIN 1994: 229] The adventitious encounter with certain constellations (Benjamin calls them "Aura") initiates the chain reaction of spontaneous reminiscences of Parzivâl (The red knight) and Leuchter (*Eikan*, your are late).

Keywords: *Muschg, involuntary memory, Benjamin, Proust, Beckett*

Résumé: Ce travail documente l'importance de la description des processus de la mémoire involontaire dans les romans d'Adolf Muschg, soutenu dans Zollikon, la Suisse en 1934, qui a enseigné la langue allemande et la littérature à l'ETH Zurich de 1970 à 1999. Le départ de Muschg dans sa réécriture de Parzival de Wolfram (*Der Rote Ritter*, le chevalier rouge) et dans *Eikan du bist spät* (*Eikan*, vous êtes en retard) est une perte de l'intégrité du contenu de l'expérience par des processus de la mémoire involontaire, qui joue une fonction également importante dans le travail de Proust, de Benjamin, et de Beckett. Les acteurs Parzivâl et Leuchter peuvent reprendre des états de leur vie oubliée. En les deux romans, exactement ces traces de mémoire intellectuellement inquiétantes qui surgissent inconsciemment dans la mémoire involontaire sont capables d'acquérir à nouveau toute la richesse de la personnalité qui a été occlue par mémoire consciente. [WOLIN 1994: 229] La rencontre adventice avec certaines constellations (Benjamin les appelle «aura») lance la réaction en chaîne des

* Universität Düsseldorf (muellna@phil.uni-duesseldorf.de).

réminiscences spontanées de Parzivâl (le chevalier rouge) et de Leuchter (Eikan, vous êtes en retard).

Mots-clés: Muschg, mémoire involontaire, Benjamin, Proust, Beckett

1. Einleitung

Wie der Begriff der *mémoire involontaire* als „Mechanismus des spontanen und individuellen Erinnerns, der auf M. Prousts Roman *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) zurückgeht“ [PETHES/RUCHATZ, 2001: 367], im aktuellen Gegenwartsroman poetologisch fruchtbar gemacht werden kann, soll an den beiden Romanen des Schweizer Autors und Germanisten Adolf Muschg *Der Rote Ritter* (1993) und *Eikan, du bist spät* (2005) aufgezeigt werden. Um eine theoretische Basis für die Untersuchung des Phänomens der unwillentlichen Erinnerung zu gewinnen, werden zunächst die von Walter Benjamin, Samuel Beckett und Ulrich Pothast vorgetragenen Analysen diskutiert, die überwiegend von Prousts *Recherche* ausgehen, aber, wie zu zeigen ist, durchaus auch auf die Romane Muschgs angewandt werden können. Die der Untersuchung zugrundeliegende Hypothese geht davon aus, dass auch in den beiden Romanen Adolf Muschgs durch den Intellekt nicht beeinflussbare auratische Konstellationen im Sinne Benjamins zu einer Auslösung unwillentlicher Erinnerungsprozesse führen. Sie können im günstigsten Fall als „Wunder des Entkommens“ [BECKETT, 1965: 72] von den Zwängen kausaler Abhängigkeiten und als „holder Wahnsinn“ [EBD.] erlebt werden. Sie lösen Erkenntnisse aus, die sich vorwiegend auf bisher verschüttete Inhalte der eigenen Biographie beziehen und zu einer fortgeschritteneren Stufe im Individuationsprozess führen können. In Muschgs moderner Version des *Parzival* Wolframs von Eschenbach *Der Rote Ritter* stehen zwei Entgrenzungserfahrungen im Vordergrund, die der Analyse bedürfen; es handelt sich um die Blutstropfenszene, in der eine von einem Falken geschlagene Gans drei Blutstropfen im zur Unzeit gefallenem Schnee hinterlässt, deren Betrachtung auf Seiten Parzivals zu einem Trancezustand und zur Erfahrung der unwillentlichen Erinnerung führt. Muschg hat den im Roman Wolframs schon in dieser Szene gegebenen Zusammenhang mit dem göttlichen Gral aufgelöst und eine zweite auratische Szene am Ende seines Romans entworfen, in der Parzival seinem Lehrer Trevrizent begegnet und durch die Begegnung wiederum eine tiefe Erfahrung unwillentlicher Erinnerung ausgelöst wird. Diese zweite Szene weist in ihrer an eine Zen-Lehre gemahnenden Gestaltung bereits auf den zweiten hier zu untersuchenden Roman voraus, der sich zum Teil in Japan abspielt, und bei dem eine musikalisch inspirierte Szene unwillentlicher Erinnerung an zentraler Stelle erscheint.

Nach dem zweiten Abschnitt, in dem die theoretischen Grundlagen des Phänomens der unwillentlichen Erinnerung Untersuchungsgegenstand sind, folgt im dritten Abschnitt eine Analyse der Phänomene unwillentlicher

Erinnerns im *Roten Ritter*. Den Abschluss bildet die Untersuchung des „japanischen“ Romans *Eikan, du bist spät*, dessen „Lehre“ trotz aller Fremdheitserfahrung doch auf die Wahrnehmung aller individuellen Welten zielt: „So leicht, wie die Dinge vergehen, so leicht können auch wir werden lernen, um sie und uns selbst zu ertragen.“ [MUSCHG, 1989: 273]

2. Zur Theorie der unwillentlichen Erinnerung

Wenn Beckett das Phänomen der unwillkürlichen Erinnerung (*mémoire involontaire*) bei Proust als „*amabilis insania*“ und „holde(n) Wahnsinn“ [BECKETT, 1965: 91] charakterisiert, greift er eine Analyse Schopenhauers in seinen Ausführungen über die Erfahrung des Künstlers auf: „Dass Genialität und Wahnsinn eine Seite haben, wo sie aneinander grenzen, ja ineinander übergehen, ist oft bemerkt und sogar die dichterische Begeisterung eine Art Wahnsinn genannt worden: *amabilis insania* nennt sie Horaz und *holder Wahnsinn* Wieland.“ [SCHOPENHAUER, 1986 : 272]

Kants Fundierung der Erfahrungswelt durch die Dimensionen des Raumes und der Zeit werden auch von Beckett und Schopenhauer geteilt, im Bereich der Erinnerung allerdings nur für die vom Willen gesteuerte, also willkürliche Erinnerung. Die unwillkürliche Erinnerung bietet dagegen einen Fluchtraum aus dieser Ordnung und ihrer starren Orientierung an Zeit und Gewohnheit an. Von diesem Rahmen „wendet sich das Bewusstsein weg zu der einzigen Kompensation und dem einzigen Wunder des Entkommens, das Seine Tyrannei und Wachsamkeit toleriert.“ [BECKETT, 1965: 35] Beckett erklärt die *mémoire involontaire* als „Wunder des Entkommens“ von der Ordnung von Kausalität und Zeit in der Nachfolge Prousts und in Analogie zu Schopenhauers Extase des Künstlers zum Gründungselement der Kunst. [POTHAST, 1982] Schopenhauers Kontemplation, die dem Einfluss des Willens nicht mehr unterliegt und eine unmittelbare Schau des Wesenskerns der Dinge ermöglicht, wird durch Prousts unwillentliche Erinnerung ersetzt: „Die Proustsche Stasis ist kontemplativ, ein unmittelbarer Prozess des Verstehens.“ [BECKETT, 1965: 91] Werden Erlebnisse aus der Vergangenheit außerzeitlich angeschaut, dann eröffnet die vom Einfluss des Willens gelöste Wahrnehmung einen Zugriff zu Ding an sich, zur Idee als „*wahre Realität*“ eines Zeitlichen; und sie zeigt *in sich* zeitliche Strukturen – das ist ein deutlicher Unterschied zu Schopenhauer.“ [POTHAST, 1982: 188; vgl. BECKETT, 1965: 91]

Das Festhalten an der Gewohnheit, die ebenso vom Willen geleitet ist wie die nach außen projizierte Welt, schützt das Subjekt vor möglichem Leid, aber auch vor Überraschungen. Erst „eine Entspannung der Denkgewohnheit des Subjekts, eine Reduktion seines Erinnerungsradius, eine allgemein verminderte Spannung des Bewusstseins, die auf eine Phase äußerster Entmutigung folgt“ [BECKETT, 1965: 72], schafft die Voraussetzung für „(d)as seltene Geschenk

wachen Wahnsinns“ [EBD.: 91], d.h. das Zerreißen des gewohnten, im Gedächtnis gespeicherten Zusammenhangs der kausalen Ordnung.

Die Auslöser einer solchen Verzauberung, wie sie etwa Proust beschreibt, entstammen sämtlich dem Bereich der sinnlichen Wahrnehmung; genannt werden z.B. die Madeleine, die in den Tee getaucht wird, die Pflastersteine im Hof des Hôtel Guermantes, die uneben sind und zum Stolpern führen, das Geräusch des in den Röhren rauschenden Wassers, die bei frei schwebender, eben nicht konzentrierter Aufmerksamkeit erfahren werden und die Pforten der Erinnerung öffnen können. Beckett zählt solche Phänomene aus dem Werk Prousts auf und kommt zu dem Ergebnis: „Aber wenn das Objekt als ein Einzelnes und Einzigartiges wahrgenommen wird, und nicht bloß als Glied einer Familie, wenn es unabhängig von jeder allgemeinen Begrifflichkeit und befreit von der geistigen Gesundheit einer Ursache erscheint, isoliert und unerklärlich im Licht des Unwissens, dann und nur dann kann es eine Quelle des Zaubers sein.“ [BECKETT, 1965: 22f.]

Kann sich eine Person dieser außergewöhnlichen Erfahrung öffnen, dann entfernt sie sich aus der Alltags-Gesundheit des Eingebundenseins in kausale Zusammenhänge, löst sich von der Fixierung auf die gegenwärtige Außenwelt und erfährt eine Aufhebung der Grenzen zwischen Subjekt und Gegenstand der Erinnerung: „Wenn, durch ein Wunder der Analogie, der zentrale Eindruck einer vergangenen Empfindung als ein unmittelbarer Stimulus zurückkehrt, der vom Subjekt instinktiv mit dem Urbild der Verdoppelung (dessen integrale Reinheit bewahrt worden ist, weil es vergessen wurde), identifiziert werden kann, dann kommt die ganze vergangene Empfindung, nicht ihr Echo oder ihre Kopie, sondern die Empfindung selbst, indem sie jede räumliche und zeitliche Beschränkung zunichte macht, in einer Sturzwelle, um das Subjekt in die ganze Schönheit ihrer fehlerlosen Proportion hineinzuziehen.“ [BECKETT, 1965: 72] Die Aufhebung der Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, ihr Zusammenfallen führt zu einem wunderbaren Gefühl, einem „holde[n] Wahnsinn“ [EBD.: 91]. Bei Proust heißt es: „Mit einem Schlage waren mir die Wechselfälle des Lebens gleichgültig, seine Katastrophen zu harmlosen Missgeschicken, seine Kürze zu einem bloßen Trug unserer Sinne geworden; es vollzog sich damit in mir, was sonst die Liebe vermag, gleichzeitig aber fühlte ich mich von einer köstlichen Substanz erfüllt: oder diese Substanz war vielmehr nicht in mir, sondern ich war sie selbst.“ [PROUST, 2009: 63f.]

Walter Benjamin hat an die Gedächtnistheorie Prousts angeknüpft und sie um Rekurse auf Henri Bergsons Lebensphilosophie der Zeitlichkeit und auf Sigmund Freuds Untersuchungen zur Reizschutzfunktion des Bewusstseins ergänzt. In seinem Baudelaire-Aufsatz geht er vom typischen zerstreuten Leser der Moderne aus, einem undankbaren Publikum für den Dichter, wobei sich Baudelaire von diesen „ungeeignetsten Lesern“ [BENJAMIN, 1982: 608]

gerade nicht abwendet, sondern sie im ersten, programmatischen Gedicht der *Fleurs du Mal* gezielt anspricht. Die Lebensphilosophie mit ihrer Suche nach einer authentischen Erfahrung, frei vom verfälschenden Einfluss der industriellen Welt, ist für Benjamin Beleg für eine Veränderung der „Erfahrung in ihrer Struktur“ [EBD.], wobei er den Erlebnisbegriff dieser philosophischen Richtung als defizient abwertet, ganz im Gegensatz zu einer Erfahrung, die zu einer geschichtlichen Verortung bereit ist. An Bergson kritisiert er, dass er diesen geschichtlichen Hintergrund, der die Erinnerung erst hervorbringt, verleugnet: „Dem Auge, das sich vor dieser Erfahrung schließt, stellt sich eine Erfahrung komplementärer Art als deren gleichsam spontanes Nachbild ein.“ [EBD.: 609] In Prousts *Recherche* sieht er dagegen das Bemühen, „die Erfahrung, wie Bergson sie sich denkt, unter den heutigen gesellschaftlichen Bedingungen auf synthetischem Wege herzustellen.“ [EBD.]

Im *Passagen-Werk* macht er deutlich, dass wie bei der Tätigkeit eines Sammlers auch die unwillentliche Erinnerung „[e]ine Art von produktiver Unordnung“ als „Kanon“ benötigt, „[d]ie *mémoire volontaire* dagegen ist eine Registratur, die den Gegenstand mit einer Ordnungsnummer versieht, hinter der er verschwindet. „Da wären wir nun gewesen.“ [BENJAMIN, 1982: 280] Benjamins Bruder hatte sich so geäußert, wenn ein Ziel aufgesucht wurde, das Erlebnis dann als „abgehakt“ charakterisiert. Gegenüber einer solchermaßen charakterisierten gleichsam mechanischen Erfahrungserinnerung „steht das „ungewollte“ Denken, so Benjamins Übersetzung des Proustschen Begriffs der *mémoire involontaire*, nicht unter der Herrschaft des Gedächtnisses, sondern im Zeichen einer spontanen, nicht bewusst gesteuerten Vergegenwärtigung.“ [SCHMIDER/WERNER, 2006: 576] Bei einer solchen „Erfahrung im strikten Sinne“ [BENJAMIN, 1982: 611] treten dann auch „im Gedächtnis gewisse Inhalte der individuellen Vergangenheit mit solchen der kollektiven in Konjunktion“ [EBD.]. Wenn Benjamin auch noch Erkenntnisse Sigmund Freuds in die Interpretation der unwillentlichen Erinnerung einführt, dann macht er dabei zunächst deutlich, „Bewusstwerden und Hinterlassen einer Gedächtnisspur“ sind „für dasselbe System unverträglich.“ [BENJAMIN, 1982: 639] Willentlich eingeordnete, in eine *Registratur* abgelegte und damit *abgehakte* Erinnerungen verlieren ihren Wert, denn im Wahrnehmungsbewusstsein sind keine Möglichkeiten von Dauerspuren vorhanden. Sie würden die Aufnahme neu zu speichernder Erlebnisse verhindern und die Aufnahmekapazität einschränken. Das Bewusstsein hat also „als Reizschutz aufzutreten. Die Bedrohung durch diese Energien ist die durch Chocks. Je geläufiger ihre Registrierung dem Bewusstsein wird, desto weniger muss mit einer traumatischen Wirkung dieser Chocks gerechnet werden.“ [EBD.: 613]

Erfüllte Zeit als Ergebnis einer Klimax-Erfahrung der *mémoire involontaire* ist ein Ergebnis einer *correspondance* von Konstellationen, die außerhalb der geschichtlichen Zeit verortet werden: „Die *correspondances* sind

die Data des Eingedenkens. Sie sind keine historischen, sondern Data der Vorgeschichte.“ [BENJAMIN, 1982: 612f.; vgl. FREUD, 1975: 235] Solchen Mustern individualgeschichtlicher Korrespondenzen und Konstellationen als Auslöser unwillentlicher Erinnerung gilt es im Folgenden in zwei Romanen Adolf Muschgs nachzugehen.

3. Unwillentliche Erinnerung: Die Blutstropfen im Schnee und die späte Begegnung mit Trevrizent

Das Thema der unwillentlichen Erinnerung taucht an einer zentralen Stelle ziemlich genau in der Mitte des Romans *Der Rote Ritter* auf,¹ wenn nämlich im späten Frühling Schnee fällt, zur Unzeit also, und der „Maien“-König Artus im Freien seine Zelte aufschlägt. Die Spur Parzivals hatte sich schon im Jahr zuvor beim Herannahen des Winters verloren, und die Welt ohne Held hatte sich als trostlos und leer erwiesen: „Die Welt wurde durchsichtig auf ihre Leere, und lange war darin kein Held mehr zu sehen, weit und breit; kein Held, kein Pferd“ [MUSCHG, 1993: 517].

Als Parzival dann wieder auftaucht, wird er nicht erkannt, sondern als Angreifer mit erhobener Lanze im frisch verschneiten Grün gemeldet; der Knappe, der am frühen Morgen die Meldung macht, berichtet gleich über zwei Wunder: „Es war ein Schnee gefallen, das war das erste Wunder, und der Frühaufsteher hatte große Sätze springen müssen, um seine Füße warm zu halten. Im Wald hinter der Zeltstadt war ihm das zweite Wunder begegnet. Der Knappe hatte dieses Wunder angestarrt, denn es rührte sich nicht. Dann aber drehte er sich auf dem Fuße um und sprang in doppelt langen Sätzen zu den Zelten zurück“ [MUSCHG, 1993: 526]. Der helle Diskant des Knappen weckte alle, die bislang noch schliefen, und sie blinzelten im hellen Schnee. Herr Segramors war „elektrisiert“ von der Nachricht, „hüpfte über die Schnüre des Königszeltes, riß es auf und zog Herrn Artûs die Zobeldecke vom Leib. Hier lag er selbdritt, mit Frau Ginovêr und dem Herren Lancelôt“ [EBD.]. Die *ménage à trois* wird nicht kommentiert, sondern als selbstverständlich und (bei Muschg) nunmehr zeitgemäß akzeptiert. Das Zeichen der aufgerichteten Lanze stört dagegen den Frieden des Lagers. Segramors schreit nach einer Rüstung, „bald klingelten die Schellen des jungen Herrn vom hohen Roß“ [EBD.: 527]. Alle fragen sich, wer es war, der rot gerüstete Ritter, „der die Lanze wieder erhoben hatte und sich nicht von der Stelle rührte“ [EBD.].

Muschg beschreibt die Blutstropfenszene dann als das Finden eines Mannes, „der sich verloren hat“ [MUSCHG, 1993: 528]: „Parzivâl war eine unbestimmte Zeit durch schwarzen Winter geritten“ [EBD.]. Die Welt als schwarze verschließt sich dem unbehausten Ritter, es sind scheinbar verkohlte

¹ MUSCHG nennt das entsprechende Buch III *Engführung*.

„Trümmer der sichtbaren Welt“, und Parzival sieht sie sich „aus der Unfarbe des Schnees entgegenstarren“ [EBD.], sogar der Himmel verschließt sich ihm. Der Schnee wirkt entgrenzend, er hebt räumliche und auch zeitliche Markierungen auf. Parzival kann als Melancholiker verstanden werden, denn es herrscht auch in seinem Innern „Finsternis“: „Er war weit weg von allem; das machte die Finsternis in ihm selbst. An ihr zerstäubte der Schnee“ [MUSCHG, 1993: 528]. Es herrschte „ein trübes Hin und Her der Ungedanken im Pferdetakt“, die Finsternis „begleitete ihn wie ein Schatten“, und es wurden „zu Schemen alle Menschen, die es an ihm vorübergetrieben hatte“ [EBD.]. Muschg unterstreicht hier die traurig-isolierte Situation Parzivals, während Wolfram die tragische Komik seiner Lage herausstellt. Er lässt Parzival neben einem aus dem Zeltlager entflohenen Falken schlafen und beide jämmerlich frieren; die Planetenkonstellation mit dem in sein Haus einkehrenden kalten Saturn führt Wolfram als Begründung für die Aufhebung der jahreszeitlichen Normalität an. Selbst Anfortas muss unter der Planetenkonstellation und der großen Kälte leiden; sie „habe Anfortas so furchtbare Wundschmerzen gebracht, dass man ihn mit der vergifteten Speerspitze behandeln musste.“ [BUMKE, 2004: 72]

Die Aufhebung der zeitlichen und räumlichen Koordinaten, die sich in der Außen- und der Innenwelt Parzivals finden lässt, wird im Rahmen des unwillentlichen Erinnerungsprozesses wieder aufgehoben. So „kehrt die räumliche Ordnung als Koordinatensystem wieder, wenn sie selbst das Auftauchen von Erinnerungen sprachlich bezeichnen soll. Von unten nach oben steigt Erinnerung auf; aber auch: hinten bzw. hinter den Dingen ist etwas verborgen, was es vorne zu greifen gilt“ [KASPER, 2003: 39]. Die von Muschg beschriebene auratische Konstellation, die eine Öffnung zur *mémoire involontaire* bewirkt, führt auch zur Restitution zeitlicher Koordinaten, denn sie ist im *Roten Ritter* vor allem durch biographische Reminiszenzen gekennzeichnet.

Es ist eine Wiedererkennungsszene, in der Parzival zum ersten Male lächelt, denn er erkennt den (weiblichen) Lieblingsfalken des Grafen Gurnemanz wieder, der ihn das Falknerhandwerk lehrte. Er hatte ohne Gefühl für das Vergehen der Zeit unter der Eberesche gehalten, die jetzt, von Schnee bedeckt, den Blick auf den Himmel freigab. Er sah auf einem Ast einen Falken, dem der Wind die Federn aufplusterte: „Und auf einmal war es kein Bild mehr; auf einmal war es *dieser* Falke und kein anderer. Ellisson war entflohen und jetzt bei ihm; leibhaftig lebte sie am Rande des Todes und fror. Und in diesem Augenblick bedeckte das flüchtig-feste Federkleid die ungeheure Blöße des nackten Himmels über unserem Kopf“ [MUSCHG, 1993: 528]. Der Moment, in dem der Himmel zum gemeinsamen Himmel des Erzählers, des Lesers und Parzivals wird, ist der Augenblick seines ersten Lächelns: „Und Parzivals Augen öffneten sich brüderlich dafür und fingen den Falken, ohne dass der eine oder andere sich rühren musste, mit einem Lächeln ein: dem ersten Lächeln“ [EBD.]. Beide, die sich hier begegnen, sind obdachlos, beide „waren allein, und

mit einem Schlage waren sie es nicht mehr“ [EBD.]. Parzival kann sich jetzt wieder für die Außenwelt öffnen, er hört schwirrende und schnatternde Geräusche, die die Luft erfüllen; es ist ein Schwarm wilder Gänse, der Flügelschlag des Falken teilte die Luft und erzeugte einen Riss, der kaum hörbar war, ganz im Gegensatz zu dem Geschrei der Gänse, die sich in die Höhe zu retten versuchten. Parzival, der selbst schon als „Gans“ beschimpft worden war,² identifiziert sich mit der Gans, auf die es der Falke abgesehen hat: „Parzivâl sah die einzelne Gans, auf die der Greif niederstieß, straffte die Beine gegen die Bügel, wie der Falke die behosten Klauen, und fühlte den Einschlag der Nägel im eigenen Fleisch“ [MUSCHG, 1993: 521]

Muschg hat hier gegenüber der Vorlage, dem *Parzival* Wolframs von Eschenbach, die szenische Konstellation entscheidend erweitert, die Blutstropfen, die er dann sieht, stehen im Kontext von Schmerz und Verletzung, die er identifikatorisch selbst empfunden hat und die ihn im Prozess der unwillentlichen Erinnerung zu früheren Erfahrungen von Schmerz und Verletzung führen, eingebettet in die Farbsymbolik von Rot und Weiß, die Muschg seit seiner frühen Seminararbeit über den *Parzival* als Symbole der Liebe zu entziffern lernte. [vgl. dazu MUSCHG, 1994] Die drei Blutstropfen im Schnee, die die getroffene Gans hinterlässt, öffnen die Wahrnehmung für einen neuen Blick, der Konstellationen anhand ihrer Strukturähnlichkeit mit größtenteils vorbewussten Vorerfahrungen wahrnehmen und eine Verbindung zwischen äußerer Gegenwart und innerem Gedächtnisspeicher herstellen bzw. herausfinden kann. Die neue Konstellation, die ihn aus dem gewohnten Zusammenhang kausaler Prozesse herausschleudert, lässt Parzival in sich versinken und führt bei ihm zu einer Trance, in der er die Welt zu lesen beginnt:

„Vor ihm hatte sich der Boden aufgetan, und er sah und las. Drei Tropfen im Schnee. Condwîr âmûrs! Parzivâl wurde eins mit seinem Gesicht, und es zog ihn in die Tiefe der Welt. Jetzt war sie nicht mehr schwarz“ [MUSCHG, 1993: 529]. Parzival bleibt in sich versunken und wacht nur kurzzeitig aus der Trance auf, um Angreifer abzuwehren, sich dann aber wieder rasch in den Sehnsucht auslösenden Anblick der Blutstropfen im Schnee zu versenken. Eine

² Nach der Nacht auf der Gralsburg, nach dem Versäumnis die Frage zu stellen, wurde Parzival mit „Also geht schon, Ihr Gans“ [MUSCHG, 1993: 504] beschimpft. Carla Carnevale geht der Identifikation mit der Gans weiter nach: „Wie die Gans verletzt wird und zu bluten beginnt, so blutet Parzivals Herz vor Sehnsucht nach dem, was er dringend benötigt: Liebe und Geborgenheit. Parzival wird nicht aufgeben, denn auch die Gans ‚war zu sperrig für den Falken; getroffen, doch nicht geschlagen‘ überlebt sie und unser Held“ [CARNEVALE, 2005: 111]. Wer im *Roten Ritter* weiterliest, erfährt dann jedoch, dass die Gans im Gegensatz zu Parzival keineswegs überlebt hat: „Man eilte zum Baum, in dem die verendete Gans hing. Man achtete nicht des Falken, der das Weite suchte mit einem zornigen Schrei“ [MUSCHG, 1993: 531].

Knabenstimme vernimmt er wie von ferne, wie eine lästige Störung, die man wegwischen muss. Er bleibt auf die Schrift im Schnee konzentriert, auch den angreifenden Hofmarschall fertigt er nebenher ab. Er lässt sich nur kurzzeitig aufschrecken, um dann die Lanze rechtzeitig zu senken und den Angreifer zu Fall zu bringen: „Immerhin setzte er zur Parade an, kaum sichtbar: wie ein Mann sich zusammennimmt, um eine schwere Tür aufzudrücken“ [EBD.: 530].

Der Widerstand gegenüber einer Rückkehr in die gewohnten Zusammenhänge der Kausalität ist also erheblich, der *holde Wahnsinn* der unwillentlichen Erinnerung hält Parzival gefangen. In diesem Fluchtraum aus der normalen Weltordnung fühlt er sich offensichtlich wohl, hier fühlt er sich in Kontakt mit sich selbst und seiner einzigartigen Erfahrung, ausgelöst durch das den Sinnen gebotene „Wunder der Analogie“, denn die unwillentliche Erfahrung, die er macht, ist die Auswirkung der „Empfindung selbst, indem sie jede räumliche und zeitliche Beschränkung zunichte macht, in einer Sturzwelle“, um Parzival „in die ganze Schönheit ihrer fehlerlosen Proportion hineinzuziehen“ [BECKETT, 1965: 72].

Es gelingt dann Gawan, Parzival aus seiner Trance zu wecken, indem er die Blutropfen im Schnee mit seinem Mantel bedeckt. Auf die Frage Parzivals: „Woher kennt Ihr mich?“ erhält er die Antwort: „Ich kenne Euren Blick [...] Ihr liebt.“ Und Parzival bestätigt das: „Ja! Sagte Parzivâl, aufatmend wie ein Kind.- Ich liebe! Das weiß ich jetzt! Woher weißt es du?“ [MUSCHG, 1993: 532]. Parzival weiß es aufgrund der von ihm gemachten Erfahrung, dem Blick nach innen, der ihm es ermöglicht hat, sich an etwas zu erinnern, das er so noch nicht erfahren oder gewusst hat, das er so noch nicht gesehen hat. Gawan weiß aufgrund seiner Erfahrungen mit Frauen: „Die Liebe ist ewig, und sie dauert nicht.“ [EBD.] Parzival beklagt seinen Verlust: „Ich habe sie verloren, sagte Parzivâl, und weiß nicht warum“ [EBD.].

Dass Parzival Zugang zu den eigenen Gefühlen gewonnen hat, ist Folge der unwillentlichen Erinnerung, ausgelöst durch eine besondere Konstellation. Zu ihr gehört der weibliche Falke, den er kannte, dem er sich nahe fühlte, der die akustische Welt für ihn aufschloss: er konnte wieder Vogelstimmen und Gefiederrascheln hören. Nachdem er die Blutropfen sah, war auch die visuelle Welt der Farben in vertiefter Form wahrnehmbar. Man kann die Auslöser-Situation als Aura im Sinne Benjamins verstehen, die zuerst akustisch, danach optisch Erinnerungen aufschließen konnte: „Die lautliche Aktualisierung in einem epiphanischen Moment weicht einer stummen Präsenz [der] Gehalte, die zu bergen der Lektüre obliegt“ [STEINMAYR, 2001: 240], im Falle Parzivals der Lektüre der Welt, der Blutropfen im Schnee. Bezieht sich bei Muschg die innere Erfahrung auf das Glück beim Anblick der geliebten Frau, so hatte Wolfram darüber hinaus noch einen Bezug zu Gott hergestellt, dem an seinem Glück gelegen sei: *mich will got saelden rîchen* [ESCHENBACH: 282,30].

Den Bezug zur erlebten Einheit mit etwas Göttlichem und dem Ganzen der Welt hat Muschg an das Ende des Romans verlegt. Er thematisiert diesen Bezug in einer späten Epiphanie-Erfahrung, in der Parzival seinem Oheim Trevrizent begegnet, der ihn fast wie ein Zen-Meister zur Erleuchtung, zur unwillentlichen Erinnerungserfahrung bringen kann.³ Als zu krönender, jedoch durchaus ratloser Gralskönig erfährt Parzival erneut einen herausgehobenen Moment der peak-experience, des unwillentlichen Denkens, der Epiphanie, als er seinen Oheim Trevrizent um Rat bittet, wie er tun könne, was vorgeschrieben sei, was nach der Weisung des Grals nun geschehen müsse, denn er sei der Falsche für sein Amt, für die Krönung als Gralskönig. Trevrizent erzählt die von Muschg vollständig ohne Vorbild im *Parzival* erfundene Erzählung von einem Juden, die an den Holocaust erinnert.

„Ich will Euch mehr sagen von meiner Höhle. Die hütet jetzt ein alter Mann. Der hat Zuflucht gesucht vor wütenden Kristenmenschen, denn er ist ein Jude. Dafür haben sie ihm geschlachtet Frau, Söhne, Töchter und Enkel. Das hat er alles mit ansehen müssen. Er bat die Mörder um ein Ende, damit er wieder versammelt würde zu den Seinen. Da haben sie ihm den Bart angezündet, so dass sein Gesicht schwarz wurde und er liegen blieb wie tot, bis auf die Höllequal“ [MUSCHG, 1993: 945] Er habe gesündigt, ihm müsse zur Vollendung noch etwas gefehlt haben; „und doch hat mich die Qual nur gefunden, damit ich die höchste Freude soll erfahren in dieser Qual. Denn ich weiß nun, dass Gott wohl mich verlassen kann, ich aber nicht Gott“ [EBD.]. Parzival, so Trevrizent, solle akzeptieren, was ihm begegnet, ohne zu fragen, ob er der Richtige oder der Falsche sei: „Kümmere dich nicht darum, ob Er dir beistehe, sondern steh bei Ihm. Weck Ihn auf, Neffe. Versuche Ihn getrost, den lebendigen Gott“ [EBD.: 946].

Der Oheim führt Parzival dann in eine Situation ohne Ausweg, er will Taurians Speer zurückbekommen, und Parzival weiß nicht, wo er ihn gelassen hat. Die Situation einer Aura, wie sie Benjamin vor dem Erlebnis einer unwillentlichen Erinnerung beschreibt, wird durch die Erzählung des Dramas des Juden eingeleitet und durch das Nachgehen des eigenen Weges erfolglos-erfolgreicher Suchbewegungen vollendet. Parzival denkt seinem Leben nach, am Leitfaden der Suche nach dem Speer, und spürt einen inneren Ruck, der ihn zuvor schon immer wieder aus ausweglosen Situationen herausgeführt hat. Daran kann er erkennen, dass er der Gralskönig ist, daran, dass ein *tumber Tor* sich aus

³ Christoph Gellner spricht mit Muschg von der „Zen-Dimension des Parzival-Romans“ [GELLNER, 2010: 158ff.]. Die Lebensmaximen Parzivals sind zweischneidig: „Das Gegenteil ist genauso wahr. Und: es ist genauso falsch, solange der Held nicht der Richtige ist, das Rechte zu sehen und zu tun. Zu dieser Richtigkeit aber qualifiziert er sich in keiner Unterweisung, [...] sondern durch die Erfahrung allein“ [MUSCHG, 1994: 50f.].

ausweglosen Situationen befreien kann, sich einen Ruck geben kann: „Ihr fahrt fort, mich zu beschämen, sagte Parzivâl.- Ihr führt mich auf einen Punkt, wo ich weder vorwärts kann noch zurück. *Und jetzt?* Fragte der Oheim. In diesem Augenblick fühlte sich Parzivâl von einem stillen Ruck erhoben. Die Brust wurde ihm federleicht, als blättere ein Wind sie auf. Sie wehte mit ihm davon und ließ ihn auseinanderfliegen in tausend Punkte“ [MUSCHG, 1993: 946ff.]

Der Roman *Der Rote Ritter* endet mit einem offenen, vom Leser zu gestaltenden 100. Kapitel, „Der Leser. Worin die Hauptperson dieses Buches ihr Geheimnis verrät und das Hundert voll macht“ [MUSCHG, 1993: 1006] Dieses Kapitel findet sich im Inhaltsverzeichnis unter „hic et ubique“ [EBD.]. Das offene Ende des Romans, dessen Motto („mit dem Spiele spielen“) Lessings *Nathan* entnommen ist, verweist schon auf eine „japanische“ Lösung von Lebensfragen im Sinne einer Uneindeutigkeit von Lösungen: „Warum wünschen wir erst den Toten, die Erde möge ihnen leicht sein, und nicht schon den Lebenden?“ [MUSCHG, 2004: 32]

4. Unwillentliche Erinnerung in Muschgs *Eikan du bist spät*

Auch die Wanderung des Cellisten Andreas Leuchter in *Eikan du bist spät* stellt eine entmystifizierende Erzählung von Initiation und Welterfahrung dar. Und auch Andreas Leuchter sucht nach verdrängten oder vergessenen Anteilen des eigenen Selbst, die er schließlich in einer Erfahrung unwillentlicher Erinnerung wiedergewinnt. Japan stellt hier einen „Umweg zu sich selbst“ [GELLNER, 2010: 19] dar. Der erfolgreiche Cellist Leuchter soll in Paris die Uraufführung einer Cellokomposition seines an Aids erkrankten ehemaligen Internatsmitschüler Roman Enders durchführen. Mit seiner japanischen Geliebten Sumi trifft er in Paris ein, spielt zwei Sätze der Komposition, um dann am unspielbaren dritten Satz zu scheitern: „Roman wollte mir meine Grenzen zeigen“ [MUSCHG, 2005: 14]. Sumi, die die Komposition entschlüsseln und spielen kann, verlässt ihn, der sie gefragt hatte, ob sie ihn heiraten wolle, sich dann aber eher uninteressiert gezeigt hatte und die eigene Äußerung im Gegensatz zu ihr nicht sehr ernst nahm. Die Schranke der Fremdheit zur geliebten Frau kann Andreas nicht überwinden: „Ich missverstehe, also bin ich. Ohne Missverständnisse keine Liebe. Zu dumm, der Satz gilt auch umgekehrt“ [MUSCHG, 2005: 216].

Andreas wird 15 Jahre später als Juror eines Cello-Wettbewerbs nach Kyoto eingeladen. Das Cello erinnert ihn an Sumi und die Beziehung zu ihr, als er mit ihr schlief: „Der Ton, den er erzeugte, trug ihn; plötzlich stand er in Sumis weit offener Hand. Sie war groß wie die Hand Buddhas, und er, verschwindend klein, jubelte und weinte. Noch nie hatte er solches Heimweh empfunden und wußte nicht einmal, ob die Musik es stille oder größer mache“ [MUSCHG, 2005: 154]. Muschg zeigt die Gegensätze auf: „Groß wie die Hand Buddhas, war Sumis Liebe, als sie ihm folgte, kleinmütig sein Zögern und seine

Zweifel.“ [MEINBERG, 2007: 147] Die Musik erinnert ihn an das Verlorene, das Cello an Sumi. Im Wettbewerb spielt dann ein Schüler Sumis in Perfektion den dritten Satz aus Enders Cellosonate. Die Art von Erleuchtung, die Leuchter hier erlebt, entspricht derjenigen der titelgebenden Geschichte, nach der eine zufällige Verspätung Eikans zur Begegnung mit dem Buddha und zur Erleuchtung führte. Susumu, die Schülerin Sumis, erzählt diese Geschichte: „Als er eines Tages verschlafen hatte, sah er zu seiner Bestürzung, dass schon einer da war, der unter Kirschbäumen wandelte und sich, als er Schritte hörte, gelassen umdrehte. Eikan, du bist spät, sagte er über die Schulter, und in diesem Augenblick wurde der Abt erleuchtet. Dann war er wieder allein. Aber er hatte den Buddha gesehen“ [MUSCHG, 2005: 189]. Die Statue des berühmten Buddhas, der den Kopf seitwärts dreht, zielt den Umschlag des Buches *Eikan, du bist spät* und gemahnt an den berühmten „Engel der Geschichte“ Walter Benjamins, dem von ihm erworbenen *Angelus novus* Paul Klees, der rückwärtsgerichtet in die Zukunft fliegt.

Diesen Buddha kann Leuchter dann im Zenrin-ji-Tempel besichtigen. Ayu, die ihn führt (vielleicht ist es Sumi, die er nicht erkennt), kann mühelos die Haltung des Buddha nachahmen, Leuchter gelingt es nicht. Sie erklärt, der Buddha drehe nicht den Kopf, er folge nur dem, was er sehe: „Sie müssen sehen, was er sieht, dann bewegen Sie sich von selbst“ [MUSCHG, 2005: 223f.]. Die Erleuchtung Leuchters erfolgte beim Hören des Musikstücks seines Freundes.

Es ist wie bei den Blutstropfen im Schnee im *Roten Ritter* auch in *Eikan du bist spät* ein akustisches Phänomen, das in Verbindung mit dem Instrument des Cellos als auratische Szene fungiert und das Erlebnis der unwillentlichen Erinnerung einleitet: „Der hier gerufen wurde, war nicht mehr er. Nein: Er war es nie gewesen. Und ohne dass er seine Stellung zu ändern brauchte, zerbrach, was lebenslang seine Person gewesen war. Die Maske, die sein Gesicht zusammenhielt, sprang auf, und Tauwasser drängte durch die Risse. Er fühlte es aus den Augen laufen und durch die Finger“ [MUSCHG, 2005: 244f.]. Muschg schildert das Hörerlebnis als ein Erleben einer Verschmelzung und Differenzierung zweier hintereinander liegender Berge, einmündend in das Bild „Die große Woge“ aus Hokusais 36 Ansichten des Berges Fuji, ein Bild, das Andreas Leuchter als Gymnasiast über seinem Bett hängen hatte. Die Reihe unwillentlicher Erinnerungsstücke schließt sich in der Jugendzeit und rundet sich durch das gewonnene tiefere Verständnis des Andreas Leuchter.

Ayu hält ihm ein Rohr an die Stirn, das Leuchter als Waffe erlebt und als Todesdrohung wahrnimmt. Nun kann er sich „von der Todesangst wegstehlen“ [MUSCHG, 2005: 311], die ihn bisher umtrieb und „sein ganzes immer halbes Leben“ [EBD.: 131] doch noch zu einem besseren Ende zu führen, zu welchem, das lässt Muschg offen: „Du kannst es nicht mehr gut machen [...] Nein, aber anders. Vielleicht anders“ [EBD.: 314]. In dieser modernen Version des Gralsromans hat Muschg die Fremdheitserfahrung und

ihre Überwindung, die er bereits im Roten Ritter als verborgenes Zentralthema des Romans erkannt hat, erneut thematisiert. Als Grals-Thema und zugleich als auratische Einleitung und Auslösung einer unwillentlichen Erinnerung dient in *Eikan du bist spät* ein musikalisches Rätsel, das für den Romanhelden zum Bild des Selbst geworden ist, das er nur spät erst in seiner Rätselhaftigkeit erkennen und lösen kann. Die Sehnsucht nach dem Selbst, dem Gral, und die Sehnsucht nach der geliebten Frau gehen auch hier wie schon bei Parzival in der Blutstropfenszene eine enge Verbindung ein und stehen im Hintergrund der unwillentlichen Erinnerung.

Muschg stellt schließlich auch eine Verbindung zum mittelalterlichen Tristan-Roman her, wenn er die enge Verbindung von Liebe und Leid herausstellt: „Wem nie von Liebe Leid geschah [...], dem geschah auch Lieb von Liebe nie“ [MUSCHG, 2005: 39]. Auch wenn Leuchter zunächst die Japanerin an seiner Seite verfehlt hat, „die ihre Liebe nicht in Worte kleidet, sondern durch ihr Handeln spricht“ [MEINBERG, 2007: 147], erhält er, wenn auch sehr spät, vielleicht noch eine zweite Chance, und der Roman scheint dem alten arthurischen Modell des doppelten Kursus zu folgen. Die Erfahrung der unwillentlichen Erinnerung hat ihn im Sinne einer Epiphanie Erfahrungen und Konstellationen aus seiner Biographie neu erkennen und zugleich erinnern lassen: „Das Eingedenken kann das Unabgeschlossene (das Glück) zu einem Abgeschlossenen und das Abgeschlossene (das Leid) zu einem Unabgeschlossenen machen.“ [BENJAMIN, 1982: 589]

BIBLIOGRAPHIE

- Beckett, Samuel, *Proust*, London 1965.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M. 1982.
- Carnevale, Carla, *Gesellenstück und Meisterwerk*. Adolf Muschgs Roman *Der Rote Ritter* zwischen Auserzählung und Neuschöpfung des Parzival, Frankfurt a.M. 2005.
- Dierks, Manfred (Hg.), *Adolf Muschg*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1989.
- Erdheim, Mario, *Die Psychoanalyse und das Unbewußte in der Kultur*, Frankfurt a.M. 1988.
- Finkelde, Dominik, *Benjamin liest Proust, Mimesislehre, Sprachtheorie, Poetologie*, München 2003.
- Freud, Sigmund, „Jenseits des Lustprinzips“, in: *Studienausgabe*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1975, S. 215-272.
- Gellner, Christoph, *Westöstlicher Brückenschlag. Literatur, Religion und Lebenskunst bei Adolf Muschg*, Zürich 2010.
- Kartschoke, Dieter, „Erzählte Zeit in Versehen und Prosaromanen des Mittelalters und in der Frühen Neuzeit“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 10, 2000, S. 477-492.

- Kasper, Judith, *Sprachen des Vergessens. Proust, Perec und Barthes zwischen Verlust und Eingedenken*, München 2003.
- Lindner, Burkhardt (Hg.), *Benjamin-Handbuch*, Metzler, Stuttgart 2006.
- Meinberg, Anne, *Von der Liebe will ich erzählen. Liebe und Sexualität im Erzählwerk von Adolf Muschg*, Bonn 2007.
- Mertens, Volker, *Der Gral. Mythos und Literatur*, Stuttgart 2007.
- Müller, Nadja, *Tugendlehre bei Wolfram von Eschenbach*. Magisterarbeit Universität Düsseldorf 2005.
- Muschg, Adolf, Hansi, „Urne und ich. Eine Lesestück für ein japanisches Schulbuch“, in: Manfred Dierks (Hg.), *Adolf Muschg, Suhrkamp*, Frankfurt a.M. 1989, S. 267-274.
- Muschg, Adolf, *Der Rote Ritter, Eine Geschichte von Parzival*, Frankfurt a.M. 1993.
- Muschg, Adolf, *Herr, was fehlt Euch?* Frankfurt a.M. 1994.
- Muschg, Adolf, *Der Schein trügt nicht. Über Goethe*, Frankfurt a.M. 2004
- Muschg, Adolf, *Eikan, du bist spät*, Frankfurt a.M. 2005.
- Muschg, Adolf: „Mein Mittelalter. Im Gespräch mit Volker Mertens“ am 1. November 2004, in: Volker Mertens/Carmen Stange (Hg.), *Bilder vom Mittelalter. Eine Berliner Ringvorlesung*, Göttingen 2007, 253-276.
- Nitsche, Barbara, *Die Signifikanz der Zeit im höfischen Roman*, Frankfurt a.M. 2006.
- Pethes, Nicolas u. Ruchatz, Jens, Hrsg., *Gedächtnis und Erinnerung, Ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek bei Hamburg 2001.
- Pothast, Ulrich, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, Frankfurt a.M. 1982.
- Proust, Marcel, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, übersetzt von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt a. M. 2009.
- Sassenhausen, Ruth, *Wolframs von Eschenbach „Parzival“ als Entwicklungsroman*, Köln 2007.
- Schmider, Christine/ Michael Werner, „Das Baudelaire-Buch“, in: Lindner, Burkhardt (Hg.), *Benjamin-Handbuch*, Stuttgart 2006, 567-584.
- Schopenhauer, Arthur, „Sämtliche Werke“, in: *Wolfgang Freiherr von Löhneysen* (Hg.), Frankfurt a.M. 1986.
- Steinmayr, Markus, *Mnemotechnik und Medialität. Walter Benjamins Poetik des Autobiographischen*, Frankfurt a.M. 2001.
- Wapnewski, Peter, *Wolframs Parzival, Studien zur Religiosität und Form*, Heidelberg 1982
- Wolfram von Eschenbach, „Parzival“, in: *Karl Lachmann/Eberhard Nellmann*, Frankfurt a.M. 2006.
- Wolin, Richard, Walter Benjamin, *An Aesthetic of Redemption*, Berkeley 1994.

STRUKTUR UND FUNKTION VON ERINNERUNG IN SIEGFRIED LENZ' SCHWEIGEMINUTE

Constanze FIEBACH*

„Die Sprache hat es
unmissverständlich bedeutet, daß das
Gedächtnis nicht ein Instrument für die
Erkundung des Vergangenen ist, vielmehr
das Medium. Es ist das Medium des
Erlebten wie das Erdreich das Medium ist,
in dem die alten Städte verschüttet
liegen.“ [BENJAMIN, 1981:400]

Abstract: How does the juvenile protagonist Christian handle the sudden death of his English teacher Stella, who was his beloved contemporaneously? Which role does memory play for him? Does he remember Stella to keep her alive in his mind or to find closure? The different functions and structures of memory expressed in diverse manners by Siegfried Lenz, are analysed in this article.

Keywords: *memory, Siegfried Lenz, a minute's silence*

Résumé: Comment se débrouille le jeune protagoniste Christian avec la mort de son professeur anglais Stella, qui était un être aimé de lui? Quel est le rôle que la mémoire joue pour lui? Est-ce qu'il se souvient de Stella juste pour le maintenir vivant ou pour trouver refuge? Les différentes fonctions et structures de la mémoire exprimées de diverses manières par Siegfried Lenz sont analysées dans cet article.

Mots-clés: *mémoire, Siegfried Lenz, une minute de silence*

Sprache kann verschiedene Formen und damit verschiedene Funktionen der Erinnerung auf unterschiedliche Art und Weise ausdrücken. Siegfried Lenz tut das in seiner Novelle *Schweigeminute*. Schon der Titel des 2008 erschienenen Textes impliziert Erinnern, denn eine Schweigeminute hält man für eine Person ab, der man gedenken möchte. Oftmals nach deren Tod. Betrachtet man den Titel, ist außerdem ein gewisses Paradox festzustellen, weil etwas postuliert wird, was der Erzähler gerade nicht tut. Er schweigt nicht, er erzählt. Christian, so der Name des Oberstufenschülers, beschreibt auf 128

* Universität Düsseldorf (c.fiebach@hotmail.de).

Seiten seine Erinnerungen an die kürzlich verstorbene Englischlehrerin Stella Petersen, die zugleich seine Geliebte war. Ausgangspunkt der Erzählung ist eine Gedenkstunde, die in der Aula der Schule abgehalten wird. Die Schilderung der Erinnerung stellt sich auf verschiedenen Ebenen dar und es stellt sich die Frage, welche Funktion die Erinnerung für Christian, den sich erinnernden Erzähler, erfüllt. Möchte er dem Auslöschen des Gedächtnisses, dem Vergessen entgegenwirken, indem er das Erlebte wiederholt? Oder möchte er abschließen, alles noch einmal in Gedanken durchleben, um es hinter sich lassen zu können?

Proust nennt es die Aufgabe des Dichters, ein Ineinander von Gegenwart und Vergangenheit herzustellen [PROUST, 1954: 248], was Siegfried Lenz in seiner Novelle durch das Ineinandergreifen verschiedener Erinnerungsebenen leistet.

„[...] die Behauptung, es gebe drei Zeiten, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, trifft nicht im strengen Sinne zu. Im strengen Sinne müsste man sagen: Es gibt drei Zeiten, die Gegenwart von Vergangenem, die Gegenwart von Gegenwärtigem und die Gegenwart von Zukünftigem. Denn diese drei sind in der Seele in einem gewissen Sinne, und anderswo finde ich sie nicht: die Gegenwart des Vergangenen als Erinnern, die Gegenwart des Gegenwärtigen als Anschauen [contuitus], die Gegenwart des Zukünftigen als Erwarten.“ [AUGUSTINUS, 2008: 205]

Das, was Augustinus hier beschreibt, das Ineinanderfallen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, findet sich auch in der Novelle wieder: Die verschiedenen Zeitebenen überlagern sich in Christians Erinnerung. Parallel zu dieser Verschachtelung kann man auch den Titel lesen: Die Schweigeminute ist nur ein Teil, nur ein Bestandteil der Gedenkstunde, innerhalb der sich die Erinnerung des Erzählers abspielt. Während der Gedenkstunde, der Gegenwart des Gegenwärtigen, schweifen Christians Gedanken in die Gegenwart des Vergangenen, er erinnert sich an das, was war. In seinen Erinnerungen findet auch die Gegenwart des Zukünftigen seinen Platz, wenn er sich seine Zukunft mit Stella vorzustellen versucht. Der Zweifel, den der Leser zwischenzeitlich möglicherweise hat, die nacherzählte Reihenfolge der Ereignisse entspräche nicht der tatsächlichen Chronologie der Geschehnisse, ist somit irrelevant.

Auch wenn Christian gedanklich immer wieder in die Gedenkstunde zurückkehrt, in welcher er sich physisch die ganze Zeit befindet, nehmen seine Erinnerungen den größten Teil der Erzählung ein. Denn wie Augustinus sagt, „[...] führt die gegenwärtige gespannte Zuwendung [intentio] das Zukünftige hinüber ins Vergangene. Das Zukünftige nimmt ab, das Vergangene wächst an, bis die Zukunft verbraucht und das Ganze vergangen ist.“ [AUGUSTINUS, 2008: 223]

Diese gegenwärtige Zuwendung findet sich bei Christian immer dann, wenn er sich gewahr wird, sich bei der Gedenkfeier für Stella zu befinden. Etwas löst dann jeweils seine Erinnerung aus. Sei es der grüne Pullover, den Stella auf dem Foto trägt, das in der Aula steht – „[...] den grünen Pullover

kannte ich, kannte auch das seidene Halstuch mit den Ankern, das trugst du auch damals, am Strand der Vogelinsel, an die es uns antrieb im Gewitter“ [LENZ, 2009: 8] – oder Christians Mitschüler Ole Niehus, der die Verbindung zwischen dem Gegenwärtigen und dem Vergangenen herstellt, als er als einer von zwei Jungen zu spät zur Gedenkstunde in die Aula tritt. Denn Ole ist der Junge, „[...] der die Regatta der Optimist-Jollen bei unserem Standfest gewonnen hatte.“ Erst kommen Christians Gedanken in das Gegenwärtige zurück, als er Ole dabei beobachtet, wie er seinen Strauss niederlegt. Von dort gehen Christians Gedanken wieder zurück zum Strandfest und Ole dort, „[w]ie er in seine Jolle stieg [...]“ und dadurch wird er erinnert an Stella, die zum Strandfest kam. [LENZ, 2009: 26]

Oftmals holt Christian in seinen Erinnerungen weit aus, erzählt zuerst Dinge, die nichts mit Stella zu tun zu haben scheinen. Doch im Endeffekt bieten alle diese Ausführungen eine Verbindung zu Stella. Das zeigt, wie ganzheitlich das Denken, Erleben und dadurch das Erinnern Christians von ihr eingenommen sind. Dass Erinnerung keine bloße Wiedergabe der geschehenen Vergangenheit ist, sondern subjektive Rezeption derselben voraussetzt [FISCHER, 2003: 11], kann daran festgemacht werden: Christians Perspektive auf ein Erlebnis, seine Arbeit, sogar auf die Natur, fokussiert stets Stella.

Während er sich an etwas Vergangenes erinnert, wird nicht selten eine Metaebene der Erinnerung eröffnet: Das Betrachten des Fotos, das an der Gedenkfeier aufgestellt ist, löst in Christian Erinnerungen an die erste Englischstunde nach den Sommerferien aus, also an die Zeit, in der die Beziehung zwischen ihm und seiner Englischlehrerin begann. Während er sich, anwesend in der Aula, an diese Unterrichtsstunde erinnert, erinnert er sich ebenso daran, wie er sich in dieser Stunde an die erste gemeinsame Nacht mit Stella erinnert:

„[...] ich sah auf ihre Beine, fühlte noch einmal ihren schlanken Körper, der neben mir lag und den ich umarmt hatte, ich konnte nicht vergessen, was geschehen war, die Erinnerung, die wir teilten, wollte bestätigt werden durch eine Geste, durch einen Blick, so in ihrer Nähe hatte ich das Bedürfnis, nicht allein zu sein mit meiner Erinnerung.“ [LENZ, 2009: 41f.]

Hier wird die Erinnerung das erste Mal von Christian selbst konkret thematisiert. Er sieht sie als Verbindung zu Stella, schon vor ihrem Tod. Er wünscht sich, dass das, was an gemeinsamer Vergangenheit da ist, hinüber getragen wird in die Gegenwart. Dazu braucht es Stellas Zutun, „[...] durch eine Geste, durch einen Blick.“ [LENZ, 2009: 42]

Kurze Zeit später stellt Stella die emotionale Verbindung durch die Erinnerung her. Christian meldet sich in der Stunde und es „[...] lag ein seltsamer Glanz in ihren Augen, ein Glanz des Wiedererkennens oder des unwillkürlichen Erinnerns, es war nicht allein Belobigung, sondern auch Zustimmung [...]“. [LENZ, 2009: 42] Dass die Erinnerung eine starke

emotionale Bindung zwischen Stella und Christian darstellt, wird besonders deutlich, nachdem sie das erste Mal miteinander geschlafen haben:

„Wie erzählbereit sie war, als müssten wir nun etwas sagen, was noch nicht gesagt worden war. Jetzt brachte sich Vergangenheit in Erinnerung, jetzt wollten wir mehr übereinander wissen, zur Sicherheit, zur Rechtfertigung oder nur zur Besänftigung, unser Bedürfnis danach ließ uns nicht zögern, Fragen zu stellen.“ [LENZ, 2009: 51f.]

Etwas über den anderen zu erfahren, ist immer ein starkes Bedürfnis bei Paaren, die sich just zusammengefunden haben. Das Leben, das ein jeder erzählen kann, kann nur in und aus Erinnerungen bestehen, da die „Gegenwart des Vergangenen“ im Erinnern liegt, wie Augustinus sagt. [AUGUSTINUS, 2008: 205] Auch unmittelbar nach Stellas Unfall spielt die Erinnerung eine Rolle, die ihr als Orientierungshilfe zu dienen scheint, als sie aus der Ohnmacht erwacht:

„Sie öffnete die Augen, ein verständnisloser, ein Blick von weit her ruhte auf mir, ich hörte nicht auf, sie zu streicheln, langsam änderte sich ihr Blick, er bekam etwas Suchendes, Fragendes, gewiß suchte sie etwas auf dem Grund der Erinnerung. ‚Christian‘, als sie die Lippen bewegte, glaubte ich, daß sie meinen Namen aussprach [...].“ [LENZ, 2009: 104]

Sie scheint sich, vielleicht ausgelöst durch Christians Berührung und sein Antlitz, zumindest an ihn zu erinnern.

Wie die verschiedenen Redner auf der Gedenkfeier zu Ehren der verstorbenen Stella Petersen diese in ihren Reden aufleben lassen, lässt auch Christian Stella in seiner Gedanken-Erzählung aufleben. Seine besondere emotionale Verbindung zu ihr wird dadurch betont, dass er immer wieder ins Zwiegespräch mit ihr tritt, sie mit du anspricht und sie besonders dadurch lebendig erscheinen lässt. Es scheint, dass er sich ihr besonders nahe fühlt, wenn er sie direkt anspricht. Dadurch wird immer wieder erneut Christians starke emotionale Bindung, seine Liebe zu Stella deutlich. Zugleich setzt er sich damit von den anderen ab, die über sie in der dritten Person sprechen, wie es bei Trauerfeiern üblich ist.

„Herr Block sprach zu deinem Photo hinab, er nannte dich liebe, verehrte Stella Petersen, er erwähnte, daß du fünf Jahre zum Lehrerkollegium [...] gehörtest, von den Kollegen geschätzt, bei den Schülern beliebt. Herr Block vergaß auch nicht, deine verdienstvolle Tätigkeit in der Schulbuchkommission zu erwähnen, und schließlich fiel ihm ein, daß du ein allzeit fröhlicher Mensch gewesen warst: ‚Wer ihre Schulausflüge mitmachte, schwärmte noch lange von ihren Einfällen, von der Stimmung, die alle Schüler beherrschte, dies Gemeinschaftsgefühl, [...]; das hat sie gestiftet, dies Gemeinschaftsgefühl.“ [LENZ, 2009: 7f.]

Christian bestätigt so, dass es zwischen Stella und ihm eine Verbindung gab, die es zwischen ihr und anderen nicht gab. Es scheint, dass er immer dann mit ihr ins Zwiegespräch tritt, wenn er sich an Situationen erinnert, die ihn emotional betreffen:

„Wie heiter du auf meinen Vorschlag eingingst, hier einige Aufnahmen zu machen, sitzend, reitend, klammernd, du spieltest manchmal übermütig mit mir, schienst eine Wracktonne zu liebkosen; nur als ich dich bat, eine Kühlerfigur zu geben, winktest du ab. [...] und dann fragtest du, wo ich den Film entwickeln lassen würde; ich versprach ihr, die Aufnahmen allein für mich zu behalten.“ [LENZ, 2009: 70]

Anzunehmen ist, dass Christian versucht, Stella durch die Erinnerung dauerhaft festzuhalten. Ihre beiden Briefe, deren Lesen er zelebriert und für die er einen besonderen Ort zur Aufbewahrung sucht, sind auch als ein Stück Erinnerung zu sehen. Bei Stellas erstem Brief stellt Christian sich sogar vor, wie er als Grundlage einer gemeinsamen Erinnerung fungieren könnte:

„während ich ihn faltete und in das Buch legte, dachte ich voraus, dachte, ohne zu wissen, was kommen wird, an einen unbestimmten Tag und stellte mir vor, daß wir uns zurückversetzen und fragen würden: ‚Weißt du noch‘, und nebeneinandersitzend würden wir den Brief gemeinsam lesen, vielleicht staunend, wie viel Anlaß zur Heiterkeit er uns gab.“ [LENZ, 2009: 77]

Auch die Tatsache, dass Christian Stellas Foto nach dem Ende der Gedenkfeier aus der Aula stiehlt, spricht dafür, dass er sie festhalten will. Kurz vor Beendigung der Feierlichkeit wird ihm sein Verlust erst bewusst: „Ich starrte auf ihr Gesicht, nie zuvor hatte ich das so mächtige Gefühl des Verlustes empfunden [...]“. [LENZ, 2009: 54] Das Erinnern verhindert den Verlust von Erlebtem. Christian will seine Erinnerung durch Stellas Anblick aufrechterhalten, sie retten: „Allein, allein in meinem Klassenzimmer saß ich vor offener Schublade und betrachtete Stellas Bild; ich nahm mir vor, ihr zu erzählen, was sie noch nicht von mir wußte.“ [LENZ 2009, 66] Christian möchte die Beziehung zu Stella, die kurz vor ihrem Tod erst begonnen hatte, weiterführen, indem er ihr mehr von sich erzählt. Sein Diebstahl wird beobachtet, er muss das Bild zurückgeben. Dennoch erfüllt es für Christian zumindest teilweise seine Funktion: „Bei deinem Anblick holte ich mir zurück, was ich brauchte oder zu brauchen glaubte, das plötzliche Glück einer Berührung, die Freude, die nach Wiederholung verlangte. Ich war mir in diesem Augenblick sicher, daß ich dieses Photo von dir gebraucht hätte, für mich allein.“ [LENZ, 2009: 69] Hier spricht er die Wiederholung an, die ihrerseits ein wichtiger Aspekt der Erinnerung ist, denn was in der Erinnerung bleiben soll, muss, um nicht verloren zu gehen, immer wieder erinnert, also wiederholt werden. Es gibt in Christians Zimmer ein Foto, das Stella und ihn gemeinsam zeigt. Auch in diesem Erinnerungsstück kommt die Verbindung der beiden zum Ausdruck: ein Foto macht man, um etwas Vergangenes festzuhalten und sich dessen wieder erinnern zu können. Indem Stella sich bereit erklärt, sich gemeinsam mit Christian fotografieren zu lassen, bestätigt sie eine gemeinsame Vergangenheit, die wiederum eine gemeinsame Erinnerung nach sich zieht. Sogar Christians Mutter, die von der Liebesbeziehung der beiden nichts weiß,

meint eine besondere Verbindung zwischen Stella und ihrem Sohn auf dem Foto zu sehen. Sie blickt das Foto lange sehr genau an „[...] und suchte etwas zu ergründen und zu erfahren, das sie noch nicht wußte.“ [LENZ, 2009: 86] Christian selbst spricht sie nicht auf das an, was sie zu sehen glaubt, in einem Gespräch mit seinem Vater gibt sie jedoch preis, was sie tatsächlich denkt:

„'Wenn es nur Verehrung wäre', sagte meine Mutter, 'gegen Verehrung habe ich nichts, aber bei Christian ist es mehr, glaub mir, es ist mehr. [...] Wie sie dasitzen am Strand, vergnügt Hand in Hand, mit seiner Lehrerein Hand in Hand, und wie sie sich anschauen: Du mußt glauben, sie hätten aufeinander gewartet. [...] Auf dem Bild, da fehlt nicht viel, und sie wären sich um den Hals gefallen [...].“ [LENZ, 2009: 87]

Unmittelbar nach Entstehung dieses Fotos bemerkt Christian, „[w]ie selbstverständlich diese Sehnsucht nach Dauer aufkommt.“ [LENZ, 2009: 75] Diese Sehnsucht begleitet ihn auch nach Stellas Tod. Die Wiedergabe seiner Erinnerung an sie endet nicht mit ihrem Tod, auch nicht mit ihrem Begräbnis. Er will die Blumen von ihrer Seebestattung konservieren, um Gewesenes zu erhalten:

„ich werde euch einsammeln, dachte ich, ich werde allein herkommen und euch davor bewahren, wie Tang zu faulen, den eine unruhige See losgerissen hat, ich werde die Blumen in die Hütte des Vogelwarts bringen und dort zum Trocknen auslegen, sie werden immer dasein an diesem Ort der Mitwisserschaft, alles wird dasein und bleiben.“ [LENZ, 2009: 122]

Auch seine Erinnerung hat die Funktion, Gewesenes in die Gegenwart herüberzuretten, um es zu erhalten, denn er spricht weiter:

„Ich werde mich dort einrichten in den Ferien und auf der Liege aus Seegras schlafen, im Schlaf werden wir nah aneinander heranrücken, Stella, deine Brust wird meinen Rücken berühren, ich werde mich dir zudrehen und dich streicheln, alles, was Erinnerung aufgehoben hat, wird dann wiederkehren. Was Vergangenheit ist, ist dennoch geschehen und wird fort dauern, und begleitet von Schmerz und einer zugehörigen Angst werde ich versuchen, das zu finden, was unwiederbringlich ist.“ [LENZ, 2009: 122]

Christian projiziert sich und Stella beim Umfahren der Vogelinsel auf diese, an den Ort, an dem ihre Romanze begann.

„Ich schaute, doch ich nahm nicht wahr, was in meinen Blick fiel, ich sah Stella auf dem angeschwemmten Baumstamm sitzen, sie saß in ihrem grünen Badeanzug da und rauchte und schien sich über etwas zu belustigen, vielleicht über die Art, wie ich zu ihr hinwatete in dem hüfthohen Wasser. Bei aufkommender Unsicherheit gab ich der Sitzenden dein Gesicht, Stella, und während unsere *Ausdauer* in geringer Entfernung die Vogelinsel umrundete, stellte ich mir vor, daß wir dort Hand in Hand gingen am Strand und unter den Erlen und auf einmal gewahr wurden, daß wir beide hier ein heimliches Besitzrecht hatten.“ [LENZ, 2009: 123]

Stella bleibt ihm erhalten. Sie wird durch seine Erinnerung an Vergangenes hinübergebracht in seine Gegenwart und so in seiner Vorstellung lebendig.

Die Übergänge zwischen den verschiedenen Erinnerungsebenen lassen sich mit Augustinus erklären:

„Er [der Geist] erwartet, er erfasst aufmerksam ein Gegenwärtiges [attendit], er erinnert sich. So kann das, was er erwartet, auf dem Weg über das, worauf er als ein Gegenwärtiges achtet, übergehen in das, woran er sich erinnert. Zweifellos existiert Zukünftiges noch nicht, aber im Geist existiert die Erwartung zukünftiger Dinge. Zweifellos existiert das Vergangene nicht mehr, aber im Geist existiert noch die Erinnerung [memoria] ans Vergangene. Zweifellos bildet die Gegenwart keinen Zeitraum, da sie im Augenblick vorbeigeht, aber was dauert, ist das aufmerksame Erfassen des Gegenwärtigen [attentio], durch das hindurch das Kommende übergeht ins Abwesende.“ [AUGUSTINUS, 2008: 223]

Wie bereits zu Beginn angesprochen, erwartet man bei einer Schweigeminute nicht 128 Seiten voller erzählter Erinnerung. Man erwartet Schweigen, nicht Erzählen. Christian fasst alles in Sprache, um das Geschehene zu begreifen. Er gewinnt Erkenntnis in seinem Erinnern, das er formuliert. Mit Walter Benjamin gesprochen meint das:

„Die Übersetzung der Sprache der Dinge in die des Menschen ist nicht nur die Übersetzung des Stummen in das Luthafte, sie ist die Übersetzung des Namenlosen in den Namen. Das ist also die Übersetzung einer unvollkommenen Sprache in eine vollkommenere, sie kann nicht anders als etwas dazu tun, nämlich die Erkenntnis.“ [BENJAMIN, 1989: 151]

Etwas Unfassbares in Worte zu kleiden, kann einem helfen, es zu begreifen, denn, so Benjamin weiter: „Es ist nämlich Sprache in jedem Falle nicht allein Mitteilung des Mitteilbaren, sondern zugleich Symbol des Nicht-Mitteilbaren.“ [BENJAMIN, 1989: 156]

Dennoch, auch das Schweigen kommt in der Novelle zu Wort: Christian wird sowohl von einem seiner Lehrer, als auch von seinem Schuldirektor darum gebeten, an der Gedenkfeier ein paar Worte zu sprechen. Er lehnt es beide Male ab.

„Ich konnte nicht, Stella, ich konnte seinen Vorschlag nicht annehmen, denn während ich noch bedachte, was von mir erwartet wurde und was auszusprechen mir möglich wäre, stieg eine Erinnerung in mir auf, so heftig, so beherrschend, daß ich sie nicht verdrängen konnte: Ich sah das Kopfkissen vor mir, das Territorium, das wir für uns entdeckt hatten und das wir teilten. Ich begriff, daß ich diese Entdeckung nicht in der Schule preisgeben durfte, einfach, weil mit einer Preisgabe etwas aufzuhören drohte, das mir alles bedeutet – vielleicht muß ja im Schweigen ruhen und bewahrt werden, was uns glücklich macht. Nein, Stella, ich wollte nicht sprechen in der Gedenkstunde.“ [LENZ, 2009: 126]

Erinnerung an einem falschen Ort oder an falsche Menschen preiszugeben, heißt für Christian also, sie zu verlieren. Trotz des Verlustes spricht er davon, glücklich zu sein. Dennoch wissen wir um seine Trauer. Und auch diese Trauer kann als der Grund seines Schweigens auf der Gedenkfeier angesehen werden, denn „[e]s ist aller Trauer der tiefste Hang zur Sprachlosigkeit, und das ist unendlich viel mehr als Unfähigkeit oder Unlust zur Mitteilung.“ [BENJAMIN, 1989: 155]

BIBLIOGRAPHIE

- Aurelius, Augustinus, 2008. *Confessiones Liber X et XI. Bekenntnisse 10. und 11. Buch. Lateinisch/Deutsch*. Übersetzt, herausgegeben und kommentiert von Kurt Flasch, Stuttgart.
- Benjamin, Walter, 1981. Ausgraben und Erinnern, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV (1). Frankfurt am Main, 2. Auflage.
- Benjamin, Walter, 1989. Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. GS II/I, Frankfurt am Main.
- Fischer, Irmtraud, 2003. Erinnerung als Movens der Schriftwerdung und der Schriftauslegung, in: Paul Peterl /Norbert Reck (Hg.), *Erinnern. Erkundungen einer theologischen Basiskategorie*, Darmstadt.
- Lenz, Siegfried, 2009. *Schweigeminute*. Novelle, München.
- Proust, Marcel, 1954. *A la recherche du temps perdu*, VIII, Le temps retrouvé, Paris.

REALISM VERSUS EXPERIMENTALISM. FORM AND PERSONAL MEMORY IN *THE UNFORTUNATES* BY B.S. JOHNSON AND *HOLIDAY* BY STANLEY MIDDLETON

Marta LUPA*

Abstract: In this paper, I will discuss the representation of personal memory in two novels, *The Unfortunates* by B.S. Johnson and *Holiday* by Stanley Middleton, and try to answer two questions. First, which narrative mode, experimentalism or realism, is more successful in representing the memory process. Second, whether the clear distinction between these two narrative conventions is still possible. I will base this debate on three aspects of personal memory, namely, its metaphors, paradoxical character and the undermined existence of embodiment in the memory process.

Keywords: *memory, realism, experimentalism, embodied memory, mediated memory*

Résumé: Dans cet article je vais problématiser la représentation de la mémoire personnelle dans deux romans de B.S. Johnson et de Stanley Middleton, essayant de répondre à deux questions: Tout d'abord quelle est la modalité narrative qui peut avoir plus de succès dans la représentation du processus de la mémoire: celle de l'expérimentalisme ou bien celle du réalisme? Ensuite je pose la question si la distinction claire entre ces deux conventions narratives est encore possible. Je vais fonder mon débat sur trois aspects de la mémoire personnelle, notamment ses métaphores, son caractère paradoxal et l'existence sous-déterminée impliquée dans le processus de la mémoire.

Mots-clés: *mémoire, réalisme, expérimentalisme, mémoire incorporée, mémoire transmise*

Richard Terdiman said that “novels are exercises in the process of memory” [TERDIMAN, 1993: 25]. What is more, this is a very demanding exercise as memory, having a very paradoxical character, creates difficulties already at the stage of defining it. Consequently, the attempt to reflect it, especially in literature, and especially after the modernist crisis of representation is even more difficult. For modernists it would be rather obvious to render memory through an experimental form and by rejection of realism. However, till now both terms, experimentalism and realism, have changed their meanings and, as Gasiorek argues, “neither term can be taken for granted”

* University of Nottingham (lupa_m@op.pl).

[GASIOREK, 1995: 183]. According to him, the dichotomy between these two modes of narrative is false since they are interrelated – experimentalism uses some elements of realism, and realism does not have the classic form, based on transparency of language, any more. As proposed by Gasiorek, “there are many realisms” [4], some of which can be easily combined with experimentalism. Due to that, the discussion about the representation of memory in literature seems even more interesting as it not only tries to find the answer to the question which narrative mode and literary genre are the most successful in representing memory but, first of all, if such a distinction is still possible. I will base this discussion on two novels, *The Unfortunates* by B.S. Johnson, viewed as an experimental novel and *Holiday* by Stanley Middleton, which is regarded as a provincial realist novel. Furthermore, I will relate these novels to three aspects of personal memory, namely, its metaphors, paradoxical character and the undermined existence of embodiment in the memory process.

However, this debate should start with the justification of the writers’ choice to make memory the object of their interest; in other words, why memory is so important for the human in reality and, consequently, for the human in fiction. Hallam attempts to illustrate this phenomenon through the example of Africans who, forced to depart from their homes, took not only the objects necessary for their survival but also photographs, letters and gifts. Paradoxically, these items became equally important for them to survive but not in the physical but rather psychological sense since they were able to recreate their identity in a foreign space [HALLAM and HOCKEY, 2001: 26]. This ability results from their power to absorb memories which, in turn, remain the most significant factor in shaping oneself. As Hodgkin and Radstone suggest, “we are made of our memories, memory makes us” [HODGKIN and RADSTONE, 2003: 3–4]. Without memory we are no one since, as proposed by Lambek and Antz, it “serves as phenomenological ground of identity (as when we know implicitly who we are and the circumstances that have made us so) and the means for explicit identity construction (as when we search our memories in order to understand ourselves or when we offer particular stories to make a certain kind of impression)” [ANTZE and LAMBEK, 1996: xvi]. For these reasons, the only solution for the authors of the discussed novels, which present characters struggling with their past, was the representation of the memory process by which the protagonists could work through the old emotions and pains. To start memory working, both Middleton and Johnson place their characters in the space which is able to evoke memories. However, for the narrator of *The Unfortunates* the place choice was rather accidental. Being a journalist, the character was asked to make a report on a football match in Nottingham – the place linked with his friend Tony’s death. He did not choose the place, he was chosen by it. Consequently, the process of reconciliation was in some way imposed on him and, as a result, very chaotic, which is expressed by the form of the novel. The book consists of twenty seven sections of which the first and the last are marked as such; the rest can be read in a random order. By contrast, Fisher, the protagonist of *Holiday*, struggling

with his marriage break up and the death of his son, self-consciously chose the seaside for his reconciliation, “place associated with reflection, recreation and childhood” [HEAD, 2008: 37]. However, for him this place meant much more. He identified seaside’s people and its atmosphere with “sanity, an ordered universe” [MIDDLETON, 1989: 26] and this stability is reflected in much more ordered than B.S. Johnson’s realistic narration.

Despite significant formal differences, both novels are rather similar on the level of plot as both characters try to put their lives together through memory. However, the question is if the complete reconciliation with the past, understood as the end of particular stage of life, is ever possible? Lambek and Antze observe that this process is never ending since “we are continuously reexploring the significance of earlier episodes of the story in light of what transpires later, as we are caught in the hermeneutic spiral of interpretation” [ANTZE and LAMBEK, 1996: xix]. This idea, of the past as being constantly changed by the present, is strongly underlined in *The Unfortunates*. The narrator is amazed “how the fact of his (Tony’s) death influences every memory” [JOHNSON, ‘At Least’, 1999: 1]. Having claimed that “I sentimentalize again, the past is always to be sentimentalized” [JOHNSON, ‘I had’, 1999: 2], he subverts the authenticity of his memories. Moreover, the process of reworking his past is constant and it is not heading to anything constructive. Admittedly, at the beginning of his journey he believes in the possibility of being reunited with his past. He states that “I come to define it, isolate it” [JOHNSON, ‘But I Know’, 1999: 1]. Nevertheless, he soon realizes it is not possible to make sense of death. He only finds disintegration which is, again, mirrored in the fragmented form of the novel. Similarly, Fisher, despite the reconciliation with his wife, does not “(reach any conclusion)” [MIDDLETON, 1989:191] after his holiday. Furthermore, in both novels recollection involves a very specific type of memories, that is, those connected with death. Consequently, the character’s process of reunion with the past is simultaneously the process of grief. This, in turn, emphasises the incessant character of the conciliation process as “mourning never ends. Only as time goes on, it erupts less frequently” [HALLAM and HOCKEY, 2001: 102].

Nonetheless, it is worth noticing that despite the fact that complete acceptance of painful past, in this case death, is not attainable, the process of its reworking is necessary to move forward and to be able to live in the present, not in the past. This possibility, of “carrying the incorporated dead forward whilst simultaneously grieving their absence” [Ibid.] is expressed in the dual model of grief by Stroebe and Schuts. It presupposes the synchronous looking to the future and to the past and, consequently, enables the living ones to transform, “traumatic memories”, identified by Leys, into “narrative memories.” In other words, memories which are a direct repetition of the past can be externalized and, therefore, incorporated into the present. It seems that both novels are the attempt to externalize the character’s memories by finding the way to express them in words; to narrate them [Ibid.]. However, it appears that while for Fisher this attempt turned

out to be successful to some point, for *The Unfortunates*' character it was rather a failure. The *Holiday*'s form mirrors Fisher's way to reveal his feelings connected with his son Donald's death. The reader is not presented the circumstances in which he died until chapter eleven. In previous chapters he only mentions this devastating event as if he was not ready to confront it. When he finally faced this memory in the narrated form, "he seemed (...) to have learned something or become some other man. Now he expected nothing from Meg" [MIDDLETON, 1989: 163]. The externalization of the memory made him able to assimilate the loss, the pain, and to stop casting these feelings on Meg, to stop blaming her. By contrast, "the unfortunate's" memories are still traumatic at the end of the novel. He has narrated them but the randomness of this narration gives him no consolation. When he leaves Nottingham he "just feel(s) the pain, the pain" [JOHNSON, 'Paper, yes', 1999: 4] and he is not able to unify his personality.

He is not able to gain this unification since memory functions not only as the building block of our personhood but also as the destructor of it. Antze and Lambek notice that "so while memory should support the dominant view of our identity, the trouble is always threatens to undermine it, whether by obvious gaps, by uncertainties, or by the glimpses of a past that no longer seems to be ours" [ANTZE and LAMBEK, 1996: xvi]. Therefore, the fragmented form of *The Unfortunates* is not only the reflection of memory randomness but also of the protagonist's disintegrated personality who "accepts that all is nothing, that sense does not exist" [JOHNSON, 'For recuperation', 1999: 2]. Similarly to Antze and Lambek, Sheringham also casts doubt on the memory's ability to unify human personality. He argues that memories can be often a "violent disruption" [HALLAM and HOCKEY, 2001: 104] since remembering is inextricably connected with the emphasis on the difference between the experienced past and the present and, consequently, the awareness of loss. Owing to that, Fisher pushed away the memory of dead Donald to avoid this "violent disruption" and the complete sense of loss. By contrast, *The Unfortunates*' character's memories were in some way imposed on him which made this disruption even more violent. He asks himself "why do Tony's death and this city throw them up at me again" [JOHNSON, 'His dog', 1999: 5]. These thrown up memories came to him unexpectedly and torn his personality into pieces and, as a result, *The Unfortunates*, his memoir, into fragments.

These memories were so unexpected for the reason that one is not able to predict which fragments of life memory will forget and which it will remember. Memory is unpredictable and paradoxical and to capture this specific phenomenon one needs metaphors as "it is virtually impossible to imagine memory – what it is, how it works, where it lies – without recourse to [them]" [ANTZE and LAMBEK, 1996: xi]. Through images and comparisons, the metaphors help us to grasp something which is almost ungraspable.

That kind of attempt, to grasp something ungraspable, was made by René Magritte in his painting *Memory*. This work not only illustrates Magritte's interest in objects but it also refers to the paradoxical character of memory which can be

simultaneously permanent and unstable. One half of the image is illuminated by the day light and open to space while the other half remains in dark, behind the curtain as if the painter tried to show that some of the memories are easily available to us, are still there, while the others are either blurred or completely forgotten. Similarly, the double image of memory is expressed by the metaphors of Charles E. Scott. On the one hand, he tries to underline the stable character of memory and compares memories to stars which still shine despite the fact that their sources “have ceased to burn” [SCOTT, 1999: 16]. On the other hand, in his metaphor of ember the aspect of stability is replaced by memory’s fragility and unpredictability; here memories are something in-between and can either “burn brighter or go out” [13]. Antze and Lambek attempt to explain the phenomenon of memory through the metaphor of weather which “brings to mind stability and instability, periods of sunny calm followed by sudden changes in pressure and temperature, the irruption of tempest, the dispersal of curious scudding clouds, the stagnation of humidity” [ANTZE and LAMBEK, 1996: xxxviii]. Similarly, memory consists not only of irremovable images but also of those which have already disappeared. It is both forgetting and remembering and these processes are interdependent on each other. The interaction of them laid at the root of *The Unfortunates* by B.S Johnson. It was his aim to present the randomness of memories, their unpredictability. Consequently, his protagonist is surprised both by what he remembers and by what he does not. “How soon I forget the simple things, remember the odd things” [JOHNSON, ‘Then he was doing’, 1999: 1], he says. On the one hand, he has a very clear memory of Wendy during their Finals: “I would see her sweet neck, the line of her shoulders, just the beginning of the curve of her last breast” [JOHNSON, ‘The Estate’, 1999: 2]. On the other hand, he introduces uncertainty and constantly subverts the authenticity of his memories by asking “When, then?,” “Which day? Was it before?,” “Train was it?,” admitting that he “misremembers” or by a material representation in the text.

“Perhaps they had a doctor to me on Saturday morning, the next day, yes, I remember they did, I was counting my pulse rate, knew it was normally, then do not know, now, no”. [JOHNSON, ‘The Estate’, 1999: 5]

The blank space in the text mirrored the pause in the narrator’s thinking as if he attempted to recollect something but his memory failed.

“And they therefore had this friendliness thrown in their faces, so to speak, but could do nothing about it. Ah, the beauty of that!

And then Tony” [JOHNSON, ‘I had a lovely flat’, 1999: 4]

Here the memory is not even finished. The mind probably forgot what it intended to communicate or moved on to a different memory. By contrast, in Middleton’s *Holiday* the process of forgetting is rather dismissed. The protagonist undermines his memory’s abilities only once. When recollecting Meg and the desire to hurt her he thinks that “[i]t could not be as [he remembers]” [MIDDLETON, 1989: 67]. However, this sentence is rather an attempt to distance himself from his immoral desires than the subversion of memory. It

seems that the narrative technique chosen by Middleton fails in representing memory accurately or the narrative is used to achieve something else.

“The memory whirled like the dust from the car wheels, settling gently after time. He could not deceive himself with the sentimental notion that Meg was on the watch, in love, for his return, because did not believe it. But she had sent a card. He’d certainly visit her as soon as he was back”. [144]

In this fragment, Middleton uses the free indirect discourse which gives the impression that memories presented in the novel are not the narrator’s retrospective view but Fisher’s personal recollections. However, the structure of memory passages contradicts this idea. Not only the dialogues are faithfully reconstructed but also the descriptions are very detailed. This, consequently, does not reflect the memory’s nature which is not able to absorb so many details. Significantly, it is not realism which fails here but rather the false impression given by the author that past episodes presented in the novel are actual Fisher’s memories. This false impression leads to an untrue depiction of memory as always stable, ordered and coherent; memory which enables Fisher to remember every single word of dialogues and the fact that when he first met Meg her “one finger had a blotch of ink; the second button of her blouse was lost” [30]. Furthermore, this false impression concerns not only the essence of memory as such but also the actual process of recollection. Richard Terdiman stated that memory “acts like aerolith, the stone that falls unaccountably from the sky” [TERDIMAN, 2003: 188]. As he suggests, we do not control our memory, we are controlled by it. Furthermore, the process of recollection is not linear and logic but fragmented and unpredictable. However, none of the novel’s protagonists remembers in this way. Fisher’s memory (which we attribute to him due to the type of narration) brings him linearly ordered sequences of events.

“One evening the house seemed unbearably quiet so that Fisher became uneasy. He called out for Meg. No answer. (...) Fisher shouted again, not pleasantly; he’d been working all day on his research merely to discover that the last fortnight’s drudgery had been a waste of time. He needed somebody to talk to, not about his failure perhaps (...) He went into the garden. There one did not shout. (...) He leaned for a moment with his hand violently clasping the rail of the cot they had bought second-hand in preparation”. [MIDDLETON, 1989: 75-76]

It appears that Fisher remembers every minute of that memory, every single activity. What is more, the process of recollection is continuous, not fragmented as suggested by Terdiman, as if Fisher could direct it. Turning to *The Unfortunates*, here the idea of the aerolith is simultaneously confirmed and subverted. The material form of the novel reflects the accidental order of memories. Likewise, the narrative constructed to portray the character’s being in Nottingham, not recalling his friend, demonstrates the erratic nature of the thinking process.

“The architecture nothing, here, in general, as I remember, not even interesting houses behind the grasping facades of the businessmen’s shops, from

the evidence of their upper storeys, looking up, no, not the public buildings inspired by anything but Portland stolidity, ah, these things, disfigurement, but what was there before, here before, that was subsequently disfigured?" [JOHNSON, 'This Poky Lane', 1999: 1]

The narration, based on long sentences built of single words which are not logically connected, leaves the reader with the indefinite feeling of haste. This haste is inseparable part of human thought which does not have precise structure but it is rather a spontaneous flow. Still, Johnson does not use this technique in fragments that refer to his memories.

"At the Boxing Day ritual lunch we had, with Wendy there, we burnt the tablecloth with sparklers, indoor fireworks, great molten red hot globules burning themselves out on and through the cloth. My aunt and uncle were there as well. Great jollifications. On the Xmas day at lunch, alone with my parents I had wept slowly into my mother's Xmas dinner, the sprouts just right with a nice touch of frost on them, the stuffing herby. At such moments not solicitude but only solitude. I could not control the tears, did not want to". [JOHNSON, 'His dog', 1999: 4]

As a result of a coherent and logic composition, the narration here has rather the character of storytelling than recollection. Consequently, as Mackrell asserts, "neither the form nor the material of the novel offers more than a superficial experience of indeterminacy" [TEW, 2001: 38]. What experimentalism actually does here is only the sharpening of the distinction between fabula, the chronological order of events and syuzhet, the arrangement of the events in narration [TREDELL, 2000: 99].

However, the formal representation of memory concerns not only the narrative of singular memories but also the structural connection between different memories and between memories and reality. Terdiman, to express the character of this specific connection, argues that memory is not based on the logic of logic but on the logic of rhetoric. Simultaneously, he clarifies his concept of the aerolith since rhetoric is based on the principle of partial resemblance which suggests that, despite memories' unpredictability, there is still a link between them. Memory works like internet hypertext which, by providing innumerable links, is able to connect terms and subjects which are extremely distanced in space, time and meaning. If one takes this into consideration, the link between the trip to the Methodist Church and childhood holiday is no longer surprising.

"Thursday, now he strolled towards the Methodist Church where the iron gates were padlocked, and posters of scragribbed refugees faded in the sunshine. Thursday. When he was on holiday as a boy the first three days had passed slowly, but by Thursday time flew. (...) Thursday, of a week at Bealhorpe, on the North Sea. Thursday on the German Ocean". [MIDDLETON, 1989: 133-134]

The memory did not work here according to the laws of logic. The connection between Methodist Church, childhood and North Sea was based

neither on deduction nor on the cause-effect relation. The only correlation is Thursday, the day which merges these memories into one. Thursday becomes a kind of medium which enables Fisher to connect memories from completely different dimensions. By contrast, in *The Unfortunates* the existence of that kind of link between memories is omitted, particularly, by the random form of the book. It seems that the reader is allowed to create these correlations between separate memories independently as every section is a single story not connected by the author. As a result, the reader may be forced to find the link which led the protagonist from the memory of “soft dough and clinging cheese” [JOHNSON, 'Then he was doing', 1999: 6] to the death of Tony.

As I have already presented, memory is both remembering and forgetting. Paradoxically, however, it could be forgetting that proves the authenticity of memories. Janet Walker argues that in the case of traumatic memories, which are the subject of both *The Unfortunates* and *Holiday*, mistakes and fantasies are rather the proof of memory's veracity. According to her, the traumatic memories are “recurrent and intrusive distressing recollections of the event, including images, thoughts, or [perceptions that may take a form of memories, dreams, flashbacks, hallucinations, recurrences, and/or dissociations]” [WALKER, 2003: 106]. Therefore, mistakes are an immanent feature of traumatic memories and, as a result, “total consistency rather than differing subjective memories would be the more suggestive of confabulation” [107]. Scott goes even further by claiming that mistakes, defined by him as transformations, are characteristic not only for traumatic memories but for memory in general. He maintains that “in memory radical transformations can occur and can be shown to occur, and those transformations are crucial for an understanding of memory” [SCOTT, 1999: 9]. Due to that, the disruptions and fantasies of *The Unfortunates'* character are perceived as more faithful depictions of memory than Fishers detailed reports.

“Fisher drove to the hospital, found no difficulty in parking, but prevented himself from running down the street, with its eighteen century, early Victorian houses, now the consulting rooms of physicians and surgeons. He signaled to the man on duty in the office, who raised a finger, allowing him through. As he pushed up the stairs his breath pumped short. The heat of the place, the bareness, the pipes about the walls oppressed him (..). At the end of the ward where the child lay he saw Meg in the corridor, quite still, face firm, hand in hand with the sister. Then he knew Donald was dead”. [MIDDLETON, 1989: 159]

“June rang on Saturday, was it, or the Thursday before, no, quite late, we had already arranged to go, though what arrangements could we have needed to make, saying there was no need for us to come down now, on Sunday, for he had died that evening, had not recovered consciousness that morning from his sleep, but previously there had been the opposite of a relapse, three days when his mind had been virtually normal”. [JOHNSON, 'June rang', 1999: 1]

These two fragments show how differently the death memory is handled in both novels. The memory of Fisher is precise and logically

constructed. He recollects events in chronological order. He remembers Victorian houses and pipes in the hospital. By contrast, in *The Unfortunates* the memory is built rather around the event as the narrator describes what happened before the actual death. He does not give either any details concerning the day of the death or his feelings. He is not even sure when he received the information that Tony passed away. Paradoxically, it seems that Middleton's depiction, being too detailed for human abilities, is less "realistic" than Johnson's formal experiments. However, is it not only because of the fact that amnesia is characteristic for human memory but also because the human needs this amnesia to function properly. Antze and Lambek point out that, "the past is a treacherous burden, which would crush us if we did not continuously divest ourselves of its weight" [ANTZE and LAMBEK, 1996: 29]. Accordingly, "the unfortunate" divested himself from the weight of death-related memories while Fisher, because of the narrative mode, was forced to face them all.

Returning once more to Magritte's painting, it also shows an interesting relation between memory, objects and the body. The painting appears to suggest that memory can be sustained both by the body and by objects, simultaneously reflecting the contemporary discussion concerning the embodiment of memory. The idea of remembering as incarnated reaches medieval times when memory was strongly connected with the body and the process of remembering with emotions. A body was imagined as "a wax tablet upon which material was inscribed" [HALLAM and HOCKEY, 2001: 29]. However, Pierre Nora questions the validity of this concept in the modern times. He puts forward the idea of "a break with the past" [NORA, 1989: 7] by which he understands the disappearance of the direct and spontaneous connection between the past and the human. He states that "there are lieux de memoire, sites of memory, because there are no longer milieux de memoire, real environments of memory" [Ibid.]. In other words, memory is not embodied but artificially supported by "exterior scaffoldings" like spaces or objects. In accordance to that, the narrator of *The Unfortunates* did not realize that Nottingham is his destination, until he sees it.

"But I know this city! This green ticket hall, the long office half-rounded at its ends, that ironic clerestory, brown glazed tiles, green below, the same, the decorative hammer beams supporting nothing, above, of course! I know this city! How I did not realize when he said, Go and do City this week, that it was this city?" [JOHNSON, 'But I know', 1999: 1]

Interestingly, Nora's idea is contradicted by the concepts of James and Cannerton. James, while describing memory, uses the metaphor of a wound according to which some of the memories can be so painful to leave a mental scar on our body [HALLAM and HOCKEY, 2001: 36]. Cannerton, in turn, identified embodied "habit memories" which, being associated with the dead person, can occur after his death in gestures and body actions of the living one [Ibid: 43]. This embodied heritage, being often disturbing, is yet unmovable. Fisher, despite his struggle to distance himself from his father, is not able to

escape the impact which he had both on Fisher's life and his identity, which is often expressed in his gestures. When entering the beach, he "had taken his shoes off, roll his trousers and paddle ludicrously as his father had done twenty years ago" [MIDDLETON, 1989: 12]. Moreover, his memories connected with Meg are often filled with emotions. "He could not reimagine her right eye or nostril or chin, merely a darkened sketch of her features a frock remembered in detail for its simplicity." However, "he imagined the physical thump with which his body would respond to Meg's presence, and found again that he could give it no sort of precision. An ache here, a tingle, a breathlessness, a pained excitement in heart, shoulders, stomach" [185–186]. Interestingly, this memory of Meg's appearance is evoked by the presence of two other girls, Carol and Tricia. Therefore, in spite of being embodied, it is not direct but mediated. This seems to prove that, in fact, both notions of memory, as embodied and based on external vehicles, are interrelated. This interrelation is shown by the studies of Bachelard and Seremetakis. Bachelard demonstrates how memories, first, can be sedimented in space and, then, evoked by this space. He refers to home memory in which past gestures and feelings can be reanimated [HALLAM and HOCKEY, 2001: 79]. In *The Unfortunates* this function of home, as being able to provoke embodied memories, is transported to the space of the city. Nottingham, having been associated with a very intimate event – the death of the narrator's friend – became as intimate space as home. That is why when the narrator came to Yates, pub which he associated with Tony, his first impression was feeling "that kind of warmth" [JOHNSON, 'Yeats is friendly', 1999: 1]. Fisher, in turn, as intimate space identifies the town of his childhood holiday.

"When he'd visited this place as a boy, they'd called at the swing-chair weighing machine on the prom as they'd made their first trip to the sands. Vaguely he recalled his childish annoyance at the ceremony: mother first, then himself and his sister, finally father, and the weights inscribed on small cards while the old man chaffed the attendant who was all affability for six pence". [MIDDLETON, 1989: 9]

The protagonist not only sees the past events but, first of all, he experiences the feelings connected with it. This memory leads to the idea of "sensory statis," advanced by Seremetakis, which alludes to the moment of recollection when memory, stimulated by space or object, comes back not in the form of image but rather as sensory experience [HALLAM and HOCKEY, 2001: 34]. Therefore, memory is revived by an external vehicle but it is still embodied.

To sum up, both novels in a similar way reflect the unpredictability of links between particular memories and the interrelation between embodied and mediated memory. Nevertheless, only *The Unfortunates* reflects memory's chaotic character and the importance of gaps and mistakes in recollections' credibility. In *Holiday*, by contrast, memory is depicted as stable, ordered and able to store an extraordinary amount of details. Therefore, it seems that the experimental form of *The Unfortunates* managed more successfully to recreate the memory process than the realistic convention of *Holiday*. However, is that

not a false and unfair statement? First, is Johnson's narrative better indeed in memory representation or is it only a superficial impression? Second, is it justified to blame Middleton's novel for something which is not and, probably, should not have been? Third, is it really possible in both novels to clearly differentiate between experimental and realist elements?

The aim of *The Unfortunates* was to be "a physical metaphor for the random workings of the mind, the random spread of cancer, and the randomness of existence" [TREDELL, 2000: 99]. It is more difficult to say what was Middleton's aim since he is thrifty in his novels' explanation and simultaneously warns readers to "never pay any attention to what novelists say about their own novels" [BELBIN and LUCAS, 1999: 89]. However, since he was always "more interested in the characters than in the plot" [97], we can assume that at the roots of *Holiday* laid not memory representation but rather an attempt to show what made Fisher the man he was. This, consequently, demanded a very detailed reconstruction of past events. It contradicted the representation of memory but, I will underline this again, it was not Middleton's aim and as, David Gerard states, "every author has its own purpose" [56] and literary convention should be adjusted to this purpose.

Johnson's purpose, in turn, was, as I have already mentioned, to show memory randomness. Owing to that, it seems that the decision to fragment *The Unfortunates* in a material way was ideal and enabled the reader to experience this fragmentarity in a tangible way. However, while the lack of coherence between particular sections, in fact, portrays this unpredictability, the rather consistent structure inside the sections contradicts it. Consequently, Johnson's claim that *The Unfortunates* is "a history book (...) of what passes in a man's own mind" [JOHNSON, 'I will tell you', 1999: the cover] appears to be false in some way. Moreover, such a specific form of the novel draws attention to the process of writing itself and, consequently, underlines the book's fictionality, even despite Johnson's assumption of writing only the truth.

However, the question which should be asked here is whether *The Unfortunates* appears as truly experimental and *Holiday* as truly realistic. Johnson in his work, despite all the textual innovations, still uses the realist technique. Middleton, in turn, regardless of very detailed descriptions traditionally associated with realism, in representing memory working is, in fact, less "realistic" than Johnson. These generic doubts seems to support Andrzej Gasiorek's claim that neither experimentalism nor realism "can be taken for granted" [GASIOREK, 1995: 183]. Both narrative modes are strongly interrelated and are similarly difficult to define. That is why, the experimentalism versus realism debate should not concern the superiority of one narrative convention over the other but rather their mutual limitations.

BIBLIOGRAPHY

- Belbin, David, and John Lucas (eds.), 1999. *Stanley Middleton at Eighty*, Five Leaves Publication.
- Boccia, Michael, 1988. *Form as Content and Rethoric in the Modern Novel*, New York, Bern, Frankfurt am Mein, Paris, Peter Lang.
- Davis, David John, 1985. "The Book as Metaphor: Artifice and Experiment in the Novels of B.S. Johnson" in *The Review of Contemporary Fiction*, V.2, pp. 72–76.
- D'Eath, Paul M., 1985. "B.S.Johnson and the Consolation of Truth" in *The Review of Contemporary Fiction*, V.2, pp.77–81.
- Gasiorek, Andrzej, 1995. *Post-war British Fiction. Realism and After*, London, Edward Arnold.
- Hallam, Elizabeth, and Jenny Hockey, 2003. *Death, Memory and Material Culture*, New York, Berg.
- Head, Dominic, 2007. *The State of the Novel. Britain and Beyond*, West Sussex, Wiley-Blackwell.
- Hodgkin, Katherine, and Susannah Radstone, 2003. *Contested Past: The Politics of Memory*, New York, Routledge.
- Hodgkin, Katherine, and Susannah Radstone, 2003. "Regimes of Memory: An introduction" in Hodgkin and Radston, *Regimes of Memory*, pp. 1–20.
- Hodgkin, Katherine, and Susannah Radstone (eds.), 2003. *Regimes of Memory*, New York, Routledge.
- Johnson, B.S. 1999. *The Unfortunates*, London, Picador.
- Lambek, Michael, and Paul Antze, 1996. "Introduction. Forcasting Memory" in Lambek and Antze, pp.xi–xxxviii.
- Lambek, Michael, and Paul Antze (eds.), 1996. *Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory*, London, Routledge.
- Leslie, Esther, 2003. "Absent-Minded Professors" in Hodgkin and Radstone, *Regimes of Memory*, pp. 171–183.
- Middleton, Stanley, 1989. *Holiday*. London, Arena.
- Nora, Pierre, 1989. "Between Memory and History: Les Lieux de Memoire" in *Representations*, 26, pp. 7–24.
- Scott, Charles E., 1999. *The Time of Memory*, New York, State University New York Press.
- Splendore, Paola, 1985. "B.S. Johnson's Intransitive Performance" in *The Review of Contemporary Fiction*, V.2, pp. 93–98.
- Terdiman, Richard, 2003. "Given Memory" in Hodgkin and Radstone, pp. 186–199.
- Terdiman, Richard, 1993. *Present Past. Modernity and the Memory Crisis*, London, Cornell University Press.
- Tew, Philip, 2001. *B.S. Johnson. A Critical Reading*, Manchester, Manchester University Press.
- Tredell, Nicholas, 2000. *Fighting Fictions: The Novels of B.S. Johnson*, Nottingham, Paupers' Press.
- Walker, Janet, 2003. "The Traumatic Paradox. Autobiographical Documentary and the Psychology of Memory" in Hodgkin and Radstone, *The Politics of Memory*, pp. 104–119.

SCHREIBEN GEGEN DAS VERSTREICHEN DER ZEIT. ZU DEN POETOLOGISCHEN STANDPUNKTEN UND AUSSAGEN IN DEN ESSAYS VON GÜNTER GRASS

Ioana-Andreea DIACONU*

Abstract: Günter Grass has accompanied his artistic creations - fiction, graphics and sculpture – by essays, speeches, letters and interviews, describing the interdependence between artists and their art and the socio-political reality. Here belongs for instance the connection of literature to history, because the global historical picture is completed by the literary depiction of the particular histories of individuals, without which a thorough representation of past times would be impossible. The present article looks into Grass' poetological points of view on the subject of history and remembering on which the author has written some important essays.

Keywords: *remembering, history, image of the past*

Résumé: Günther Grass a fait suivre sa création artistique – fiction, graphique et sculpture – par des essais, des discours, des lettres et des interviews, tout en décrivant l'interdépendance entre les artistes, leurs arts et les réalités socio-politiques. La connexion entre la littérature et l'histoire y appartient aussi, parce que l'image historique globale est complétée par la description littéraire des histoires particulières des individus, sans lesquelles une représentation du passé ne pourrait pas être possible. Le présent article thématise les points de vue poétologiques de Grass concernant le sujet de l'histoire et de la mémoire, sur lesquels l'auteur a écrit des essais importants.

Mots-clés: *mémoire, histoire, image du passé*

1. Essays begleiten das Gesamtwerk von Grass

Grass hat parallel zu seinen fiktionalen Werken und zu seiner Tätigkeit als Graphiker und Bildhauer regelmäßig Essays, Reden oder offene Briefe verfasst und Interviews gegeben, in denen er die Wechselbeziehung zwischen Kunst und Künstler und der sozialpolitischen Wirklichkeit thematisiert.

Ein Thema in seinen Essays ist die Rolle der Kunst in der Gesellschaft und in der geschichtlichen Entwicklung der Menschheit.

Die Geschichte – was wir über die verschiedenen Epochen wissen – wurde meistens anhand von militärischen Siegen und Daten festgehalten. So

* Transilvania Universität zu Brasov (i_diaconu@yahoo.de).

gibt die Literatur die notwendige Ergänzung des Vergangenheitsbildes, weil sie die Geschichte der Einzelnen darstellt, ohne deren Kenntnis man kein vollständiges Zeitpanorama haben kann.

In seinen Essays bezeichnet Grass die Autoren, die sich der Behandlung der ihnen gegenwärtigen Verhältnisse angenommen haben, Zeitzeugen.

Infolge verschiedener politischer Ereignisse und Zustände engagiert sich Grass auch in Essays für politisch verfolgte Schriftsteller, für die Zeitzeugen. Hier wären vor allem Salman Rushdie und Vaclav Havel zu nennen, aber auch Christa Wolf. Christa Wolf war nicht politisch verfolgt jedoch aus politischen Gründen angegriffen worden.

In vielen Essays porträtiert Grass verschiedene Künstler, zum Beispiel die Schriftsteller Uwe Johnson, Max Frisch oder Alfred Döblin, oder seine Lehrer an der Kunstakademie aus Düsseldorf oder Berlin.

Im Band „Der Autor als fragwürdiger Zeuge“ sind Essays gesammelt, in denen sich Grass vorwiegend zu seinem künstlerischen Schaffen äußert.

Hier beschreibt er den Arbeitsprozess an seinen Romanen, er erläutert, was bei ihm Schreiben und Zeichnen verbindet und welche Rolle Geschichte und Zeichnung in der Entstehung der Prosawerke haben.

Einige dieser Essays werden von vielen Wissenschaftlern zur Deutung seiner literarischen Werke herangezogen. Es gibt auch den Ansatz, den literarischen Standort von Grass anhand seiner Essays zu bestimmen. Die frühen Kunstessays *Die Ballerina* und *Der Inhalt als Widerstand* zählen zu den bedeutendsten poetologischen Aussagen des Künstlers. Der Essay *Über mein Lehrer Döblin* ist für viele Wissenschaftler unter denen Manfred Durzak [DURZAK, 1971], Bruno Hillebrand [HILLEBRAND, 1993] oder Christian Schärf [SCHÄRF, 2001] der Ausdruck des von Grass selbstbestimmten literarischen Standorts.

Für den Schriftsteller ist Kunst die Möglichkeit, seiner Phantasie und seiner Einbildungskraft eine äußere Form zu geben. Diese und andere Gedanken zu seiner Poetik fasst er auch in *Ein Gegner der Hegelschen Geschichtsphilosophie* zusammen. [GRASS, 1999: 89]

Alle Künste (...) konfrontieren mit den nur enggefaßten, faßbaren Wirklichkeiten eine neue Wirklichkeit, eine literarische, eine bildhafte, eine musikalische, eine theatermäßige, die aber dann auch als eine solche begriffen werden muß. Wenn wir beginnen, die Wirklichkeit des Theaters auf der Straße zu suchen, oder sie auf die Straße zu tragen, dann kommt es zum Kollaps der Bühnenwirklichkeit.[GRASS, 1999: 89]

Für Grass ist die Einbildungskraft als Teil der Realität legitimiert. Wenn man Einbildungskraft zu verdrängen versuche, so führe das zu Irrationalismus. Aber nicht die Phantasie, der Traum würden zum Kunstwerk führen, sondern der Widerstand des Künstlers demgegenüber. Der Künstler ließe nicht immer allen seiner Phantasien freien Lauf, der Entstehung der Werke

stehe eine sorgfältige Auswahl der aus seiner Phantasie entstammten Impulse zugrunde.

Grass sagt über sich, dass er über Dinge schreibe, über die er sich nicht im Klaren sei, und die er im Schreibprozess klären möchte, wobei dazu nicht Themen gehören würden, die ihn ausschließlich als Person betreffen.

Zu diesen Themen gehört auch die Vergangenheit, die, wenn man sich mit ihr nicht auseinandersetzt, sie nicht aufarbeitet, zur Wiederholung vergangener Fehler und Verbrechen führen würde.

Vergangenheit könne man am besten aus Bildern anhand der eigenen, privaten Erlebnisse, die man in den richtigen Kontext setzt, verdeutlichen. Für Grass setzt sich die Vergangenheit aus Bildern und Momenten zusammen, die der Künstler in seinem Werk festhält.

Für mich hat Schreiben, Beschreiben und Darstellen in erster Linie mit Vergangenheit zu tun, aber auch mit dem, was gegenwärtig passiert, aber in dem Augenblick, in dem es passiert, schon Vergangenheit wird – das Festhalten des Augenblicks. [GRASS, 1999: 89]

Somit wird er als Schriftsteller jemand, der gegen das Verstreichen der Zeit schreibt – diesen Gedanken äußert Grass in vielen Essays und Interviews.

2. Poetologische Standpunkte und Aussagen

2.1. Die Ballerina

In der Wohnung eines Restaurateurs findet Grass ein *Bild in der Manier der Commedia „dell’arte“* [GRASS, 1997: 12], und der Künstler braucht einen einzigen Augenblick, um seine Phantasie freizusetzen. Es ist das Bild von einem Dichter, der mit der Feder an seinem Schreibtisch vor blankem Papier sitzt, und der sich eine tanzende Ballerina auf seinem Tisch vorstellt.

Die Ballerina tanzt und verschwindet durchs Fenster, ohne dass sie der Dichter festhalten kann. Nun wird der Dichter anfangen zu schreiben. So sieht Grass die Begegnung zwischen dem Dichter und seiner Muse, denn *auch heute entsteht kein Gedicht, wenn sich nicht hilfreich eine Muse beugt.* [GRASS, 1997: 13] So wie das Erscheinen der Ballerina den Schriftsteller im Verlauf seines Alltags unterbricht, seine Phantasie freisetzt und seiner Dichtung einen Impuls gibt, löst auch bei Grass der Anblick des Bildes die Vorstellung von dem aus, was der Anblick der Ballerina beim Dichter bewirken wird.

Wenn nun der Dichter, dem sich die Muse gezeigt hat, über die Ballerina und über ihren Kunstakt schreiben möchte, dann wird er „dahinterblicken, entzaubern wollen“ [GRASS, 1997: 13], denn der Augenblick ihrer Erscheinung reicht ihm nicht, um zum Beispiel die Figur der Ballerina darzustellen. Dafür ist ein Blick hinter die Kulissen nötig.

Auf der Bühne bedient sich die Ballerina eines einzigen Requisits: ihres Körpers. Sie ist von „gewichtsloser Schönheit“ [GRASS, 1997: 15], ihre Pirouette

ist ein geglücktes Kunststück aber gleichzeitig gewaltsam gegen die eigenen Glieder, die, sobald sie nicht tanzt, „dumm und begrenzt“ [GRASS, 1997: 15] aussehen. Ihre Füße sind in den Schuhen „häßlich, gequält“ [GRASS, 1997: 15] wegen der harten Arbeit, die überhaupt ihre Kunst ermöglicht. Durch ihre Kunst ist die Ballerina dem Alltag nicht gewachsen. Sie ist harmlos, banal und kurzsichtig. Sie hat keinen Vornamen oder Zunamen, sie redet dummes Zeug, sie strickt, sie blättert in Zeitschriften oder sie löst Kreuzworträtsel zur Hälfte. Sie wohnt mit ihrer Mutter, sie führt ein strenges, ordentliches und gesundes Leben. Sie raucht nicht und geht früh schlafen. Manchmal geht sie ins Kino.

Die Ballerina vertritt „eine der unnatürlichsten und damit formvollendetsten aller Künste“ [GRASS, 1997: 15]. Klaus Stallbaum bezeichnet die künstlerische Tätigkeit der Ballerina in diesem Bild, diesem Essay als *Balanceakt zwischen Inhalt und Form*. [STALLBAUM, 1989: 39] Ihre Kunst ist nur durch die Askese in ihrem Leben möglich und ist

Ergebnis konsequenter Beschränkung, nie genialische Maßlosigkeit. Auch wenn zeitweise Ausbrüche ins Unerlaubte zu denken gaben und geben, der Kunst sei alles erlaubt, erfand sich immer und gerade der beweglichste Geist Regeln, Zäune, verbotene Zimmer. So ist auch der Raum unserer Ballerina beschränkt, übersehbar und erlaubt Veränderungen nur innerhalb der zur Verfügung stehenden Grundfläche. [GRASS, 1997: 17]

Die Regeln, die für die Tanzkunst einzuhalten sind, stehen stellvertretend für jede Art von für Kunst notwendigen Einschränkungen, für die Askese. Dazu bekennt sich auch Grass, wenn er der Ballettkunst die Malerei zum Vergleich gegenüber stellt.

Wie ähnlich verhält es sich in der Malerei. Wie sinnlos scheinen doch alle Versuche, grundlegende Entdeckungen im Erfinden neuer Materialien, im Austausch der Ölmalerei gegen Lackspritzverfahren auf Aluminium zu sehen. Niemals wird der Dilettantismus an seiner Manieriertheit leicht zu erkennen, das Zähflüssige, selbst in der Revolution konservative Metier verdrängen zu können. [GRASS, 1997: 18]

Das Thema des Dichters, dem der Augenblick der künstlerischen Darbietung der Ballerina, also die Begegnung mit seiner Muse zur Inspiration verhilft, führt Grass im Roman *Hundejahre* weiter.

2.2 Der Inhalt als Widerstand

Grass stellt in dem 1957 für die Zeitschrift *Akzente* verfassten Essay Wassili Kandinskys Satz: „Die richtig herausgeholte Form drückt ihren Dank dadurch aus, daß sie selbst ganz allein für den Inhalt sorgt“ [GRASS, 1997: 23] in Frage und ist der Meinung, dass aus dieser Auffassung heraus „klein- und großgemusterte Tapeten“ [GRASS, 1997: 23], Verpackungen und Musikttruhen entstanden seien. Aus dieser Schlussfolgerung heraus kehrt er den Satz um: „ein richtig herausgeholter Inhalt drückt seinen Dank dadurch aus, daß er selbst ganz

allein für die Form sorgt“ [GRASS, 1997: 23] und stellt fest, dass so eine Maxime auf der ersten Seite eines Kunstaussstellungskatalogs oder auf der Rückseite eines Kalenderblattes passen würde, und zum Beispiel der menschlichen Tätigkeit „gegen den Inhalt schreiben, malen“ [GRASS, 1997: 23] entspricht.

Die einzige Möglichkeit, Inhalt und Form zu vereinbaren, wäre folgende:

Der Inhalt ist der unvermeidliche Widerstand für die Form. Form und Formgefühl hat man (...) und es bedarf nur eines Zünders - nennen wir ihn Story, Fabel, roter Faden, Sujet oder auch Inhalt – um die Vorbereitungen für ein langes Attentat abzuschließen und ein Feuerwerk zu zeigen. [GRASS, 1997: 23]

Der richtige Moment ist notwendig, um den vorgefundenen Inhalt in seine Form zu bringen, was Grass mit einer Bombe im Koffer des Künstlers vergleicht, und der Inhalt ist wie ein Zünder.

Ein echter Inhalt, das heißt ein widerspenstiger, schneckenhaft empfindlicher, detaillierter ist schwer aufzuspüren, zu binden, obgleich er oftmals auf der Straße liegt und zwanglos tut. Inhalte nützen sich oft ab, verkleiden sich, stellen sich dumm, nennen sich selbst banal und hoffen dadurch, der peinlichen Behandlung durch Künstlers Hand zu entgehen. [GRASS, 1997: 23]

Ausgehend von diesen Überlegungen stellt Grass fest, den Formverächtern gelinge es nur, Begeisterungsfähigkeit aufs Papier zu bringen und denen, die keine Inhalte parat haben, nur *neue Perspektiven, Konstellationen, Strukturen, Aspekte, Akzente* zu erreichen.

Die Maler entdecken die Fläche (als hätte Raffael Löcher in die Leinwand gebohrt), die Lyriker verweisen auf ihr Unterbewußtsein und träumen, wenn auch literarisch ergiebig, nicht ohne Angst, selbst in diesem Metafern-Eldorado zu Epigonen werden zu können oder, was noch schlimmer wäre, von epigonalem Traum – und Unterbewußtseinsräubern ausgeplündert zu werden. Unterdessen liegen die Inhalte, ihrer selbst überdrüssig, nach wie vor auf der Straße und schämen sich ihres Inhaltes. [GRASS, 1997: 25]

Zur Illustrierung dieses Gedankenganges gibt Grass den Dialog zwischen Krudevill und Pempelfort aus seinem Theaterstück *Noch 10 Minuten bis Buffalo* an.

Klaus Stallbaum sieht in diesem Dialog einen phantasievollen Diskurs, in dem sich Krudevill, der sich als misstrauischer Mensch bezeichnet, auf Suche nach dem angemessenen Inhalt und Pempelfort auf Suche nach Metafern begeben. Stallbaum sieht in Krudevills Misstrauen das Sprachrohr von Grass [vgl. Grass, 1997: 12]

Der Vernunft zur Seite tritt die Phantasie, beide von korrektiver Funktion für das jeweilige Gegenüber. In einem empfindlichen Balanceakt wird die ursprüngliche Kohärenz sichtbar, für Grass die „neue Muse“. [GRASS, 1997: 12]

Manfred Durzak [Durzak, 1971: 257] sieht in der Thematisierung der Diskussion von Inhalt und Form und in der Erkenntnis, dass die Konfrontation mit dem inhaltlichen Vorwurf für die Auslösung des Schaffensprozesses entscheidend

sei, das Bezeichnende für die Deutung der Romane von Günter Grass. Er sieht in dieser Aussage den Kern der Poetik von Günter Grass, die auch neben dem Bekenntnis zu Alfred Döblin als literarischem Vorbild zur Selbstbestimmung seines literarischen Standortes beiträgt. [vgl. Durzak, 1971:257]

In seinen Essays bezeichnet Grass seine Themen als „Geröllmasse, die sich anbietet, unübersehbare Geröllhalden als Stoff“ [Grass, 1997: 212] und er hebt häufig hervor, dass er nicht das schreiben kann, was er will, sondern was sich anbietet. Die Entstehung der *Blechtrommel* deutet er auch als das Zusammentreffen von Inhalt und Form zum richtigen Zeitpunkt.

Der Künstler sagt über sich Anfang der fünfziger Jahre, dass er die Vergangenheit nicht bewältigen konnte oder wollte.

(...) artistisches Vergnügen, Spaß an wechselnden Formen und entsprechende Lust auf Papier Gegenwirklichkeiten zu entwickeln, kurz, das Werkzeug für gleich welchen künstlerischen Versuch war da und wartete auf Widerstände: gefräßigen Stoff. Doch auch der Stoff war da und wartete auf Umsatz. Angst vor seinen Ausmaßen und der Zustand lässiger Zerstreuung hinderten mich vorerst, die große Anstrengung zu machen [GRASS, 1997:104].

Die Realität, zeitgeschichtliche Fakten und unübersehbare Gegenstände sind einerseits die *Bleieinlage* und der *Widerstand*, damit sich die Phantasie nicht in Lüften verflüchtigt und sich in nichts auflöst, andererseits ist sie die „Grundlage (...) um auf seinem Spielplatz die Phantasie schweben zu lassen.“ [GRASS, 1997: 268]

Seine Danziger Vergangenheit, einige erlebte Momente, wie ein trottender dreijähriger Junge in einem Cafe, der Gedichtband *Die Vorzüge der Windhühner* und die ersten Einakter wurden zum gestauten Stoff, und so kam es zu dem Entschluss, den Roman zu schreiben.

Zur widerständigen Realität äußert sich der Künstler über 50 Jahre nach dem Erscheinen des Essays *Der Inhalt als Widerstand* in seiner Nobelpreisrede, dass jeder Schriftsteller von der Zeit, in die er hineingeboren ist, abhängig sei. Er selbst habe sich die Themen nicht frei auswählen können, die Themen seien ihm vorgegeben gewesen. Wäre er nur seiner Begabung nachgegangen und hätte er nur ästhetischen Gesetzen gefolgt, so wäre seine Kunst nur harmlos, im besten Fall skurril geblieben. [vgl. GRASS, 2007: 76]

Aber das ging nicht, Widerstände waren da. Aus deutscher Geschichtsträchtigkeit geworfen, lange Trümmer- und Kadaverberge zuhauf. Diese Stoffmasse, die sich, indem ich sie abzutragen begann, vergrößerte, war nicht wegzublitzeln. [GRASS, 2007:6]

Und so verspricht der Künstler: *Fortsetzung folgt...*

2.3. Schreiben nach Auschwitz

Ein Essay trägt auch im Titel den Begriff Poetik. 1990 fasst er seine bis dahin erschienenen Werke und seine Schreibintention in der *Frankfurter Poetik-Vorlesung Schreiben nach Auschwitz* zusammen.

Ausgehend von Adornos in *Minima moralia* ausgedrückte Auffassung, es sei barbarisch, nach Auschwitz noch ein Gedicht zu schreiben, [GRASS, 1997: 200] erklärt hier Grass die Beweggründe, die ihn trotz eines solchen Verdikts zum Schreiben veranlasst haben und aus denen er weiterhin schreiben wird. Grass sagt, er habe dieses Verbot für sich umgedeutet, und beschlossen, nicht zu schreiben, ohne Auschwitz zu bedenken. Sein Gedicht *Askese* gibt er als indirekte Antwort *in eigener Sache* [GRASS, 1997: 203] auf Adornos Überlegungen, die als Gebote und nicht als Verbote gehalten werden sollten.

Unter dieser Vorraussetzung kann auch der Einfluss seines *schwierigen Freundes Paul Celan* verstanden werden, dem, so Grass, einige Gestalten und die Beschreibung der Knochenberge neben dem Konzentrationslager Stutthof bei Danzig aus dem Roman *Hundejahre* zu verdanken ist. Darüber ist Näheres im Kapitel *Wegbegleiter des Frühwerks* dargestellt.

Die von der Vorlesung angebotene Gelegenheit nimmt er in Anspruch, um viele Gedanken, die er in seinen Essays über Kunst und Gesellschaft, Geschichte oder Politik geäußert hat, zusammenzufassen.

Er schildert auf der Folie der zeitgeschichtlichen Ereignisse, ausgehend von seiner Ausbildung als Bildhauer, seinen Werdegang als Künstler und erklärt, wie seine Werke mit der Zeit von dem immer deutlicher werdenden Ausmaß der Verbrechen während der Nazizeit geprägt wurden, denn *Die Vergangenheit wirft ihren Schlagschatten auf gegenwärtiges und zukünftiges Gelände*. [GRASS, 1997: 215] Aus der Wirkung der Vergangenheit auf die Gegenwart und vor allem auf die Zukunft ist Grass' Begriff Vergegenkunft entstanden.

Die Geschichte der Menschheit von Anfang an und die Geschichte über die Zukunft der Menschheit aus Romanen wie *Der Butt* und *Die Rätin* zeigen, wie die Menschheit von ihrer Geschichte eingeholt werden kann. So ist seine Position die des Schriftstellers, der einerseits *gegen die verstreichende Zeit* [GRASS, 1997: 217] schreibt und andererseits, um zu versuchen, den Wirkungsraum der Literatur, die Zukunft, durch seine Werke zu retten.

Er erzählt hier über seine literarischen Vorbilder, über Künstler und Werke, die ihn beeinflusst haben. Damit im Zusammenhang bringt er seinen in vielen Aufsätzen und Interviews erläuterten Begriff des Zeitzeugen, worüber in einem anschließenden Kapitel berichtet wird.

Grass nimmt in diesem Zusammenhang auch seine Gedanken über die mögliche Gefahr der Parteinahme durch Literatur, der Indienstsetzung der Literatur für verschiedene Mächte und Dogmen wieder auf, deren Folge unter anderem auch die Entstehung von *Gebrauchsliteratur* ist.

Deutsche Geschichte, vergangene aber nicht vergessene Verbrechen begründen auch seine Haltung im Zusammenhang mit der Wiedervereinigung Deutschlands.

Auch das Nachdenken über Deutschland ist Teil meiner literarischen Arbeit. Seit Mitte der sechziger Jahre bis in die gegenwärtig anhaltende Unruhe hinein gab es Anlässe für Reden und Aufsätze (...) Eher bleibt Ungenügen nach fünfunddreißig Jahren Bilanz, etwas, das noch nicht zu Wort kam, muß gesagt werden. Eine alte Geschichte will ganz anders erzählt werden. Vielleicht gelingen noch zwei Zeilen – so wird meine Rede zwar ihren Punkt finden müssen, doch dem Schreiben nach Auschwitz kann kein Ende versprochen werden, es sei denn, das Menschengeschlecht gebe sich auf. [GRASS, 1997: 222]

BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRLITERATUR

- Grass, Günter, 1999. *Ein Gegner der Hegelschen Geschichtsphilosophie in Der Schriftsteller als Zeitgenosse*, München (Göttingen:1996)
- Grass, Günter, 1997. *Die Ballerina in Der Autor als fragwürdiger Zeuge* Göttingen
- Grass, Günter, 1997. *Der Inhalt als Widerstand in Der Autor als fragwürdiger Zeuge* Göttingen
- Grass, Günter, 1997. *Schreiben nach Auschwitz*, in *Der Autor als Fragwürdige Zeuge*, Göttingen
- Grass, Günter, 1997. *Rückblick auf die Blechtrommel oder der Autor als fragwürdiger Zeuge. Ein versuch in eigener Sache* in *Der Autor als Fragwürdige Zeuge*, Göttingen
- Grass, Günter, 1997. *Der Autor und sein verdeckter Ermittler* in *Der Autor als fragwürdiger Zeuge*. Göttingen
- Grass, Günter, 2007. *Fortsetzung folgt* in *Steine wälzen*, Göttingen

SEKUNDÄRLITERATUR

- Durzak, Manfred, 1971. *Der deutsche Roman der Gegenwart: Entwicklungsvoraussetzungen und Tendenzen*; Heinrich Böll, Günter Grass, Uwe Johnson, Christa Wolf, Hermann Kant; Stuttgart
- Hillebrand, Bruno, 1993. *Theorie des Romans, Erzählstrategien der Neuzeit*, Stuttgart – Weimar
- Schärf, Christian, 2001. *Der Roman im 20. Jahrhundert*, Stuttgart – Weimar
- Stallbaum, Klaus, 1989. *Kunst und Künstlerexistenz im Frühwerk von Günter Grass*: Köln

ÉCRIRE “L’OUBLIEUSE MEMOIRE”¹

Lucienne SERRANO*

Abstract: Both texts analyzed in this article are a quest toward memory in order to reclaim and decipher the inner self. But memory is not remembrance; it is the metaphor that frames oblivion, that which has not been revealed yet through words. At the origin of oblivion remains the wound that Marie Cardinal and Hélène Cixous want to become fertile. A semio-narrative approach combining the Freudian drives theory with language allows analyzing the text in a multiplicity of vectors, which do not attempt to signify but rather reach “signifiance”. Writing becomes the quest toward a sense the writer doesn’t know inhabits her and through which she will be reborn.

Keywords: *text, analyse, solipsism, way of memory, signifiance, symbol, reality, space of transition*

Résumé: Les deux textes analysés dans cet article sont issus d’une quête de mémoire dans le but de défricher et aussi déchiffrer la relation de soi à soi-même. Mais la mémoire n’est pas le souvenir, c’est la métaphore qui sert le vide, souvent appelé oubli, de ce qui n’a pu prendre forme et vie par les mots. À la source de l’oubli est la blessure que l’écriture de Marie Cardinal et Hélène Cixous veut rendre fertile. Une analyse sémio-narrative permettant de combiner la théorie freudienne des pulsions avec les mots, permet d’ouvrir le texte en un faisceau de vecteurs par lesquels il ne s’agit plus de signifier mais d’entrer en signifiance. Écrire devient alors la quête d’un sens que l’écrivaine ne savait pas encore savoir à partir duquel elle demande à se connaître et ainsi renaître.

Mots-clés: *texte, analyse sémio-narrative, altérité, solipsisme, chemin de mémoire, signifiance, symbolique, révolte intime, Réel, espace transitionnel, extimité, auto-créativité*

Dans la problématique d’analyse demandée, “la mémoire et l’oubli”, je choisis deux textes, *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal et *Les Rêveries de la femme sauvage* d’Hélène Cixous. Le premier a été publié par Grasset en 1975, le second par Galilée, 1999.

A l’origine de ces textes un questionnement. Celui de Cardinal à qui je consacre la première partie de cet article, est autobiographique. Il est issu d’un état insoutenable: l’hémorragie incontrôlable d’une jeune mère de trois enfants dont la vie est devenue le symptôme dont elle souffre mais auquel elle se sent étrangère. Les médecins, ne pouvant déceler l’origine du mal, l’ont nommé selon son apparence «utérus fibromateux» et conclu que l’ablation de l’organe serait la

¹ Expression empruntée à Supervielle.

* New York University (lserrano@york.cuny.edu).

seule guérison. Pour la malade ou plutôt, comme elle se nomme souvent, «la folle», ce dont elle souffre c'est «la chose» dont le diagnostic évoque la «caverne tapissée d'algues sanguinolentes [le] pertuis monstrueusement boursouflé» [CARDINAL, 1975: 14] auxquels elle ne peut ni veut être associée.

La malade est une femme éduquée, elle sait que le symptôme n'est pas un mot sur rien, il signifie ce qui tombe et laisse une marque. Le mal dont elle souffre s'exprime sur un mode mortifère et emprunte une voie et voix qui appartiennent au pré-langage. Elle refuse cet enfermement et, dans une demande de sens, passe des maux aux mots, leur substituant un espace d'écriture. C'est là une démarche à la fois secrète, aventureuse et imprévisible, qui va de l'obscur et du silence vers les mots qui porteront lumière vers ce qu'elle ne sait pas encore savoir. C'est pourquoi, s'adressant à la psychanalyse, Cardinal choisit le voyage dans l'in/sub/conscient et quitte l'addiction que peut être la médecine traditionnelle² pour l'espace transitionnel³ qui, lui, est lieu d'échange dynamique, créatif, permettant d'ouvrir un état introspectif menant aux pulsions qui donnent forme et sens à nos vies.

Mais les mots peuvent aussi enfermer dans un besoin d'ordre, de logique contraignante, comme le fait le diagnostic. Il est intéressant de noter que, s'adressant à son psychanalyste, elle reprend les mots qui la maintenaient prisonnière, lui disant: «docteur, je suis exsangue [ce à quoi il répond] ce sont des troubles psychosomatiques, cela ne m'intéresse pas. Parlez-moi d'autre chose.» [CARDINAL, 1975: 42] Elle ressent ce refus d'entendre sa plainte comme une gifle qui donne suite à des larmes incontrôlées issues d'un vécu qui va emprunter le chemin des mots. Mais ces mots suscités par les pleurs ont changé.

Ce ne sont plus les mots des autres, ils sont déliés⁴, libérés de la contrainte de la logique et se disent sur le mode du flux pulsionnel. Ils naissent et lentement prennent forme à partir d'une opacité d'être, de la nuit et du silence qui habitent celle qui souffre, pour chercher la lumière qui permettra de passer d'une non-existence à l'émergence de soi. Ils participent à la notion de «révolte intime» développée par Kristeva. Il s'agit là d'un espace autre, nouveau, fait de voltes autour de soi afin d'atteindre à un niveau de questionnement sans cesse renouvelé. Dans un tel contexte, le passage d'un signifiant à un signifié fait place à un signifiant sans cesse recommencé. Ceci peut mener au hors-sens, au

² Addiction dans le sens où la médecine propose un objet transitoire (différent de l'objet transitionnel, voire note suivante) qui s'adresse au symptôme et non à la maladie.

³ Cet espace transitionnel est mentionné par Freud dans «Au-delà du principe de plaisir» et développé par le pédiatre psychanalyste D. W. Winnicott. Il est créé à partir d'un objet transitionnel choisi par le très jeune enfant afin d'effectuer une relation à la mère. C'est souvent un ours en peluche, un bout de tissu sale et malodorant qui permet d'ouvrir cette relation sujet/objet. La dynamique créée dans l'espace transitionnel, par le jeu des relations sujets/objets, se continue au cours de la vie et est à la source de l'expérience artistique, religieuse et autre...

⁴ Cette notion de déliaison est empruntée à André Green..

non-sens qui habite celle/celui qui parle ou écrit, leur permettant d'atteindre un sens autre par lequel une parole et une vie nouvelle peuvent éclore.

En tant que produit pulsionnel, Les Mots pour le dire se fait texte fluide, transgressif tout en restant accessible à l'espace social auquel il s'adresse. Répétition, perlaboration⁵ et élaboration permettent d'approcher et déplacer les interdits que celle qui dit «je», porte en elle afin d'effectuer un retour au passé et ainsi renouvelle l'espace psychique. Alors, l'anamnèse dans son évocation volontaire du passé, se fait révolution, révolte intime, allant vers une réappropriation du vécu pulsionnel libéré des codes du symbolique⁶. Pour ce grand voyage dans les mots, le besoin de s'ouvrir à l'oublieuse mémoire qui tisse son passé. C'est à cet intime que le psychanalyste consulté et auquel répond la patiente qui, refusant l'éloquence du corps malade, demande à renaître par les mots.

Celle qui parle puis écrit se fait l'archéologue d'un passé dont elle veut renaître mais ne le pourra que par un travail de longue patience où, couche par couche, l'ombre du passé se dissipe et la confronte à «la chose». Car celle-ci est indicible, elle appartient à un inconscient hors d'atteinte et pour lequel toute approche frontale ne peut réussir. Il ne peut être abordé que par de multiples vecteurs constitutifs de l'espace transitionnel essayant de débayer ce qui, côté cour, côté jardin, a contribué au «naufrage de mémoire»⁷. Une telle approche consiste à se mettre à l'écoute d'un certain écho du silence, tout en sachant que l'inconscient, bien que distinct des représentations verbales, peut y être associé. Alors l'extime pourra lentement, partiellement côtoyer l'intime jusqu'alors inaccessible, et permettre aux maux/mots d'arriver à la conscience sans passer par la somatisation.

Les mots pour le dire naît de l'interdit qui enferme. De nombreuses portes sont à ouvrir pour que ce retour au passé puisse lever les interdits rendus mutiques, vécus par celle qui demande accès à un espace psychique forclus dont elle veut se libérer. La première intervention que je nommerai frontale de son analyste, a un résultat tel qu'elle annule le symptôme et lui permet d'aller vers les mots. Comment expliquer que la patiente ait pu se soumettre à une telle injonction? Elle était prête, mais cela sans le savoir, à l'entendre et son corps à y répondre. Ce moment extrêmement délicat passé, il lui reste à vivre le lent processus de l'anamnèse vers la reviviscence du passé.

Ce passé est fait d'une oublieuse mémoire, de souvenirs tombés dans des oubliettes afin d'avancer vers une vie dont les codes sont imposés. Goûtant à la liberté de se dire, elle avance progressivement et avec prudence vers cette visitation de ce qui, devenu oubli, est d'accès délicat du fait des interdits qui y règnent. Mais ce passé, en fait passé-toujours-présent, de quoi est-il fait?

⁵ La perlaboration permet au sujet de retrouver et d'intégrer des éléments refoulés et, ce faisant, de se libérer de leur emprise répétitive.

⁶ J'entends par symbolique cet imaginaire qui, ayant quitté l'image pour les mots, veut s'ériger en loi.

⁷ Expression empruntée à Régine Robin.

D'histoire, de mémoire, de souvenir et surtout d'oubli. L'histoire veut s'appuyer sur des faits relatés objectivement afin d'arriver à une synthèse interprétative. Les souvenirs sont des éléments vécus du passé, vrais ou faux, ils nous habitent, nous forment et nous déforment. La mémoire, elle, n'est pas le souvenir mais la métaphore qui, s'appuyant sur le passé où les souvenirs ont leur place, échafaude un scénario révélateur d'un investissement personnel à la fois dynamique et psychique.

A quelle catégorie appartient le récit de Cardinal? M'inspirant de Philippe Sollers, je le considère «texte limite» par sa déliaison qui, bien que passant par les mots, fait fief du langage. Dans un tel contexte, le texte devient geste d'écriture qui ne vise pas à représenter mais à aller vers ce qui n'a pu l'être parce qu'innommable et donc inconnu. Il se fait «ouverture d'un espace de questionnement où le sujet se retourne vers un visage de soi-même qui n'est plus celui faussement inquiétant du miroir» [SOLLERS, 1968: 89]. Sollers se réfère ici au «Stade du miroir» [LACAN, 1966: 89-97] où pour la première fois l'enfant se reconnaît dans le miroir comme formant une unité. Mais cette reconnaissance ne se fait que parce que quelqu'un lui dit: «regarde, c'est toi»! Cependant, l'enfant qui se voit, ne peut que se voir de la manière dont il est et a été regardé. Il est déjà aliéné par le regard de l'Autre⁸ et, ne se connaissant pas encore, il ne peut pas se reconnaître mais s'identifier à cet Autre.

C'est sur fond de méconnaissance de soi que lentement l'analyse permet à la parole de naître dans le but de donner un sens à la blessure, faire en sorte que les mots permettent d'en recoudre les bords. Alors, lentement, un chemin de mémoire se forme à partir de points d'ancrage qui ont permis le développement de la maladie. Il s'agit maintenant de rompre avec l'aphasie, d'errer parmi les mots, les habiter pour les mener au texte «figur[ant] l'infini du langage: sans savoir, sans raison, sans intelligence» [BARTHESE, 1975: 123]. Un tel voyage ne peut se faire qu'à partir des points de fragilité, noyaux de vérité révélés en cours d'analyse où la présence de l'Autre se présente de façon mortifère mais aussi aimante afin d'assurer une survie.

L'écoulement du sang est remplacé par une mémoire dont les deux pôles autour desquels le processus d'identification se fait, sont la mère et l'Algérie. Le premier, c'est l'Autre, la mère, incarnant la perfection, la beauté, et de qui émanent de multiples exigences. L'enfant se trouve confrontée à une sorte d'idéal que personne ne peut faire descendre de son piédestal et certainement pas un père absent du quotidien, considéré comme un aventurier sans morale, responsable de la mort d'un premier enfant. Cependant cette mère parfaite reste lointaine, les seuls moments de rapprochements ont lieu lors des maladies de l'enfant. La mère, alors, interrompt ses visites à l'hospice où elle soigne bénévolement pour se consacrer à sa fille. Celle-ci, rétablie, n'a plus droit à l'attention particulière qu'elle lui portait et doit de nouveau se contenter des rares démonstrations affectueuses de sa mère : le signe de la croix dessiné

⁸ Cet Autre que Lacan écrit avec une majuscule est la présence indispensable, idéalisée qui séduit dès la petite enfance.

sur son front dont sa mère la gratifie avant son départ pour l'école et qu'elle porte comme un stigmat. Il y a aussi le baiser du soir. Donc une mère parfaite mais lointaine à qui l'enfant aimerait pouvoir ressembler plus tard, et qui lui montre le chemin de la perfection dessinée par l'Autre.

Mais il est toujours difficile si ce n'est impossible de répondre à l'appel d'un modèle parfait. Elle souffre d'être ce qu'elle est: une enfant qui aime courir et jouer dans une nature généreuse, belle et qui symbolise, pour elle, l'Algérie. Il est intéressant de remarquer que la ville, Alger, qu'elle habite quand elle va à l'école, est la France, un lieu qui n'est pas le sien; par contre, la ferme où elle passe ses vacances est l'Algérie. Et rien n'est plus révélateur et émouvant de la vie de cette enfant que la confession qu'elle se fait à elle-même à un moment de messe où elle s'ennuie:

Ça c'est le plus honteux, oui, mon Dieu, je m'accuse de m'ennuyer à la messe, [...] d'avoir souvent regardé un garçon [...] de perdre mes boutons, de craquer mes fermetures Eclair, [...] Mon dieu, je m'accuse de ne pas pouvoir lire les livres de la comtesse de Ségur avec des histoires de châtelains, de petites filles modèles [...], de ne pas m'intéresser aux contes d'Andersen et aux histoires de fées [...]. Je préfère aller dans la raïma de Youssef où j'attrape des poux mais où la vieille Daïba fait des gâteaux et raconte des histoires. Tous les enfants de la ferme y vont. Nous nous installons autour de son feu et nous l'écoutons... [CARDINAL, 1975: 123].

Et nous pouvons comprendre qu'il y ait plus de plaisir à écouter Daïba que les réprimandes de sa mère au retour de la «sauvageonne».

Ces moments de plaisir sont importants car ils permettent à l'enfant de gérer l'angoisse et «d'espérer qu'un jour je trouverai ce qui la rendrait heureuse, [...] ce qui effacerait ce malentendu entre nous, cette impossibilité où j'étais, je ne savais pourquoi, de lui plaire complètement» [CARDINAL, 1975: 108]. La souffrance de ne pas arriver à plaire à l'Autre est rendue moins angoissante par le fait que le plaisir existe ailleurs ce qui lui permet de substituer à ses points de souffrance les autres, remplaçant l'Autre inatteignable dans le plaisir. Son moi devient mobile et structure une identité qui refuse d'être figée dans la blessure de l'échec. L'altérité devient l'élément essentiel qui la conduit vers le plaisir, la liberté, le choix de vivre, et ceci lui permet de s'inventer dans le jeu entre l'Autre et les autres, soi et soi-même. Nous voyons combien l'identité n'est pas solipsiste, c'est-à-dire seule avec elle-même; elle est constituée de multiples autres et, afin de vivre et de communiquer, elle est aussi altérité qui lui permet de se promouvoir vers ce qui est la vie et donc, pour l'enfant, l'espoir d'un lendemain.

Mais à la place de ce jour libérateur, arrive le trauma suivi d'un second, et l'échec définitif d'un jeu qui ne fonctionne plus faute de cet espace mental libérateur où l'Autre et l'autre, soi et soi-même peuvent bouger, changer de place. Que se passe-t-il. L'horreur d'apprendre de l'Autre qu'elle porte la mort en elle, qu'en donnant la vie, elle a voulu donner à son enfant, la mort. C'est ce que sa mère lui raconte, un certain matin sur un trottoir d'Alger, avant que l'enfant n'aille à l'école. Elle lui dit combien, lorsqu'elle était enceinte, elle n'avait pas voulu d'elle qui s'accrochait à ses flancs et résistait à tout exploit

physique à cheval, à bicyclette, qui aurait dû lui permettre de décrocher. L'enfant écoute et voit son Idéal tomber. Cette vie de l'Autre qui lui semblait parfaite, n'est qu'un décor qui cache la folie et la mort.

À cela, s'accompagne un autre trauma: une Algérie ensanglantée, engagée dans la guerre et ce pays aimant, aimé et ces autres qu'il faudra quitter. Jouer avec les points de souffrance n'est plus possible et la chose prend place : «[I]l me semble que la chose a pris racine en moi d'une façon permanente, quand j'ai compris qui nous allions assassiner l'Algérie. Car l'Algérie était une vraie mère. Je la portais en moi comme un enfant porte dans ses veines le sang de ses parents» [CARDINAL, 1975: 112].

La Chose naît du trauma infligé par l'Autre à partir duquel l'enfant ne peut plus avancer car les autres, éléments charnels de cette «vraie mère», sont aussi mis en danger dans un pays qui connaît la guerre, souffre et saigne. Ce double trauma la laisse sans issue pour alléger sa souffrance. Je trouve intéressant de noter que parmi ces autres familiers figurent très peu de membres de sa famille qui était vaste. Je pense ici, à un frère plus âgé qu'elle, mentionné seulement trois fois en cours de roman. La première fois, il est simplement dit qu'il était de peu d'années son aîné. Puis un incident est relaté où frère et sœur jouent, un jouet préféré de la sœur, est jeté au feu par le frère, et c'est à ce souvenir que la plus grande colère de l'enfant est évoquée à partir du divan analytique. La dernière mention du frère se situe en fin du roman quand, refusant de garder chez elle sa mère âgée, alcoolique, en totale décrépitude, elle l'envoie chez son frère. Indifférence vis-à-vis du frère? Non, mais il ne figurait pas parmi ces autres constitutifs d'une identité qui demandait la joie, la liberté de vivre, d'inventer la vie à partir de la jouissance du moment et ainsi permettaient de soutenir le poids paralysant de l'Autre.

Cette force de l'Autre et l'absence des autres permettent à la maladie de triompher et, inscrivant le symptôme dans la chair, ouvre le gouffre de l'oubli. Celui-ci porte, tout en la cachant, l'inscription signifiante d'un pouvoir destructeur sur lequel la maîtrise n'est plus possible. Par son effet paralysant, il ne permet plus le jeu de l'espace transitionnel mais s'impose comme blessure mortifère. Seule la recreation de cet espace transitionnel par le langage, peut permettre une perlaboration et mener vers la femme qu'elle désire être, à qui les mots donneront, à partir des racines de l'enfance, une vie nouvelle.

Ce chemin de mémoire aux multiples écueils afin de transgresser l'oubli est éloquent dans la démonstration de notre fragilité et, bien qu'ayant fait renaître certaines souffrances du passé, mène à un renouveau de soi qui demande à se perpétuer dans le jeu créatif et, dans notre cas, par l'écriture. C'est ce que fait Marie Cardinal quand, arrivant vers la fin de son analyse, elle écrit son premier texte. Il est intéressant de noter la dernière ligne des Mots pour le dire, qui constitue à elle seule le dernier chapitre du roman: «Quelques jours plus tard c'était Mai 68» [CARDINAL, 1975: 345]. Ces mots sont un point d'orgue dans cet ouvrage qui annonce les prémices d'une révolution, celle de l'oubli transmué en force de vie permettant à celle qui écrit de renaître.

C'est aussi à l'écriture que s'adresse Hélène Cixous dans *Les Rêveries de la femme sauvage* qui a pour sous-titre *Scènes primitives*. Ce texte débute par des mots écrits à l'état de rêve: «Tout le temps où je vivais en Algérie je rêvais d'arriver un jour en Algérie» [CIXOUS, 2000: 9]. La rêveuse, Hélène Cixous, se saisit du crayon et des pages vierges qui sont toujours là, près de son lit, au cas où un rêve surgirait. Elle consigne par écrit, alors qu'elle est toujours dans le noir, cette première phrase suivie de:

[J]'aurais fait n'importe quoi pour y arriver [...] je ne me suis jamais trouvée en Algérie, il faut maintenant précisément que je m'en explique, comment je voulais que la porte s'ouvre, maintenant et pas plus tard [...] car c'est maintenant, et probablement pour des dizaines et des centaines de raisons, qu'une porte vient de s'entrebâiller dans la galerie Oubli de ma mémoire, et pour la première fois, voici que j'ai la possibilité de retourner en Algérie, donc l'obligation... [CIXOUS, 2000: 9].

Dans ces phrases issues du rêve, un maintenant s'impose par rapport au passé, une urgence de mémoire jette sur la scène du rêve un passé qui doit surgir et se mettre en mots «maintenant». Le sens manifeste du rêve demande le déchiffrement de son sens latent.

Ceci amène la rêveuse à allumer sa lampe et coucher sur le papier «quatre grandes pages [...] vivantes charnues, puissantes drues» [CIXOUS, 2000: 10]. C'est là semence et viatique du livre à venir mais, quand elle se réveille le lendemain, ces quatre pages qu'elle appelle le «Venant» ne sont plus là ; elles ont disparu et sont introuvables. Il ne reste que les premiers mots écrits dans le noir. C'est là une tragédie qui révèle et continue cette maladie d'amour que la rêveuse vivait du temps de l'Algérie, cette «malgérie» qui lui permettait d'y vivre sans y vivre vraiment, l'avoir tout en ne l'ayant pas, l'habiter sans y être, la chercher et ne pas la trouver. Comme il en est de ces pages écrites quelques heures auparavant dans l'immense désir de dire la chose essentielle, mais s'avérant pages inexistantes. Donc, ici, quelque chose se répète, le terrain est familier: il s'agit de vouloir tenir sans pouvoir l'atteindre, une Algérie, terre gestatoire à laquelle elle n'a tenu que par un fil si ténu, qu'elle a dû le rompre.

Il reste à substituer à ces pages nées de l'ombre de la nuit, originées de cette chambre noire dont la porte a été entrouverte par le rêve, une autre écriture à l'état conscient et dynamique, qui explore cet espace subjectif ouvert par le rêve dans le but de creuser et d'en dissiper le plus possible l'ombre qui le recouvre. Nous voyons ici ce qui précède l'écriture quand celle-ci se fait «révolte intime» pour Kristeva et «mémoire d'écriture» pour Cixous: une mémoire s'ouvre, pose question et demande l'exploration à de multiples niveaux d'un espace et d'un temps subjectifs. Donc, ici, à l'origine du livre, un rêve et le mystère qu'il pose. Elle le couche sur papier et croit aller plus loin et même le dépasser dans ces quatre pages, voulant ainsi l'ouvrir au sens conscient. Mais au sens manifeste du rêve, se joint et s'impose son sens latent que révèle la répétition, mémoire involontaire, inconsciente que le rêve porte en lui.

Nous touchons ici à une mission hautement dynamique et créative de l'écriture : creuser la mémoire. Le texte de Cixous devient le chemin de

mémoire qui passe par des scènes profondément ancrées en elle, «primitives» comme le sous-titre de son livre l'indique, parce qu'archaïques, très enfouies dans la rêveuse qui les analyse car elles sont traces de son histoire. Certains de ces moments sont bien dessinés, d'autres sont balbutiants d'une mémoire qui s'ouvre à peine pour se refermer plus vite qu'elle ne s'est ouverte. Devant l'étrangeté de ces paysages intérieurs et la difficulté de les cerner, le rôle de l'écrivaine est de savoir attendre le moment propice d'éclosion de cette mémoire pour franchir les frontières de cet espace/temps intime qui permet de joindre conscience avec in/sub/conscience et écrire. C'est une écriture à l'écoute. La porte entrebâillée par le rêve, elle écoute un malaise, cette présence/absence qu'elle appelle «malgérie» et qu'elle tente de cerner afin de mieux connaître ce moi qui lui est révélé, qui lui semble lointain et présent à la fois.

Comme pour Cardinal, il s'agit, pour elle aussi, de re/trouver «la chose»: «C'était la même douleur qui me rendait folle, celle de ne pas trouver la chose même, celle dont je suis l'auteur et la créature» [CIXOUS, 2000: 16]. Devant la difficulté de la tâche, l'incertitude, un appel à l'écriture comme fonction phorique, c'est-à-dire qui porte et soutient. Mais de quelle manière? Il faut d'abord entrer dans cette mémoire en sachant que les traces sont douloureuses mais à affronter. La peur n'est plus celle d'un passé mais d'un présent qui ressent toujours les affres du passé. Ecrire sera souffrir encore en faisant revivre ce passé. C'est ce que fait Cixous dans *Les Rêveries de la femme sauvage*: elle ravive une blessure ancienne, sachant pertinemment qu'on ne peut pas la fuir car c'est elle qui nous poursuivrait. Le grand enjeu de cette mémoire d'écriture est d'ouvrir la blessure afin de pouvoir la dire et, ainsi, la rendre fertile par l'écriture.

Celle-ci fait apparaître des «moi» multiples qui appellent un dialogue, une confrontation avec celle qui écrit dans une déliaison qui permet le passage et le retour à ces «moi» qui se situent à différents niveaux de la scène. L'écriture jette des ponts, elle sert de passerelle et crée une dynamique qui, par les jeux de la métaphore et de la métonymie, facilite ces échanges. Elle n'assume plus une fonction de maîtrise, devenue fluide elle permet au moi de se diluer, délier et défaire pour pouvoir se dire dans tous ses méandres et ses contradictions. Elle porte le sujet de l'écriture vers un voyage intérieur où les événements du passé sont revécus avec la distance de ce passé. Ils ne sont pas le souvenir qui soutient l'écriture mais le «survenir»⁹ qui permet à la conscience et à la mise en mots qui l'accompagnent, de palpiter et d'éclore dans le besoin de se dire.

Le moi est devenu mouvant : il est cet autre jeté sur la scène du «je» dont il élargit le champ/chant, lui donnant une dimension et une texture inconnues, inattendues qui posent question. Dans ce jeu du «je», le moi pourrait ne pas se reconnaître, mais dans notre cas c'est le contraire, il y a émerveillement devant ce moi qui s'ouvre et que l'écrivaine veut explorer, consciente de la richesse, de l'altérité qu'elle porte en elle. Cette jubilation interpelle, arrête et touche parce qu'elle révèle l'importance et la vérité de ce

⁹ Mot emprunté à Cixous.

moment: une vérité inconsciente, appelant une expression poétique qui demande à creuser au coeur de soi-même.

Cette jubilation libère l'énergie psychique et crée les multiples vecteurs qui habitent l'espace transitionnel dans lequel le moi et l'autre se rencontrent pour se séparer, se différencier mais aussi reconnaître en eux un fonds commun qui permet à la différence d'être. Le moi protéiforme, mouvant et fluide, est aussi cet autre jeté sur la scène du «je» dont il élargit le champ/chant, lui donnant une dimension et une texture inconnues, inattendues qui posent question. Dans ce jeu du «je», le moi se reconnaissant dans l'autre, vit l'émerveillement de s'ouvrir vers ce que l'écrivaine veut explorer, consciente de la richesse de l'altérité qu'elle porte en elle.

Ainsi Cixous va re/trouver certains événements de son enfance algérienne dont l'écho émotionnel l'habite toujours. Le livre commence par le rêve suivi de «l'accident de papier», les quatre pages perdues, ce «Venant» qui n'a pas pu venir, qui sont à la survenue du livre. Puis suit une descente ascensionnelle dans les tragédies originaires de sa «malgérie». Descente dans le sens de revisiter en creusant ces traces de mémoire, et ascension qui va vers la conversion d'une souffrance en connaissance, ouvrant la porte vers une renaissance à partir d'une souffrance et malgré cette souffrance.

Je rappelle quelques éléments de l'enfance d'Hélène Cixous en Algérie. C'est là où elle est née d'un père juif séfaraïte et d'une mère allemande ashkénaze. Deux enfants, Hélène et son frère. Après Oran, ils vont habiter un lieu à la périphérie d'Alger appelé le Clos-Salembier, voisin d'un bidonville et du Ravin de la Femme Sauvage. C'est un quartier pauvre. Le père est médecin mais, en tant que juif, le gouvernement de Vichy ne lui permet plus d'exercer son métier; ils sont aussi déçus de la nationalité française. Le père meurt peu de temps après de tuberculose et les deux enfants se retrouvent avec leur mère qui devient sage-femme pour subvenir aux besoins de la famille dont Omi, grand-mère maternelle, fait partie.

Oran semblait un paradis comparé à Alger qui se révèle être un «Enfer» pour la jeune Cixous. La première était la ville ouverte à chacun. C'était là où chaque individu, objet et paysage semblaient avoir leur place en harmonie avec les autres. Alger et le Clos Salembier où ils vivent, sont des lieux où ils sont séparés, loin de l'autre essentiel à la vie, dont on ne peut vivre sans. Et cependant c'est à partir de ce Clos Salembier voisin du Ravin de la Femme Sauvage que le sujet de l'écriture demande à naître par l'évocation des «scènes primitives» inscrites dans sa chair. Cixous a choisi un titre métonymique de l'Algérie¹⁰. Pour Kateb Yacine comme pour Hélène Cixous, le Ravin de la Femme Sauvage a une valence positive qui assimile la femme à la béance de la terre et joint aux termes de ravin celui de rêve où les impossibles pourraient être enfin réconciliés et vivre.

¹⁰ Kateb Yacine dans *Nedjma* évoque un Ravin de la Femme Sauvage, celui de Bone, qui symbolise une Algérie féconde et à l'amour libre, voire même incestueux.

Parmi ces impossibles, l'union avec l'autre de la colonisation, de la culture et de la civilisation françaises. Ce sont les enfants du bidon ville du Clos Salembier qu'elle voudrait pouvoir connaître mais qui restent inaccessibles en tant qu'autres dans un cadre colonial dont les structures figées, fixées ne donnent aucune place au rapport d'amitié, de connaissance intime. La jeune Cixous serre dans ses bras une Aïcha qui vient tous les jours s'occuper de la maison, désirant par ce geste garder dans ses bras l'Algérie entière. Mais elle souffre de n'être jamais allée chez elle et ce n'est que plus tard qu'elle apprend qu'Aïcha n'était pas son vrai nom. La jeune Cixous devient selon ses mots/maux, «l'inséparable», c'est-à-dire celle qui ne peut se séparer d'une séparation, qui ne peut guérir d'un sentiment de dépossession. Elle est dépossessionnée de l'autre et ce faisant d'elle-même.

Ce besoin de l'autre se manifeste avec urgence dans l'épisode de la poupée mauresque qu'Hélène voulait à tous prix, révélant la passion de l'enfant, son besoin vital, d'être cette autre que la poupée représente: «J'entre dans la minutie de la passion je veux tout et je veux chaque partie [...] le fin voile de visage [...] le haïk de lin et de soie [...] l'agrafe d'argent [...] les anneaux des chevilles [...] je veux être l'agrafe et les anneaux [...] je veux être le saroual je veux l'Algérie» [CIXOUS, 2000: 135]. Cette passion rencontre le refus du père et semble avoir la force de la précipiter dans une mort psychique. Elle rend compte de l'excision psychique et de l'enfermement dans des frontières qui l'amène à vivre sans l'autre, condamnée à être séparée de ceux dont elle habite le pays, les aimer sans pouvoir le leur dire, sans les gestes d'amour, et rester inconnue d'eux.

Un autre repère de mémoire est plus lourd car sanglant, tragique. Une jeune fille voilée veut éviter le geste d'un homme qui veut l'enlacer, la brusquerie de son geste dénoue un pan de son voile qui se prend dans l'engrenage des machines de montagnes russes sur lesquelles elle se trouve. Elle est coupée en deux par deux fois par une machine inexorable. Un cri immense, inhumain habite pour toujours la jeune Cixous qui n'a que sept ans quand elle est témoin de cette scène: «Je porte en moi une jeune fille voilée que je ne suis pas, j'ai en moi la fille coupée en deux le voile mortel la coupure parce que je suis une fille témoin de la victime, coupée de la victime [...] J'ai le sentiment que cela m'est arrivé. Depuis l'accident quelque chose en moi me reste voilé» [CIXOUS, 2000: 146].

Là est la «Chose» qu'elle ne peut pas nommer: cette autre dont elle est coupée pour toujours, devant porter en elle ce cri jailli d'une vie qui rencontre la mort et devant lequel elle ne peut rien faire si ce n'est porter ce cri de l'autre morte alors qu'elle continue de vivre. C'est ce qu'elle va appeler la «condition fautive» et son terrible mystère car elle n'a rien fait. Reste la faute d'avoir été là et de continuer d'y être sans ces autres qu'elle n'a pas su accompagner.

Le champ/chant de l'autre peut être difficile à parcourir, à entendre, parce que douloureux, mais il reste fertile. Au cri de la jeune fille morte près des montagnes russes se joint l'abolement de Fips. Cela pourrait paraître dérisoire, mais nos autres ne le sont jamais car ils tracent nos chemins de mémoire et ce faisant, nos vies. Fips est le chien, sorte de «messie» apporté par le père au Clos Salembier. Il est destiné à être le compagnon, l'ami des deux enfants, mais il

devient leur otage. En effet, Fips qui ne rêvait que de courir, bondir hors de la cour, survoler le quartier, est enfermé, encagé, enchaîné, il ne lui reste que sa rage démesurée et impuissante devant la lutte entre les deux enfants et ceux du bidonville. Rage incontrôlable qui le fera se tourner contre les assaillis: il attaque un jour Cixous et la mord sauvagement au pied. La folie de la «malgérie» ne connaissait aucune limite et créait une hostilité parmi ceux du même camp. «Nous étions tous des chiens enragés les uns contre les autres, mais des chiens en liberté. Le Chien, lui seul, prisonnier» [CIXOUS, 2000: 78]. Depuis cette attaque, une distance et ce n'est que plus tard que Cixous saura combien Fips était important, combien il l'accompagnait. Dans un passage poignant, elle nous dit combien passé et présent sont confondus dans le souvenir lointain de Fips dont la trace de plus en plus sonore de la voix habite désormais son présent.

Ainsi résonne la voix d'un fils mort il y a très longtemps, avec netteté, une vérité incontestable, mais si lointaine, et brève. Le souvenir d'une voix. La trace sonore de la voix de Fips quarante ans après sa mort. Je ne pouvais plus désormais chasser le livre qui ne cessait de m'appeler dès que j'ouvrais la fenêtre de l'obscurité. [CIXOUS, 2000: 168]

L'autre nous appelle, son absence nous enferme et fait de notre vie une prison. C'est pour essayer de bouger dans sa prison que la jeune Cixous invente une ruse pleine d'intelligence et d'humour. Elle se munit d'un vieil appareil photos qui ne fonctionne plus, récupéré d'une poubelle, pour soi-disant photographier ses professeurs et, ce faisant, les «inexister», les regarder du point de vue de l'absence de regard. Un jeu qui lui permet d'annuler de son univers ceux qui participent au système d'annulation de l'être algérien. Cependant, un jour, grand miracle: dans ce lycée où le mot Algérie n'était jamais prononcé, trois musulmanes apparaissent, donnant à la jeune Cixous de la «chair sur l'âme [...] elles ont été instantanément tout l'autre pour moi, tout l'être prochain» [CIXOUS, 2000: 151-152].

Ce besoin vital de «chair sur l'âme» ne peut se faire sans la présence de ce qui est «l'autre pour moi». Et il me semble toucher, ici, à un point fondamental de ce cheminement intime vers sa propre vérité. Face au système imposé, l'urgence, la sollicitation incessante du désir d'être qui tente d'atteindre à ce que l'on a de plus profond en soi, difficile à nommer et que certains appellent l'âme, l'esprit. Éléments essentiels de notre psyché, ils ne peuvent s'atteindre sans les autres: l'Algérie pour Cixous et Cardinal, et, pour cette dernière, une mère aux exigences mortifères. Ce sont ces autres qui habitent nos lieux de mémoire et à qui nous demandons de nous conduire vers cette partie intime de nous-mêmes appelée le moi, en constante mouvance dans une tentative de structuration identificatoire qui dure toute une vie. L'écriture ne peut alors que tenter de cerner cette mouvance du moi dans le jeu du «je» de l'écriture:

«J'écris aussi afin d'aller plus loin, plus loin que ce que je dis [...]. Je peux aller plus loin que moi parce qu'il y a du plus loin que moi en moi – comme dans tout être. Ce plus loin que moi en moi ne peut être qu'un mélange d'autres et de moi. Des traces d'autres, les voix de mes autres –mais qui? Nous sommes pleins de voix, comme toutes les îles» [CALLE-GRUBER-CIXOUS, 1994: 65].

Il s'agit pour Cardinal comme pour Cixous de ne plus habiter ce lieu pernicieux qu'est l'oublieuse mémoire et choisir un chemin personnel et intime, cet espace/temps fait des autres et de soi-même. C'est un chemin de mémoire qui quitte l'oubli et permet au désir de vivre et d'aimer, de se dire et ainsi renaître par les mots. Alors peut éclore cette force créatrice qui, émergeant des limbes d'une oublieuse mémoire, va vers un geste libre et une écriture qui «chante juste»¹¹.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages analysés:

Cardinal, Marie, 1975. *Les mots pour le dire*, Paris, Grasset.

Cixous, Hélène, 2000. *Les rêveries de la femme sauvage. Scènes primitives*, Paris, Galilée.

Ouvrages critiques:

Barthes, Roland, 1981. *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil.

Barthes, Roland, 1984. *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil.

Barthes, Roland, 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.

Baruch, H. Elaine et Serrano, Lucienne, 1988. *Women Analyze Women in France, England and the USA*, New York, NYU Press.

Blanchot, Maurice, 1955. *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard.

Bertrand, Michèle, 1991. *La pensée et le trauma. Entre psychanalyse et philosophie*, Paris, L'Harmattan.

Calle-Gruber, Mireille et Cixous, Hélène, 1994. *Hélène Cixous, Photos de racines*, Paris, Des femmes.

David-Ménard, Monique, 2000. *Tout le plaisir est pour moi*, Paris: Hachette. 2000.

Freud, Sigmund, 1968. *Au-delà du principe de plaisir, Essais de psychanalyse*, Paris, Payot.

Green, André, 1992. *La déliaison, Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Paris, Hachette.

Harel, Simon, 1997. *Le récit de soi*, Montréal, XYZ.

Kristeva, Julia, 2001. *Au risque de la pensée*, Paris. Editions de l'Aube,

Kristeva, Julia, 1997. *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard.

Kristeva, Julia, 1996. *Sens et non-sens de la révolte, Pouvoirs et limites de la psychanalyse I*, Paris, Le Livre de poche.

Lacan, Jacques, 1966. *Ecrits I*, Paris, Seuil..

Lémelin, Jean-Baptiste, *Sémiotique et psychanalyse: psychanalyse ou sémiotique*.

Disponible à l'adresse web: <http://www.uccs.mun.ca/~lemelin/semiopsy.htm>.

Millot, Catherine, 1991. *La vocation de l'écrivain*, Paris, Gallimard.

Millot, Catherine, 2001. *Abîmes ordinaires*. Paris, Gallimard.

Robin, Régine, 2003. *La mémoire saturée*, Paris, Stock.

Robin, Régine, 2003. *Berlin chantier. Ecrit sur les passés fragiles*. Paris, Stock.

Robin, Régine, 1999. *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, Montréal: XYZ.

Robin, Régine, 1995. *Le naufrage de siècle*, Montréal: XYZ.

¹¹ Expression de Cixous.

LA CHUTE DANS LE TEMPS. ENTRE L'AMNESIE ET L'ANAMNESE. UNE ANALYSE MYHTOCRITIQUE DE LA TEMPORALITE DANS LES FICTIONS DE MIRCEA ELIADE ET MICHEL TOURNIER

Daniela MIREA*

Abstract: Literature rooted in myth, the prose of the two writers is structured around the downfall-redemption axis. In their view, the adamic fall means living in Time. Approached from the angle of primordial authenticity, existing in time is practically an ontological non-entity, which means that historical existence is devoid of the authentic, profound and plenary dimension of the paradisiacal beginnings of humanity, any sacred reference being eliminated. Oblivion, amnesia, slumber, rootlessness are parameters of this desacralised world that is nevertheless offered a chance to redemption through the initiatic regaining of adamic memory.

Keywords: *time, downfall, oblivion, amnesia, rootlessness, slumber, arts, initiation, anamnesis, redemption*

Résumé: Littérature très ancrée dans le mythe, les fictions des deux écrivains sont structurées par l'axe déchéance-salut. Selon eux, la chute adamique est une chute dans le *Temps*. Vu sous l'aspect de l'authenticité primordiale, dans la perspective de Mircea Eliade et Michel Tournier, l'existence dans le temps historique est pratiquement une inexistence ontologique, dans ce sens que le vécu historique manque de sens authentique, plénier, toute référencialité au monde métaphysique étant supprimée. L'oubli, l'amnésie, le sommeil, l'égarement sont les paramètres définissant ce monde désacralisé, récupérable tout de même par l'actualisation de la mémoire adamique.

Mots-clés: *temps, chute, oubli, amnésie, égarement, sommeil, art, anamnèse, initiation, salut*

Vu sous l'aspect de l'authenticité primordiale, dans la perspective de Mircea Eliade et Michel Tournier, l'existence dans le temps historique est pratiquement une inexistence ontologique, dans ce sens que le vécu historique manque de sens authentique, plénier, toute référencialité au monde métaphysique étant supprimée. Le *Temps* n'est que la conséquence tragique de la chute de l'homme, un paramètre qui modalise de certaine manière le mode d'être propre à la déchéance. Les événements manquant de repères transcendants, s'horizontalisent, condamnant l'homme à une existence

* Académie Technique Militaire, Bucarest, Roumanie (daniella.mirea@gmail.com).

mutilée, car ontologiquement incomplète. L'idée de la chute en tant qu'accès aux vérités incomplets ou définitivement cachées aux hommes se retrouve dans la prose des deux écrivains visés par notre démarche. Ils puisent leur inspiration dans plusieurs sources: la tradition hindoue, la tradition judéo chrétienne, la tradition gnoséologique. En ce qui concerne l'existence humaine historique, comprise en tant que déchéance, chez Eliade, il se produit une contamination mythique d'éléments issus des trois traditions. Dans la même œuvre nous pouvons avoir affaire à des symboles et des archétypes appartenant aux trois paradigmes que nous allons présenter brièvement ci-dessous. Michel Tournier, quant à lui, privilégie les représentations et les images issues des traditions judéo-chrétienne et gnoséologique.

Dans *Le mythe de l'éternel retour* Mircea Eliade rappelle les principales théories concernant la chute de l'homme et les implications temporelles dans cette dynamique de la déchéance. Il fait la distinction entre deux grands paradigmes de pensée concernant la conception du temps: une orientation de nature traditionnelle qui envisage l'existence d'«un temps cyclique» [ELIADE, 2001: 111] l'autre plus moderne, appartenant au monde judéo chrétien, qui a une vision linéaire du temps suspendu «entre deux infinis atemporels» [ELIADE, 2001: 111]. Selon les théories hindoues, la chute de l'homme n'est due à aucune transgression d'une interdiction, comme dans le scénario biblique. Selon cette conception, l'état de désacralisation de l'homme est redevable à un écart progressif du Principe primordial, qui est dû à l'érosion provoquée par le *temps*. Le temps est l'agent responsable de l'éloignement de l'homme de la source première. En revanche, dans le paradigme judéo chrétien le temps historique est l'effet d'une conduite qui se place en dehors des lois divines, il apparaît à la suite d'une transgression de la volonté divine dont Adam et Eve, les premiers humains, se rendent coupables. Mais une chose est sûre: perspective hindoue et perspective judéo-chrétienne évoquent toutes les deux l'existence d'un Age d'or spécifique aux commencements de l'humanité et sa dégradation ultérieure sous l'empire du temps historique. Et pour continuer, toutes les deux soutiennent que cet âge est entièrement récupérable par l'actualisation de la mémoire paradisiaque de l'homme.

La tradition indienne envisage une dynamique cyclique de création et de destruction de l'univers. La création et la destruction s'enchaînent à l'infini. Selon la doctrine hindoue, un cycle humain (*mahayuga*) est formé de quatre âges de longueur différente et différents aussi sous l'aspect du rapport entre qualité et quantité du vécu. Chacun débute par l'aurore et finit par le crépuscule. Le plus long est le premier, il dure quatre mille huit cents ans et s'appelle *krita-yuga*, il est suivi de *treta-yuga*, remplacé par *dvapara-yuga* et enfin, le dernier est le plus court mais aussi le plus ténébreux, *kali-yuga*, l'âge sombre. Un cycle complet dure douze mille ans divins, c'est-à-dire 4 320 000 ans humains. Le premier âge est considéré comme l'âge d'or, les relations entre homme et divinité sont étroites et lumineuses, homme et dieux voisinent paisiblement, les échanges divin-humain atteignent leur comble. Plus l'on s'écarte de cette

époque, plus a lieu, dans le plan humain, une dépréciation de la qualité des relations avec les dimensions surhumaines, du savoir primordial et une diminution et une dégradation du temps vécu. Le comble de la décadence est atteint dans le kali-yuga, l'âge des ténèbres, caractérisé par la désacralisation et l'oubli de la nature profonde de l'homme. Les vérités sacrées se sont soit perdues, soit sont devenues inaccessibles. Celles qui se sont tout de même gardées sont vues comme des aberrations manquant de sens. Dans cette époque, l'homme a complètement oublié la hiérarchie des valeurs qui sont complètement renversées, sa philosophie qui le mène dans son périple existentiel est qu'avoir est plus fort qu'être. La quantité prime sur la qualité. Ce ne sont que les propriétés qui comptent et qui confèrent position sociale et valeur, la richesse est la seule vertu, l'hypocrisie et le mensonge sont valorisés et passent pour atouts des vainqueurs. Le savoir connaît le déclin, le noir devient de plus en plus dense. Le cycle finit par la dissolution des formes, *pralaya*. Dans la conception védique, au bout de chaque mille cycles se produit la grande dissolution, *Mahapralaya*, quand, d'après les dires de *Mahabharata*, sept ou douze soleils apparaissent à l'horizon, brûlent la terre et sèchent les mers et les océans pour provoquer finalement le grand incendie cosmique détruisant tout l'univers. Cet incendie est suivi par douze ans de pluie inondant toute la terre et tuant les rares terriens qui ont réussi à se sauver de l'incendie. Entre deux cycles, Vishnu dort sur le serpent universel, Ananta (ce qui signifie «absence du temps») qui flotte sur l'océan cosmique. Puis la création a lieu de nouveau et le cycle recommence par l'âge d'or.

Dans la doctrine hindoue, le Paradis disparaît petit à petit, ce processus est l'effet de la «dépréciation métaphysique de l'histoire». [ELIADE, 1980: 117] L'éloignement de l'*illud tempus* épuise les formes créées de leur substance ontologique primaire. Le bouddhisme et le jainisme comparent cette dynamique cyclique à une roue à douze rayons qui confisque implacablement chaque existence humaine.

L'existence de cette époque plénière est attestée aussi chez les Grecs anciens. Dans *le Politique*, Platon affirme lui aussi l'existence d'un âge d'or qui se déprécie périodiquement. Il donne cette explication aux catastrophes cosmiques et aux guerres: de temps en temps, quand l'univers a atteint l'âge convenable, la Divinité renonce à guider l'univers et l'abandonne à ses propres mouvements qui se déroulent dans le sens inverse des mouvements imprégnés par Dieu. Cette dynamique a pour effet l'apparition des cataclysmes et des désordres de toute sorte qui font disparaître un nombre impressionnant de gens et d'animaux. Mais ceux qui s'y échappent sont voués à vivre un renouvellement profond.

Dans la conception judéo-chrétienne le Temps linéaire est un accident dû à l'erreur adamique. Il est implacablement orienté vers la fin du monde qui consiste dans le jugement de l'histoire et l'anéantissement des pécheurs afin de pouvoir instaurer la Jérusalem céleste, le paradis, reflet de la victoire de l'éternité sur le temps. Le judéo christianisme valorise le temps historique en

montrant que l'épiphanie a lieu dans l'histoire. Le Dieu d'Israël exprime sa volonté à travers les événements historiques. L'histoire n'est ni répétable, ni réversible, car limitée. L'histoire sera abolie dans le futur par l'intervention de Dieu qui supprimera, à la fin, le temps. Pour les pratiquants chrétiens, le temps est suspendu et l'histoire cesse dans le temps liturgique. Dans la tradition évangélique le temps paradisiaque est accessible à tout instant par *metanoia*, qui suppose une régénération de l'être humain dans l'histoire. Pour les ontologies cycliques le mal représente une carence ontologique. Tout ce qui existe se dégrade dans le temps, tout en perdant de son être. Cette dégradation ne peut pas être réparée et le monde doit périr. Pour être re-créé ultérieurement. Le paradigme judéo-chrétien attribue la responsabilité de la chute aux hommes, le mal étant la conséquence de sa liberté mal comprise. Si dans le gnosticisme, création et chute coïncident, dans le christianisme, la création est désacralisée par le péché primordial, elle est suivie de la chute, puis du rachat de la création par le sacrifice du Fils de Dieu.

Nous avons fait cette digression sur les différentes visions mythiques concernant le complexe paradisiaque et postparadisiaque afin de mieux comprendre l'univers idéatique dans lequel certains des personnages éliadiens et tournériens évoluent et comment ils sont conditionnés par ces paramètres ontologiques.

L'axe déchéance-salut structure les fictions éliadiennes et tournériennes. Eliade et Tournier font appel aux images d'*oubli*, de *sommeil*, de *captivité*, d'*ignorance*, de *myopie* pour illustrer la condition d'une humanité amnésique qui a dramatiquement oublié sa référencialité sacrée. Le salut se réalise par le truchement de l'*anamnèse*, opération qui implique la récupération des sens paradisiaques d'avant la chute. Dans le registre de la logique de l'ontologie mythique l'*oubli* est l'équivalent du sommeil ou de la mort. Il produit une occultation de l'identité profonde du personnage entraînant une perte des repères sacrés, condamnant l'être à une errance dramatique. L'homme déchu vit ce drame d'impossibilité d'accéder à son pouvoir être authentique qui n'a pas été anéanti, mais qui est ontologiquement caché. Il actualise ses potentiels de manière partielle, impropre, se plaçant sous le signe de l'inauthentique. Le mal profond dont il souffre c'est la perte de la conscience spirituelle, sa nature divine est occultée sous les couches de l'oubli. De l'oubli de sa vraie identité souffrent pas mal de personnages des écrivains visés par notre démarche.

Dans le *Roi des Aulnes* l'incipit du roman surprend la révélation qu'Abel Tiffauges a de sa descendance mythique, de son immortalité. Il avoue être issu de la nuit des temps, proclamant de la sorte sa condition tragique, d'avoir oublié l'essentiel de son être: l'immortalité. Jusqu'au moment de cette prise de conscience révélatrice, il a vécu amnésique, à la merci du quotidien profane, contingent, victime de son ignorance. L'accès à la vérité profonde de son être était oblitéré, interdit par l'*oubli*. «Je crois aussi que je suis issu de la nuit des temps. J'ai toujours été scandalisé de la légèreté des hommes qui s'inquiètent passionnément de ce que les attend après leur mort et se soucient comme d'une guigne de ce qui en était d'eux avant leur naissance. L'en deçà

vaut bien l'au delà, d'autant plus qu'il en détient probablement la clé. Or moi, j'étais là déjà, il y a mille ans, il y a cent mille ans». [TOURNIER, 1970: 13]

Dans le cas du personnage Abel Tiffauges l'anamnèse est l'effet de l'initiation. Enfant, il apprend de son maître, Nestor, l'art de la lecture des signes. La lecture herméneutique des signes du monde engendrera la prise de conscience des vérités primordiales oubliées. Il est vrai, les fruits de cette activité n'apparaîtront que beaucoup plus tard, quand il aura une trentaine d'années. Dans une lecture gnoséologique, Nestor, le maître herméneute qui l'initie dans la science des symboles, est l'équivalent du messenger qui arrive rappeler au héros quel est le but oublié de sa mission. L'intervention de Nestor vise la récupération des fonctions de la mémoire adamique, il ne fait que rappeler au personnage qui il est, quelle est son identité plénière. Enfant, il était, tout comme Brandus, l'orphelin de la nouvelle eliadienne *La fille du capitaine*, la cible des humiliations des personnes plus fortes que lui. Afin de pouvoir accéder aux dimensions transhumaines, le héros doit connaître aussi cette dimension extrême de l'humiliation. Par cette dynamique existentielle, ils subliment et intègrent la souffrance, paramètre définitoire du monde de la déchéance. Chétif et frêle, l'enfant Abel Tiffauges est sans cesse bafoué par les élèves plus âgés que lui. Jusqu'à ce qu'un jour il se retrouve l'élú de Nestor, ce personnage mystérieux, fin connaisseur des choses occultées, possesseur «d'un absolu de poche» [TOURNIER, 1970: 5], ayant un évident ascendant sur la petite communauté du collègue Saint Christophe. Le couple Nestor-Tiffauges renvoie au couple Jean Baptiste-Jésus Christ. Le parallélisme est soutenu par les actes qu'assume chacun des membres du couple. Jean Baptiste et Nestor sont les précurseurs d'une présence transhumaine à même d'assumer une intervention divine radicale pour l'humanité. Puis, avant qu'ils commencent leur action salvifique, ils sont initiés par leurs précurseurs, par le baptême ou par la phorie (parce que dans la vision tournérienne la terre doit être portée, allusion transparente au mythe d'Atlas ou de la légende de Saint Christophe). Et pour en finir, tous les deux meurent après avoir terminé leur mission, à Jean Baptiste le roi Hérode tranche la tête, Nestor meurt dans un incendie qui sauve Abel d'une punition injuste.

Dans les fictions des deux écrivains le *sommeil* est un symbole de *l'oubli* de l'être paradisiaque, d'essence sacrée. D'ailleurs, Mircea Eliade l'affirme carrément dans son volume *Aspects du mythe*: «L'oubli équivaut au sommeil, mais aussi à la perte de soi-même, c'est-à-dire à la désorientation, à l'aveuglement» [ELIADE, 1963: 148]. Le symbolisme du sommeil est présent dans toutes les grands mythes ou les grandes religions. Dans la mythologie grecque, Hypnos et Thanatos sont frères jumeaux, les fils de Nyx (la nuit) et d'Erebos (le noir). Socrate est conscient de sa mission divine d'éveiller les gens, et parfois il avoue, en justifiant ses démarches sotériologiques par la force vivante de la parole, qu'il est au service de Dieu: «Mon pareil, Athéniens, vous ne le trouverez pas facilement, et si vous m'en croyez, vous me garderez. Mais peut-être, impatientes, comme des gens ensommeillés, qu'on réveille, peut-être me frapperez-vous, écoutant Antyos et me ferez-vous mourir étourdiment et

ensuite vous dormirez pendant votre vie, à moins que Dieu ne vous en envoie un autre, par amour pour vous» [PLATON, 2008: 230].

Le symbolisme de l'état de somnolence dont Eusebiu Damian, personnage narrateur du roman *Dix-neuf roses*, souffre, est polysémique, c'est le contexte qui lève toute ambiguïté. Un sens pourrait relever du sommeil compris comme épreuve initiatique, un autre est rattaché à l'ignorance profonde de tout être humain. Son geste manqué rappelle celui de Gilgamesh, (arrivé sur l'île de l'Ancêtre mythique, Ut-napishtin) qui aurait dû rester un certain temps éveillé (six jours et six nuits) pour acquérir l'immortalité, finalement il manque son initiation, l'entrée dans le monde transhumain, à cause de son incapacité à rester éveillé. L'écrivain Anghel D. Pandele, dont il est le secrétaire, l'invite à participer à un événement inédit, une mise en scène insolite, qui se passe quelque part à la montagne, dans un lieu tenu secret. La finalité de cette démarche est d'opérer une *anamnèse* récupératrice dans la mémoire pervertie des spectateurs, car chaque humain est atteint de cette maladie ontologique, qui consiste dans l'oubli de l'essentiel, effet de la chute dans le temps. Il s'agit donc d'assister à un spectacle total, ayant des vertus salvifiques. Comme cette expérience est délibérément conçue afin d'opérer et instaurer des changements majeurs et définitifs dans le mode d'être des participants, nous pouvons parler d'une initiation. En effet, les événements précédant ce spectacle sont entourés de mystère. Arrivé chez maître Anghel D. Pandele, qui habite un espace fourmillant de potentialités régénératrices, rue des Fontaines, il est poliment invité par un inconnu de l'accompagner en voiture afin de rejoindre son maître. L'automobile attire son attention, elle est «étrangère et neuve» [ELIADE, 1982: 63]. Le personnage guide le fait penser à «prince oriental» [ELIADE, 1982: 63]. Présence étrange et étrangère, il attire l'attention de Damian dès le début. Dans ce contexte *étranger* doit être compris comme un messenger qui arrive d'un autre univers, totalement différent à celui sublunaire qui amène dans le monde terrestre un modèle exemplaire et qui promet l'accès à des vérités oubliées. Aussi est-il signe de ce monde qui signale son existence à Eusebiu Damian.

Dans *Le mythe de l'éternel retour* Eliade nous avertit que tout chemin qui mène au mystère est un chemin difficile. Pour Eusebiu l'accès au mystère est embrouillé par le *sommeil*. C'est à cause de lui qu'il manque son chemin, élément important dans la dynamique de l'initiation, car il symbolise le devenir. La vigilance du guide est nécessaire, évidemment, mais il faut absolument que l'initié fasse preuve d'attention permanente pour assumer ce chemin, symbole de son devenir et de sa métamorphose, afin qu'il entre dans les mystères, lucide, éveillé. Damian s'endort lors du voyage en voiture plusieurs fois et chaque fois il est réveillé par son étrange guide, geste qui prouve que dans la logique de l'initiation le chemin qui mène au Centre est lui aussi d'une importance indélébile. Afin de garder son esprit éveillé, il reçoit de celui-ci du café, boisson ayant des vertus antihypnotiques, favorisant l'état de veille. Dans un registre symbolique, le café est l'équivalent de l'eau vivante qui engendre *aletheia*. Vaincre le sommeil suppose avoir les moyens spirituels nécessaires pour surmonter les lois du monde

sensible, être prêt à entrer dans une autre dimension ayant d'autres repères et d'autres lois. Damian fait des efforts pour rester attentif au chemin, mais sans beaucoup de succès: même s'il reçoit ce philtre adjuvant contre le sommeil, il ne réussit pas à faire attention à cette expérience. Il fait des efforts considérables, à la fin du voyage il avoue «pour ne pas me rendormir, je m'enfonçais les ongles dans les deux cuisses à la fois» [ELIADE, 1982: 65].

Le chemin, qui est l'antichambre du miracle, à la fonction de préparer le néophyte de manière convenable afin qu'il puisse s'intégrer dans le nouvel univers. Le chemin vers le Centre est un rite de passage du sacré au profane, un chemin vers une réalité subtile imperceptible à l'œil profane. Damian se sent épuisé et somnolent quand il aboutit à sa destination, «je sortis de la voiture et fis quelques pas chancelants... Je tombe de sommeil, je dors debout» [ELIADE, 1982: 65]. C'est toujours le sommeil qui le fait manquer l'initiation même, car lors du spectacle il s'endort même quand il fallait absolument y faire attention. Plus tard, quand il devra dactylographier le manuscrit de l'écrivain (qui a déjà vécu son *anamnesis*, qui est déjà devenu conscient de sa véritable situation ontologique), il sera encore une fois refusé par ce monde: soit il n'arrive plus à déchiffrer l'écriture de l'écrivain, soit il ne comprend pas le sens de l'écriture, tout cela redoublé par le même état bizarre de somnolence, presque pathologique.

Cette incapacité à accéder au monde transcendant fait de lui un personnage *anarchétype*, [BRAGA, 2006] il manque chaque fois sa quête, il se placera toujours à la périphérie du mystère car, même s'il flaire le miracle, le côtoie, le pressent, l'entrevoit, il n'a pas assez de force pour le vivre, pour s'en laisser transformer. Pour reprendre l'expression du Christ, il est de ceux qui ne peuvent pas prendre des racines. Anghel D. Pandele, Ieronim, Niculina et Laurian passent dans la dimension invisible dans la Forêt de l'Alunar, Eusebiu Damian, participant lui aussi à cette expédition, est le seul qui ne puisse pas y avoir accès, il se retrouve seul et évidemment endormi dans un champ où la forêt n'existe plus, car évacuée du temps du miracle.

Dans *Le Roi des Aulnes*, Michel Tournier fait usage lui aussi du même symbolisme du *sommeil-amnésie*. Abel Tiffauges a le pressentiment de l'incomplétude de la vie telle quelle se présente chaque jour, rythmée par des besoins et des nécessités matériels. Le vécu humain réduit aux préoccupations horizontales, mutilé de sa dimension verticale, apparaît au personnage comme un état de somnolence, une captivité dont on peut s'échapper afin de réactualiser l'état d'authenticité. «En vérité, je m'acquitte de mes fonctions – comme j'ai été soldat, comme j'ai eu des femmes, comme je paie mes impôts – en homme éteint, en somnambule, rêvant sans cesse d'un éveil, d'une rupture qui me libérera et me permettra d'être enfin moi-même» [TOURNIER, 1970: 94]. Nous retrouvons dans la vision de Tiffauges sur l'existence humaine deux symboles d'origine gnostique: la vie prison, la vie sommeil.

Cet état d'oubli n'est pas une condition définitive. Par initiation ou par révélation, l'*anamnesis* est possible. La remémoration exprime la transcendance de la condition humaine, l'abolition de la déchéance. Dans *Aspects du mythe*

Eliade raconte l'histoire de Matsyendranâth et de Gorakhtâth, deux maîtres yogis populaires dans le Moyen Âge indien. Selon le poème *Gorakshavijaya*, Matsyendranâth voulant goûter aux plaisirs sensuels fait migrer son âme dans le corps d'un roi mort en oubliant de cette façon sa vraie identité. Il devient le prisonnier amnésique des femmes du palais de Kadalî. Gorakhtâth, qui était son disciple, identifiant le danger qui rôde autour de son maître, décide d'agir pour le sauver. Il descend dans le royaume de Yama et efface du livre des sorts le nom de son maître qui figurait dans la liste des trépassés. De retour au palais de Kadalî, il prend l'aspect d'une danseuse. Il dresse un plan de salut comprenant l'emploi d'un langage secret dont l'expression consiste en chansons et danses. Ainsi réussit-il à faire jaillir finalement le souvenir, il provoque par ces moyens insolites l'*anamnesis* de l'âme de son maître.

Cette histoire, sans être racontée, mais par allusion, sera employée par Eliade dans *Dix-neuf roses*. ADP, écrivain de succès, a oublié quelque chose d'essentiel de son existence, ayant une importance vitale. Eusebiu Damian l'appelle dans l'ordre de la dimension matérielle, compte tenu de ses performances littéraires, *Maître*. Mais à la fin, après la révélation de grands mystères oubliés, il deviendrait *Maître* également dans le registre initiatique et va essayer de faire revenir du monde de l'illusion son secrétaire aussi. La fonction salvifique de Gorakhtâth sera assumée dans le roman éliadien par Laurian Serdaru et Niculina qui vont réanimer sa mémoire obnubilée à l'aide de la danse sacrée et du spectacle de théâtre. C'est par la chanson que Leana, héroïne de la nouvelle *Chez Denys, en sa cour*, essaie de rappeler en chantant aux terrasses des cafés et des bistros bucarestois à une humanité en dérive, son sens et sa vérité profonde. L'amnésie est un symbole de la captivité de l'homme immergé dans la vie.

Dans la vision des deux écrivains, l'art, la création artistique ont des vertus sotériologiques. Eliade y ajoute l'amour. Pour Stéphane Viziru, l'amour et l'art sont autant des modalités d'exorciser la «terreur de l'histoire» [ELIADE, 2001: 151]. Lors du bombardement de Londres il expose à un groupe d'amis réunis dans l'abri antiaérien sa théorie concernant la neutralisation du mal par l'art. Il leur explique qu'il ne veut pas se laisser posséder par l'événement, tout catastrophique qu'il soit, que c'est une question de liberté si l'on choisit de mourir avec l'esprit émerveillé par le génie d'un poète comme Shakespeare ou terrorisé à cause des rafales et des bombardements. Là, Eliade fait reprendre son personnage sa théorie présentée dans le volume *Mythe, rêves et mystères*: «l'oeuvre d'art permet d'entrer dans un univers qualitativement différent au temps terrestre» [ELIADE, 1957: 36]. L'expérience de l'amour fait Stéphane se désintéresser complètement des événements historiques, la perspective qu'Ileana aurait pu l'oublier et faire sombrer son souvenir dans l'oubli pour un autre homme, le préoccupe davantage que le contexte politique sinueux et louche, la guerre avec ses malheurs et ses absurdités.

Anghel D. Pandele guérit de son amnésie grâce aux danses et au théâtre, devenus des techniques sotériologiques visant la libération des

souvenirs captifs. Un tournant a lieu dans sa vie une nuit de Noël quand il a une vision transfigurante dans la forêt de l'Alunar. C'est cet événement numineux difficile à supporter pour un non-initié qui déclenchera le processus d'amnésie. Cet oubli deviendra un mode d'être qui se prolongera jusqu'à ce que son fils, conçu précisément dans cette nuit là, et dont il ignorait l'existence, vienne le chercher. Quand des dizaines d'années plus tard, après la rencontre avec son fils qui est l'initiateur de son salut par le truchement de l'art, il se rappelle les faits, l'effroi s'empare de lui, mais il ne se souvient pas toujours le contenu de la vision. Il sait qu'il s'est passé quelque chose d'important, qu'il a vu quelque chose de bouleversant dans la forêt, quand assoiffé, s'est réveillé pour boire de l'eau, mais il n'a pas accès à ce souvenir. L'accès à la vérité n'est possible qu'après avoir compris le sens de cet événement, alors les censures tombent pour laisser son esprit pénétrer dans la «clairière de l'être» [HEIDEGGER, 1986]. Il comprend que sa peur est une épreuve initiatique inscrite dans la dynamique du salut. Son amnésie n'est pas l'effet de la peur, elle était inscrite dans sa destinée en tant qu'épreuve initiatique, comme une sorte de monstre qu'il devait combattre pour accéder à la vérité de son être. Dans le danger le plus fort est inscrit le salut, annonçait Heidegger lui aussi. Le fils, conçu une nuit de Noël, est le messager qui essaie de réveiller le père ignorant et amnésique, tels les messagers divins envoyés pour éveiller le prince de l'*Hymne de la perle*. Nous assistons à une interférence des mythes hindou et gnostique.

Stéphane s'exerce des heures entières dans l'art de la peinture, isolé dans sa chambre secrète, ayant ce pressentiment de l'existence d'une réalité plénière, totale. Leana récupère son fiancé amnésique, Adrian, par ses chansons. C'est toujours l'oubli qui transforme la mission du poète Adrian en errance stérile. En tant que poète, il avait comme mission de transmettre par l'intermédiaire de l'art, un message important aux hommes. Immergé dans la vie, il oublie dramatiquement ce qu'il doit faire savoir. L'anamnèse de Tiffauges est possible elle aussi par un acte de création, à savoir l'écriture. Abel Tiffauges entame sa longue et douloureuse transformation ontologique par ses célèbres *écrits sinistres*; l'incipit du roman est une première page de journal qu'il a écrite dans une circonstance assez banale dans l'ordre réaliste des événements, lourde de significations dans le registre mythique de l'histoire. Ayant subi un accident suite auquel sa main droite est devenue invalide, il a l'idée de griffonner quelques mots de la main valide «juste pour occuper mon esprit» [TOURNIER, 1970: 16]. Ce n'est pas qu'il écrive sans aucun problème, mais cette écriture est l'équivalent d'une initiation qui commence à se dérouler. Un autre espace s'ouvre devant lui, plus réel, plus authentique que son petit et modeste univers parisien construit autour du garage de la Porte des Ternes (le symbolisme est évident) et l'invite d'y entrer. Un possible décryptage mythique des événements nous met devant une autre réalité: sa main droite blessée est une mutilation rituelle, son invalidité marque le changement de condition ontologique subi par le héros. Dans les philosophies orientales chinoises et bouddhistes la main droite correspond à l'action, la main gauche à la sagesse.

Le bouddhisme lui associe un symbolisme ésotérique, occulte et les yogis commencent le mouvement des leurs asanas tout d'abord à droite, puis à gauche, car la tradition considère que le sens de la vie est lévogyre.

Le souvenir n'envahit pas sa mémoire d'un coup, son *anamnesis* se réalise de manière progressive. Ainsi le personnage doit-il subir d'autres épreuves initiatiques afin qu'il puisse *se souvenir*, afin qu'il lui soit enfin permis d'accéder à la lumière de la connaissance totale. D'ailleurs il pressent lui-même ce processus de récupération de son identité: «De quelle lumière s'agissait-il? Il l'ignorait mais allait l'apprendre patiemment, jour après jour, avec de longues périodes d'obscurité hivernale et secrètement féconde, et des révélations d'une éblouissante soudaineté» [TOURNIER, 1970: 216] Le chemin qui mène à soi-même est long, sinueux et parsemé d'obstacles et de tentations. La révélation totale de son être ne se passe qu'à la fin du roman, quand il regarde l'étoile à six branches qui brille au dessus de sa tête.

Dans la réalisation spirituelle, *connaître* et *être* sont synonymes. Dans le monde de la déchéance connaître veut dire *re-connaître*. Le sens de ce dernier, *connaître de nouveau* signifie en fait passer par l'oubli et revenir là, dans la clairière de l'être où la connaissance existe depuis toujours. C'est-à-dire connaître au moment présent ce qui était connu dans le passé. Cette nouvelle connaissance est différente par cela que c'est un retour à une présence pré-existante. La non reconnaissance de ce qui existe engendre une des plus terribles angoisses que l'être humain peut éprouver. Le sentiment de jamais vu fait apparaître un fort sentiment d'angoisse et de mort. Ce n'est que la vérité primordiale qui fait fondre les limites, abolit *l'oubli* et permet le retour à l'état paradisiaque. L'ignorance ontologique produit l'errance qui produit la souffrance. Dans *La Goutte d'or* Idriss apprend par initiation à déchiffrer les messages que le monde qui est avant tout, image, lui envoie. L'image qui n'est pas décryptée devient dangereuse, elle crée un champ empoisonné, méduséen, fascinant et meurtrier, qui fige le profane maîtrisé par l'ignorance. Platon considérerait l'enthousiasme comme une modalité de retrouver les Idées par l'*anamnesis*. L'enthousiasme, qui signifie élan divin rend possible le souvenir des dimensions transhumaines. Etre lucide, veiller, connaître les limites annulent la prolifération du Mal. Dans le monde des formes le pouvoir appartient à celui qui peut les nommer, car nommer c'est maîtriser.

En conclusion les fictions des deux écrivains se construisent selon la même dynamique impliquant l'existence des deux pôles: *déchéance* - *salut*. L'état de déchéance ne porte pas sur un écart des normes morales ou éthiques, mais sur l'impossibilité d'actualisation du pouvoir être authentique, de telle manière que la chute dans le temps livre l'homme déchu à un vécu incomplet et inexact, qui perd toute référencialité primordiale. Ce que l'homme perd dans cette chute n'est pas son existence en tant que telle, mais son authenticité paradisiaque. Le salut équivaut au mode d'être paradisiaque. La réinstallation dans les assises paradisiaques suppose la récupération de la mémoire adamique, car la déchéance se manifeste comme un état d'*amnésie*, un *oubli* tragique de la

condition humaine. Adoptant une logique de nature mythologique, les deux écrivains visés par notre démarche affirment que la récupération du mode d'être initial, bien que fort difficile, est toujours possible, mais la récupération exige un long périple imprévisible et dangereux. Les personnages de ces fictions essaient de trouver un algorithme viable, qui fonctionne dans cet univers modélisé par le *temps*, en les préservant de tout perversissement ontologique engendré par l'impacte avec les événements historiques. Le temps historique se transforme en épreuve initiatique et l'histoire est ordalie.

BIBLIOGRAPHIE

- Bouloumier, Arlette, 1988. *Michel Tournier, Le roman mythologique*, Paris, Editions José Corti
- Braga, Corin, 2006. *De la arhetip la anarhetip*, Iași, Editura Polirom
- Calinescu, Matei, 2002. *Despre I.P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, Iași, Editura Polirom
- Chevalier, J. Gherbraand, A. 1969. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter
- Culianu, Ioan, Petru, 2004. *Mircea Eliade*, Iasi, Editura Polirom
- Deprez, Stanislas, 1999. *Mircea Eliade: La philosophie du sacré*, Paris, L'Harmattan
- Durand, Gilbert, 1969. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas
- Eliade, Mircea, 1955. *Forêt interdite*, Paris, Gallimard
- Eliade, Mircea, 1957. *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard
- Eliade, Mircea, 1963. *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard
- Eliade, Mircea, 1965. *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard
- Eliade, Mircea, 1980. *Images et symboles*, Paris, Gallimard
- Eliade, Mircea, 1982. *Les dix-neuf roses*, Paris, Gallimard
- Eliade, Mircea, 1991. *Proza fantastică*, București, Editura Fundației Culturale Române
- Eliade Mircea, 2001. *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard
- Eliade, Mircea, 2006. *Arta de a muri*, Cluj-Napoca, Editura Eikon
- Eliade, Mircea, Rocquet, H-C., 2006. *L'Epreuve du labyrinthe*, Paris, Editions du Rocher
- Fauskevag, S.,E., 1993. *Allégorie et tradition*, Paris, Didier
- Heidegger, 2003. *Ființă și timp*, București, Editura Humanitas
- Otto, Rudolf, 2005. *Despre numinos*, București, Editura Humanitas
- Otto, Rudolf, 2005. *Sacral*, București, Editura Humanitas
- Platon, 2008. *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2008, traduction du grec sous la direction de Luc Brisson
- Tournier, Michel, 1970. *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard
- Tournier, Michel, 1977. *Le vent Paraclet*, Gallimard, Paris
- Tournier, Michel, 1980. *Gaspard, Melchior et Balthazar*, Paris, Gallimard
- Tournier, Michel, 1986. *La goutte d'or*, Paris, Gallimard

MEMORIE TEXTUALĂ ȘI MEMORIE VIRTUALĂ

Daniela PETROȘEL*

Abstract: The paper focuses on chronological patterns in Romanian cyberfiction, *Derapaj*, by Ion Manolescu. Time-space compression, an accelerated recontextualization or archive fever are some of the novel's tensed time features. The dissolution of the subject as the owner of a well known set of memories is accompanied by a serious meditation on nowadays Romania. The literary imaginary of the novel combines signs of a concentrationary space with postmodern theories about virtual realities, mind and memory control, or about computers shaping collective and personal histories and identities.

Keywords: *derapaj, cyberfiction, memory, present*

Résumé: Cet article se propose de développer les modèles chronologiques de la cyberfiction roumaine de Ion Manolescu (*Derapaj*). Les traits de passé du roman sont la compression de l'espace-temps, une recontextualisation accélérée ou une fièvre-archive. L'imaginaire littéraire du roman combine les signes d'un espace concentrationniste avec les théories postmodernes sur les réalités virtuelles, le contrôle du mental et de la mémoire, ou bien le modellement des identités et des histoires de la vie collective ou personnelle.

Mots-clés: *derapaj, cyberfiction, mémoire, présent*

Într-un studiu despre problematica timpului în ficțiunea contemporană, *About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, Edinburg University Press, 2007, Mark Currie sintetizează trei elemente care modifică substanțial relația noastră actuală cu timpul prezent: *compresia spațiu-timp* (time-space compression), *o accelerată recontextualizare* (accelerated recontextualization) și *febra arhivării* (archive fever). Aceste trei principii determină mutații referitoare la timp ca trăsătură a narativității, ca subiect literar și, nu în cele din urmă, ca o categorie aplicabilă umanului. Vom regăsi aceste trei orientări într-un roman recent din literatura română, *Derapaj*, 2006, roman care deconstruiește reprezentările asupra memoriei colective și personale. Textul tratează și nu tratează explicit tema timpului, căci orice narațiune fiind în timp, este, în cele din urmă, și *despre* timp; dar această temă fiind mai degrabă ocultată decât etalată, e cu atât mai provocatoare reconfigurarea spațiilor lipsă și decodarea tăcerii textuale. Dacă problematica timpului cade în plan secund, tema memoriei unește amalgamul de locuri, perioade istorice și personaje, planurile *reale* cu cele virtuale.

Definitiv pentru jocurile temporale din roman e caracterul de cyberfiction al textului. Nu ne propunem să intrăm în teritoriul definirii

* Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava (daniela.petrosel@gmail.com).

cyberfiction-ului, sau al delimitării lui de cyberpunk, totuși înțelegem prin acest termen-umbrelă o categorie de texte literare preocupate de tehnologiile informatice specifice spațiului cibernetic, de realitatea virtuală și formele inteligenței computaționale, de problematica cyborg-ilor. În acest context, cyberpunk-ul este o formă a cyberfiction-ului. Plecând de la ideea că avem de-a face în roman cu un timp ce se supune divizării în trecut, prezent și viitor (tensed time), chiar dacă delimitarea este ea însăși problematică, se observă că prezentul este cel care deține înțîietatea. Acest lucru depinde mai ales de statutul de cyberfiction al romanului, acest tip de literatură instaurînd o tiranie a prezentului chiar și atunci, sau mai ales atunci, cînd vorbește despre viitor. În vreme ce sf-ul tradițional propulsa lumile pe dimensiunea viitorului, cyberfiction-ul se concentrează asupra prezentului, căruia îi exploatează rupturile de nivel: „Față de viziunea science fiction modernă, în care realitățile se înlocuiesc unele pe altele, în funcție de factorul timp, accentul ficțional în cyberpunk cade tocmai pe modul în care este percepută realitatea actuală, alterată de tehnologiile informației pe care o modelează”[Ilis, 2005: 132]. Imprecizia temporală din roman este o consecință și a acestei fuziuni temporale, care face inoperantă desfășurarea evenimentială pe linearitatea devenirii.

Într-un interviu din 2007, autorul rezumă temele cărții, insistînd asupra actualității propriului text: „E ceea ce eu aș numi un roman global, în sensul unei construcții care operează simultan cu mai multe nivele ale realității. În *Derapaj* glisam dinspre real către virtual, dinspre viață spre literatură și dinspre comunismul local spre capitalismul global...În fond, sistemele noastre de referință sunt globale. Cititorul de azi nu mai trăiește ca în anii '70-'80. Îl putem vedea pe stradă: cetățeanul cu i-POD-ul la urechi, cu bluetooth, bransat”¹. Același îndemn către o literatură atentă la schimbările sensibilității publicului adresa și Marinetti, în urmă cu 100 de ani. Mentorul futurismului își manifesta fascinația în fața electricității, a radioului sau a telegrafului, propunînd scriitorilor să țină cont de toate aceste lucruri în momentul în care își elaborează textele. Căci discursul literar nu poate oricum ignora alterarea sensibilității umane la contactul cu noile dezvoltări tehnologice. Iar deschiderea literaturii către teritoriul noilor mijloace de transmitere a informației nu îmbracă doar forma diversității tematice, ci generează noi tehnici narrative. Ilustrativă în acest sens este relația dintre postmodernism și cyberfiction, multe dintre trăsăturile acestui tip soft al science-fiction-ului regăsindu-se în paradigma ontologică a postmodernității. Invocarea numelui lui Marinetti în acest context nu este întâmplătoare: teoreticienii culturali care au analizat implicațiile fenomenului *compresiei spațiu-timp* consideră că există două momente semnificative în cultura umanității cînd acesta a determinat modificări radicale ale modului în care percepem spațiul și timpul: prima perioadă ține de la mijlocul secolului al XIX-lea pînă la începutul Primului Război Mondial, fenomenul fiind o consecință a dezvoltării mijloacelor de transport (calea ferată, automobilul, avionul) și a

¹ Interviul acordat Sidoniei Silian, disponibil pe <http://www.jurnalul.ro/special/interviuri/pudibonderie-scriitorul-ion-manolescu-crede-ca-cititorul-de-azi-nu-gusta-literatura-erotica-print-1910.html>, accesat la 22 ianuarie, 2011.

tehnologiilor de transmitere a informației (telegraf, telefon etc.). În acest climat se integrează revoluțiile avangardiste, teatrale și uneori patetice, dar și unele dintre narațiunile canonice ale modernității. Un studiu precum cel al Sarei Danius, *The Senses of Modernism: Technology, Perception and Aesthetics* (2002), demonstrează că revoluțiile tehnologice legate de transmiterea sunetului și a imaginii, de la începutul secolului al XX-lea, au influențat statutul și reprezentarea noastră asupra simțurilor, dar și trăsăturile discursului românesc; iar cercetătoarea exemplifică această idee invocând trei romancieri canonici, Thomas Mann, Marcel Proust și James Joyce, scriitori pe care îi plasăm în miezul tare al modernismului. O *retorică a mișcării* la Proust, *cultivarea interiorului* în *Muntele magic* sau *autonomia ochiului și a urechii* în *Ulise* al lui Joyce sunt câteva dintre elementele ce constituie natura aparte a esteticii modernității. Cea de-a doua perioadă care a determinat o schimbare a relației dintre ființa umană și coordonatele spațio-temporale o reprezintă era Internetului, care face inoperante granițele fizice, topindu-le în masa comunicării globale. Într-un studiu devenit clasic, *The Condition of Postmodernity: an inquiry into the origins of cultural change*, 1989, geograful David Harvey prezintă și implicațiile procesului de compresie spațio-temporală pe care-l experimentează contemporaneitatea: de vreme ce distanțele spațiale se condensează pînă întregul glob poate fi cu ușurință cuprins într-un singur cadru spațial, și reprezentările asupra timpului sunt afectate de aceste schimbări. Iar formele culturale ale postmodernității sunt o consecință a unui alt mod în care ființa umană se raportează la binomul spațiu-timp. Traînd aceeași chestiune, a relației spațiu-timp, dar punînd-o și în contextul relației dintre formele culturale ale modernismului și cele ale postmodernismului, Steven Connor propune următoarea schemă: specifică modernismului ar fi *spațializarea timpului*, în vreme ce formele culturii postmoderne ar avea în spate tendința *temporalizării spațiului*. Modernismul, în problematica lui relație cu timpul, se revendică de la norma *spațializării*, încremenind și diluînd clipa, oferind astfel privitorului/cititorului iluzia eternității, iar „postmodernismul urmărește extragerea cititorului/cititoarei din poziția de comandă atemporală a spațiului” [Connor, 1999: 163].

Revenind la interviul lui Ion Manolescu, reținem imaginea cetățeanului brășat, un nod într-o rețea, cel care își împarte viața între spațiul fizic și cel virtual. Acest roman vine în continuarea preocupărilor teoretice ale lui Ion Manolescu, autor al unor cărți precum *Noțiuni pentru studiul textualității virtuale* (2002) sau *Videologia. O teorie tehnoculturală a imaginii globale* (2003). În acest roman, ce conține suficient material pentru încă vreo două romane, poate mai bine articulate, Ion Manolescu jonglează cu realul și cu virtualul, cu evenimentele istorice și cu cyberspațiul, cu Securitatea și cu programele de decriptare și spionaj on-line. Unei sensibilități umane *brășate*, care trăiește protezat în rețea, autorul îi oferă un roman în rețea, în care linearitatea specifică textului literar tinde să fie dinamitată de simultaneitatea promisă a lumilor virtuale. Textul oferă informații spațiale și temporale precise, poate suspect de precise, de fapt însuși cuprinsul romanului este o enumerare de date și locuri: *România. 2005, București. Noiembrie 2005, Constanța. Noiembrie 2005, Tuzla. Noiembrie 2005, Două secunde, Moroieni. Mai 1929,*

București. Facultatea de Litere. Noiembrie 2005, Rîul Somme. Aprilie 1918, Viena. Decembrie 2005. La un prim nivel, am avea de-a face cu o succintă inventariere a traseului parcurs de personajele aflate în căutarea spionilor neuronali. Numai că omniprezentele notații despre manipularea memoriei conferă un aer de inconsistență și straniețe tuturor structurilor temporale din roman. Personajul principal, Alexandru Robe, trăiește din plin criza neașezării într-un spațiu și un timp credibile și consistente, primînd sentimentul că „timpul și spațiul o luaseră razna, nu reușeam să mă așez în ele”. Navigînd între real și virtual, între realitatea proprie și virtualitatea al cărei produs se prea poate să fie, personajul simte trecerile subtile dintre nivelurile realității: „Spațiul se fragmenta, cursul firesc al mișcării părea fracturat, un detaliu infim venea să tulbure pedalarea ordonată și liniștită a timpului către secunda următoare”. Această risipire a prezentului determină, implicit, o risipire a individului, care, negăsind un prezent care să îl adăpostească, devine u-topic. Un prizonier al unui spațiu virtual, cum va dezvălui finalul textului. Exilat într-un etern prezent, dar un prezent care este format din rememorarea trecutului și anticiparea viitorului, Alexandru Robe este chiar simbolul României de după 1989. Trecerea dinspre trecutul comunist spre viitorul capitalist presupune, în primul rînd, a trăi într-o falie temporală; naratorul spune, la un moment dat: „Eram cîteva milioane de oameni rămași «la interval», suspendați, prinși între epoci, sisteme și creiere decalate”. Astfel încît prezentul tranziției necesită o reconfigurare permanentă, făcută prin amintirile trecutului și așteptările viitorului. Iar acest lanț al amintirilor dă consistență lumii, căci amintindu-ne și fiind amintiți actualizăm un spațiu. Într-un refuz adolescentin al prezentului, personajele, Alexandru Robe și Mihnea, derulează *programul de amintiri*, singurul care le oferă un reconfortant sentiment al identificării cu experiențele trăite.

Există în roman nostalgia după lumea socialistă ce se pierde. Nu este o nostalgie politică, ci una născută din observarea dispariției lucrurilor ce simbolizau acea perioadă. E contemplarea propriului trecut care alunecă în uitare. Pentru că dispar de pe piață obiectele icon ale unei perioade, sifonul, tenișii chinezești etc., cu afit mai înverșunată e rememorarea lor, singura care le asigură supraviețuirea. Unei poetici a materialității, în care obiectele consolidează afectiv un spațiu, Ion Manolescu îi opune una informațională; o lume care se pierde și din cauza dispariției lucrurilor care o formează este conservată în fluxul energetic al calupurilor de amintiri. Demonul globalizării ia în stăpînire și universul privat al memoriei, uniformizînd-o: „Ce-a mai rămas de globalizat după piața muncii și piața de capital? Piața cerebrală! Privatizare neuronală, liberalizarea amintirilor, control corporatist asupra memoriei.” Permanenta stare de derapaj nu e doar condiția personajului-narator, ci e dominantă unei lumi balcanice, care nu se poate înfige într-un timp istoric. Plutind la suprafața prezentului, lumea românească nu trăiește, ci este trăită, încercînd să pună în consens trecutul cu viitorul. Căci nici unul nu ajută la înțelegerea celuilalt, de aici ruptura dramatică, eternul derapaj. Personajul principal este și el luat pe nepregătite de viteza schimbării, trăind pe pielea proprie detestata antiteză trecut-prezent.

Ideii că ni s-a furat trecutul sau că ni se fură prezentul, Ion Manolescu îi dă un sens propriu, construind un scenariu în care unitățile memoriei noastre sunt cu ușurință înlocuite, iar identitățile noastre sunt astfel pe nebăgare de seamă reconfigurate. Joc perfid al unei organizații oculte, Economistii Minții, realitatea nu este, în pofida iluziilor noastre, un teritoriu pe care să îl luăm în posesie. Programatori anonimi, stăpâni ai unor calculatoare superperformante, care lucrează în subteranele bibliotecii Facultății de Litere din București, re-setează în permanență destinul personajelor, alterând și combinând după bunul lor plac amintirile. Cercetînd biblioteca, Alexandru Robe și Mihnea descoperă chiar locul unde existențele lor se nasc, oglindindu-se în ecranul unui calculator și admirîndu-și dublurile cibernetice. Drama personajului-narator nu ține de un psihic anxios, ci de sesizarea inconsistenței fizice a lumii, de imposibilitatea separării umanului de tehnologic. Supremă ironie metafizică (să-i spunem oare tehnologică?), individul care credea că-i poate controla/spiona pe alții prin puterea tehnologiei, sfîrșește (?) prin a fi el însuși un produs al spațiului virtual. Spațiul și timpul nu apar în roman ca realități omogene, ci, dimpotrivă, ele sunt discontinue, cu elemente constitutive ușor de recombinat ca piesele unui joc lego. Memoria însăși, fie ea colectivă sau personală, stă sub semnul reciclării, iar personajul principal nu se simte nici un moment proprietarul amintirilor sale, ci doar un chiriaș temporar al amintirilor ce i s-au repartizat. Un astfel de imaginar literar se alimentează de la două surse: pe de o parte, avem de-a face cu manifestările unui univers concentraționar, care nu se încheie odată cu moartea comunismului. Pe de altă parte, teoriile cyberfiction-ului, legate de manipularea memoriei individuale sau colective, completează acest tablou, fundamențînd imaginea individului protezat, un cyborg cu iluzia liberului arbitru. Imaginea *lumii ca text* din care s-au născut multe din teoriile meta- și hiper-textualității în secolul XX este înlocuită cu cea a *lumii ca rețea electronică*, în care realul e doar o altă formă de virtualitate. Dimensiunile se combină, istoria în desfășurare este deja (în)scrisă, primordialitatea gestului creator s-a pierdut sau a fost virusată: „Cine desenase harta nebună de creiere, imagini și întîmplări, unde carnea se amesteca cu hîrtia și sîngele cu cerneala, cotrobăise departe, prin cotloanele cele mai adăpostite ale pămîntului și neuronilor.”

Într-o manieră poate prea tezigă, Ion Manolescu lansează o întrebare care revine în multe dintre studiile culturale ale contemporaneității: Ne aparține memoria noastră, sau memoria este un proces global în care suntem cu toții participanți? Lucrează memoria pentru noi, sau, dimpotrivă, noi suntem simpli pionieri ai unui proiect ce ne este, simultan, anterior și posterior? Sau, cum ar spune romanticii, eu visez lumea sau lumea visează prin mine? Această idee legată de relația individului cu memoria este una dintre tezele cărții lui Philip Kuberski, *The persistence of memory: organism, myth, text* (University of California Press, 1992). Corelată cu imaginea *satului global*, care dinamitează reprezentările tradiționale ale relației *spațiu-timp*, această perspectivă distruge autonomia subiectului gînditor, colecționar de memorii, posesor al unui calup de amintiri bine delimitate. Dimpotrivă, subiecții umani pot fi cu ușurință înlocuiți dacă li se modifică *geografia cerebrală*, dacă forțe malefice dispun după bunul lor plac de memoria care-i individualizează. Chiar de la început,

personajul narator are dubii legate de capacitatea memoriei de a stoca și reda întocmai o individualitate. La granița dintre uman și tehnologic, memoria este o temă centrală în literatura cyberfiction, memoria fiind aici forma vizibilă pe care o ia timpul invizibil. În romanul lui Ion Manolescu, Bucureștiul nu are existență în sine, el este un spațiu-memorie format din milioane de amintiri personale: „Orașul trăia, ca și mine, prin căpăcelele desfăcute ale memoriei, din care curgeau miliarde de amintiri, gata să fie permutate, schimbate unele cu altele până când nu mai puteai să identifici nici urme, nici oameni, nici locuri.”

Plimbându-se cu lejeritatea specifică scriiturii postmoderniste prin istoria (literară) a României, autorul realizează recontextualizări picante, care-i permit să adune personalități și evenimente istorice aparent ireconciliabile. Scriitori canonici, Eminescu sau Camil Petrescu, devin purtători ai unor mari secrete, o altă istorie secretă a literaturii române!, cheia misterului fiind aparatul secret al autorului enigmaticului roman *Patul lui Procust*. De vreme ce măruntele istorii personale sunt rezultatul *inginerilor neurodigitali*, cu atât mai mult istoria literară este o consecință a ingineriilor financiare și politice, făcute de Anticari și de Economisții minții, sau doar de Unioniști și de Academicieni. Specificul acestei recontextualizări îl formează mai ales ludicul scenariilor. În condițiile în care literatura este „un spațiu cu geometrie variabilă”, cum îi place să spună profesorului Alexandru Robe studenților, atunci parametrii se modifică în permanență, iar istoriile se rescriu cu indicii literarității, realității și virtualității.

Tocmai pentru că este o lume în schimbare, *febra arhivării* traduce nevoia de a-i da o formă, stocând un moment din devenirea ei. Numai că stocând prezentul dăm deja o formă viitorului, arhivarea prezentului nu este niciodată un act inocent din punct de vedere politic. Sau, cum afirmă Mark Currie, „arhivarea nu este o înregistrare pasivă, ci o producere activă de prezent” [Currie, 2007: 12] În mod ironic, arhivarul este unul și același cu programatorul suprem: „Mihnea devenise proteza vie a trecutului meu, arhivarul memoriei afective, telecomanda de 85 de kilograme pe care o butonam pentru a accesa calupurile de imagini pe care le însuflețisem cândva”. În finalul romanului, tot Mihnea este cel care încheie simularea, închizând definitiv personajul principal în lumea „albă, blândă, goală” a unui mediu electronic.

Romanul lui Ion Manolescu aduce în spațiul literaturii române câteva dintre temele cyberfiction-ului contemporan: manipularea memoriei colective și personale, confuzia dintre spațiile reale și cele virtuale, fenomenul compresiei spațiu-timp. Punând în pagină un prezent în care trecutul și viitorul se întrepătrund, textul oferă indicii asupra modului în care literatura se lasă modelată, ca discurs și tematică, de tehnologiile informaționale ale mediului electronic actual.

ACKNOWLEDGMENT: This paper was supported by the project “Progress and development through post-doctoral research and innovation in engineering and applied sciences – PRiDE – Contract no. POSDRU/89/1.5/S/57083”, project co-funded from European Social Fund through Sectorial Operational Program Human Resources 2007-2013.

BIBLIOGRAFIE

- Connor, Steven, 1999. *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, Editura Meridiane, București
- Currie, Mark, 2007. *About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, Edinburg University Press
- Danius, Sara, 2002. *The Senses of Modernism: Technology, Perception and Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press
- Harvey, David, 1989. *The Condition of Postmodernity: an inquiry into the origins of cultural change*, Oxfrd, Blackwell
- Ilis, Florina, 2005. *Fenomenul science fiction în cultura postmodernă. Ficțiunea cyberpunk*, Editura Argonaut, Cluj-Napoca
- Kuberski, Philip, 1992. *The persistence of memory: organism, myth, text*, University of California Press
- Manolescu, Ion, 2006. *Derapaj*, Editura Polirom, Iași

II. EXEGEZE

MIRCEA ELIADE: CALEA OMULUI UNIVERSAL ȘI REVELAȚIA SENSULUI VIEȚII

Ana Maria BUNDUC (FOMIN)*

Abstract: This paper aims at exploring Mircea Eliade's creative hermeneutics applied to his own existence in his continuous attempt to articulate the basis of an anthropological philosophy structured on archetypal models. This endeavour allows for the configuration of universal man's way and attitude to life, which the writer himself seems to have experienced while continuously cultivating that structure of consciousness that would be open to the revelation of man's cosmization.

Keywords: *universal man, creative hermeneutics, coincidentia oppositorum, memory*

Résumé: Ce travail veut explorer l'herméneutique créatrice de Mircea Eliade appliquée à sa propre existence dans sa tentative continue d'articuler le fondement d'une philosophie anthropologique structurée sur les modèles archétypaux. Cet effort lui a permis d'élaborer une configuration du savoir-vivre qu'il a lui-même expérimenté tout en cultivant une structure de la conscience, toujours ouverte à la révélation de l'appartenance de l'homme au Cosmos.

Mots-clés: *l'homme universel, herméneutique créatrice, coincidentia oppositorum, mémoire*

Perspectiva oferită de Mircea Eliade asupra propriei existențe evidențiază, pe lângă principiile călăuzitoare ale unui destin creator, viziunea sa asupra unui mod de a fi în lume îmbogățit prin dezvoltarea unor capacități hermeneutice extraordinare. Explorarea operei eliadești în totalitatea sa devine astfel esențială în efortul de a înțelege complexitatea unui proiect cultural care să facă posibilă înnoirea spirituală a omului. Dacă textele literare dezvăluie intuițiile omului de știință, reprezentând un spațiu privilegiat al exprimării convingerilor autorului referitoare la existența în orizontul mitului, discursul autobiografic pune în lumină semnificația fiecărui moment de tranziție din labirintul unei existențe excepționale, ilustrând în chip strălucit atitudinea omului total față de întâlnirea dintre istorie și transcendență.

După cum subliniază Roy Pascal, „viața este prezentată în scrierea autobiografică sub forma unui proces de construire și revelare a sinelui scriitorului” [PASCAL, 1960: 9], textul devenind semnificativ tocmai datorită faptului că prezintă modele de existență în continuă transformare. Literatura autobiografică a lui Eliade „combină interogația cu descoperirea și evaluarea sinelui” [WEINTRAUB, 1978: XViii], concentrându-se în permanență pe recuperarea

* Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava, România (fomin_ana@yahoo.com).

semnificației evenimentelor majore pe care le-a trăit scriitorul. În planul activității de istoric al religiilor, cercetătorul simte că „deviază de la cursul predestinat”, sacrificând literatura pentru a atrage atenția lumii academice asupra unei „noi înțelegeri a lui homo religiosus”. Romanele sale și textele autobiografice îi oferă însă libertatea pe care un „scriitor o cunoaște doar prin actul creației” [RICKETTS, 2006: 365], devenind pentru cei doritori să înțeleagă sensibilitatea și mesajul autorului un spațiu fascinant, misterios, care pune în lumină viziunea sa asupra propriei persoane și asupra condiției umane în general.

Povestind despre îndelungatele conversații personale cu Eliade, Rodney Taylor insistă asupra distincției dintre amintiri și relatările autobiografice. Dacă în memorii accentul este pus pe evenimente și felul în care acestea sunt percepute în timpul istoric al manifestării lor, treptat atitudinea scriitorului se schimbă. Eliade devine fascinat de descoperirea evoluției propriului sine confruntat fiind cu memoria vremurilor trecute. „Pe măsură ce textul autobiografic se contura, Eliade reușea să perceapă transformarea propriei ființe, nu în imagini statice precum fotografiile într-o carte, ci ca într-un fel de călătorie, pas cu pas dezvăluindu-și secretele.” [TAYLOR, 1991: 127]

În fiecare episod relatat de Eliade despre primii ani ai vieții sale este evidentă deschiderea scriitorului spre înțelegerea semnificației acelui moment pentru felul în care s-a derulat existența sa în anii care au urmat. De exemplu, referirea lui Eliade la povestirea fantastică intitulată *Cum am găsit Piatra Filosofală* scrisă în tinerețe pentru o competiție cu subiect științific dobândește în perspectivă autobiografică semnificația unui punct de referință în destinul său. Visul lui alchimic se contura în contextului interesului tânărului Eliade pentru chimie pe vremea când scrierile alchimice nu fuseseră încă aprofundate și cercetate. Dacă alchimia n-ar fi devenit un interes major, cu implicații semnificative asupra carierei atât a cercetătorului cât și a creatorului de opere literare, acest episod din tinerețea lui Eliade n-ar fi reprezentat un element care să probeze continuitatea reconstruirii călătoriei spre un nou moment al înțelegerii propriului destin.

În capitolul „Navigare Necesse Est”, Eliade identifică un alt moment de tranziție din existența sa căruia îi acordă o importanță covârșitoare, și anume decizia de a lăsa în urmă științele naturii pentru a schimba cursul vieții sale spre ceea ce avea să devină principala sa preocupare:

„Pe nesimțite, în clasa a VII-a, m-am trezit detașat de scumpele mele științe naturale și fizico-chimice și tot mai fascinat de orientalistă și istoria religiilor. [...] În acei ani de aproape mistică admirație a Orientului antic, când credeam în misterele piramidelor, în înțelepciunea adâncă a chaldeenilor, în științele oculte ale magilor persani, toate eforturile mele erau nutrite de speranța că, într-o zi, voi ajunge la izvorul secret al tuturor acestor tradiții și că, în acea zi, voi rezolva toate tainele: ale religiilor, ale istoriei, ale destinului omului pe pământ.” [ELIADE, 2003: 90]

Se pare că acesta este practic începutul călătoriei sale, după ce, cu puțin timp înainte de acest moment, tânărul Eliade simțea o neliniște accentuată și o tristețe inexplicabilă care anunțau schimbări majore, marcând necesitatea orientării către noi orizonturi ale cunoașterii. Călătoria spre India este privită ca un pelerinaj, ca o promisiune a unei viitoare împliniri sufletești a omului doritor să se îmbogățească spiritual prin accesul la subtilitățile gândirii orientale. India devenea astfel țărâmul transformării și al cunoașterii de sine. Pe lângă oportunitatea de a

studia sub îndrumarea lui Dasgupta, unul dintre cei mai importanți cercetători ai vremii, specialist în sistemele clasice ale gândirii indiene, lui Eliade i se deschide apoi oportunitatea accesului la ceea ce el numește „India eternă”, care va completa experiența „Indiei istorice”:

„Simțeam că nu voi putea ieși din labirint decât după ce mă voi reîntoarce la centru. Trebuia, cu orice preț, să mă concentrez, să-mi regăsesc adevăratul meu centru. Meditațiile și tehnicile yoghine, pe care le studiasem cu Dasgupta în textele clasice și pe care le aplicam sub controlul lui Swami Shivananda m-au convins încă o dată că erau rezultatul unei extraordinare cunoașteri a condiției umane. Verificasem într-adevăr ceea ce îmi plăcea să numesc optimismul camuflat al spiritualității indiene, credința că un exces de suferință stârnește setea de eliberare, că, în fond, cu cât te simți mai pierdut, cu atât ești mai aproape de mântuire, adică de eliberare.” [ELIADE, 2003: 194]

Această întâlnire dintre istorie și transcendență demonstrează cum semnificația experienței de viață se dezvăluie doar prin interacțiunea cu ambele, dincolo de bine și rău. Călătoria spre vest vine să închidă cercul înțelegerii de sine, revenirea în România nu este doar o simplă întoarcere, oferindu-i tânărului transformat de experiența inițiatică a Indiei oportunitatea reconsiderării unor modele de gândire deja cunoscute. Pe de altă parte, contactul cu „India eternă”, despre care de fapt Eliade vorbește foarte puțin, generează și tentația mistificării¹. Sabotând istoria, Eliade explorează propria sa capacitate de a crea mituri cu ajutorul cărora să accentueze anumite explicații ale experienței sale.

Înțelegerea spiritualității indiene se dovedește a fi de mare folos în aprofundarea structurii culturii române. Caracteristicile specifice religiozității indiene, mai presus de toate cultul zetăților fertilității, reprezintă rezultatul unei sinteze dintre spiritualitatea autohtonă și cea Indo-Ariană. Istoricul religiilor va ajunge în scurt timp la concluzia că un fenomen asemănător se petrecuse și în istoria culturii române. În *Exerciții de admirație*, Emil Cioran remarcă transformarea semnificativă al lui Mircea Eliade sub influența învățăturilor primite în India, scriitorul manifestând atracție „deopotrivă spre esență și accident, atemporal și cotidian, mistică și literatură. Această dualitate nu produce la el nici o sfârșiere: este natura și șansa lui să poată trăi simultan sau rând pe rând la niveluri spirituale diferite, să poată, fără dramă să urmărească extazul și să studieze anecdoticul.” [CIORAN, 1993: 116]

Experiența Indiei îl pregătește pe Eliade pentru dialogul dintre culturi, pentru deschiderea omului îngrădit de canonul occidental spre comunicarea cu ceilalți, în acest fel fiind îndeplinită o condiție esențială pentru evoluția umanității.

¹ Vezi argumentarea oferită în acest sens de Ioan Petru Culianu în *Mircea Eliade*, Editura Nemira, București, 1995, p.194: „Se va înțelege lesne de ce Eliade refuza sistematic să explice, să se explice în vreo privință oarecare: pentru că orice înțelegere, chiar infimă, nu face decât să sporească edificiul mitic care-l înconjoară. Nu e vorba numai de o inteligență de o profunzime și o simplitate fascinantă, ci și de un suflet mare – căci la început inocența e aceea care-l generează pe Eliade. Discursul lui cel mai pregnant și finalitatea mitului său sunt deopotrivă de natură pedagogică și anagogică: el vrea să-i ajute pe oameni să-și găsească o direcție în libertatea totală care le este sentință, vrea să-i îmblânzească, să-i facă mai buni.”

Eliade elimină astfel eticheta exotismului sau primitivismului cultural punând Istoria sub semnul universalului. În aceste condiții, se conturează ideea sa despre „centrul ontologic” al ființei umane, spațiu de manifestare a sacralului ignorat în filosofia occidentală. Lărgirea capacității de înțelegere a experienței umane și redobândirea calității autenticității presupune astfel depășirea modelului de existență utilitarist și mecanicist pentru a transcende timpul și spațiul. Tot apropierea de spiritualitatea orientală determină diferențierea esențială dintre viziunea lui Eliade asupra omului privit ca principiu universal și cea a lui Jung din perspectiva căruia ființa umană devine excesiv de vulnerabilă în fața diverselor crize psihice izvorâte dintr-un subconștient insuficient de bine înțeles. Implicațiile dezvoltării unei asemenea sensibilități se fac simțite în mesajul cu care scriitorul își propune să impregneze textele sale, încercând ca, pe lângă plasarea propriului sine în orizontul autenticității, să propună soluții pentru revitalizarea culturii moderne.

Eliade insistă în autobiografia sa asupra caracterului paradoxal al existenței sale, situată nu doar în istorie, ci și dincolo de ea, sub semnul unei permanente încercări de recunoaștere a coincidenței contrariilor, prin care semnificația propriului destin poate fi percepută pentru a fi mai apoi împărtășită. Relevant în acest sens este un pasaj din memorii în care Eliade face referire la motivația angajării în căsătoria cu Nina Mareș, deși cei mai mulți apropiați ai săi, cu excepția lui Mihail Sebastian, considerau că o asemenea relație ar fi fost sortită eșecului:

„Existențele banale mă atrăgeau. Îmi spuneam că dacă fantasticul, sau supranaturalul, sau supraistoricul ne este cumva accesibil, nu-l putem întâlni decât camuflat în banal. Așa cum credeam în irecognoscibilitatea miracolului [...], tot așa credeam în necesitatea, de ordin dialectic, a camuflării excepționalului în banal și a transistoricului în evenimente istorice. Ideile acestea, pe care aveam să le formulez mai târziu în *Șarpele* (1937), *Noaptea de Sânziene* (1949-1954) și în câteva lucrări de istoria și filozofia religiilor, mă susțineau în experiența pe care o începusem. În fond, când, în loc să mă întorc în India, acceptasem o situație care ducea fatal la căsătorie, să trăiesc la București ceea ce știam că aș fi fost silit să fac la Calcutta sau Benares: și anume, să-mi camuflez viața secretă într-o existență aparent consacrată cercetărilor științifice. Cu deosebirea că de data aceasta intervenea un element oarecum tragic, pentru că implica certitudinea mea că-mi înțelesesem destinul: tocmai pentru că, aparent, căsătoria cu Nina părea dezastruoasă, ea trebuie, dacă credeam în dialectica și misterul camuflării, să însemne exact contrariul.” [ELIADE, 2004: 299]

Perspectiva integratoare a scriitorului pune în evidență în acest context felul în care, într-o anumită măsură, experiențele personale și revalorizarea lor în scrierile cu caracter autobiografic conduc la orientări revelatoare pentru activitatea sa științifică. Încă din anii 30 se pare că Eliade începe să fie ghidat în hermeneutica propriei vieți de o mai profundă înțelegere a teoriei camuflării sacralului în profan. O asemenea revelație îl determină să privească traiectoria sa de cercetător ca fiind o modalitate potrivită de a deghiza preocupările sale pentru înțelegerea unei ontologii a sacralului pe care nu o va explica niciodată suficient de clar în lucrările sale științifice. Cu toate acestea, Eliade exprimă în *Oceanografie* ideea statutului obiectiv al sacralului care poate fi recunoscut doar de omul religios. „Irecognoscibilul este forma perfectă de revelație divină; căci divinitatea nu se mai manifestă, nu se

mai realizează prin contrast, ci activează direct în umanitate, prin contact, prin venirea laolaltă.“ [ELIADE, 2008: 69]

O asemenea viziune îl determină pe Eliade să vadă chiar și în momentele de cădere semne ale unui nou moment semnificativ de tranziție spre o nouă etapă a existenței sale, prin care să facă un nou pas spre îndeplinirea misiunii în care credea cu toată ființa sa. Clipele de intensă trăire a ceea ce scriitorul denumeste „teroarea istoriei” sunt interpretate drept semne ale unei înțelegeri greșite a mesajelor sacre la care el ar fi putut avea acces datorită concentrării asupra decodificării acestora. Eliade conștientizează faptul că ar fi putut alege un drum mai ușor pornind chiar de la a alege să privească detașat destinul Ninei, plătind astfel poate prețul ratării propriului său traseu inițiativ. Se pare că aceste convingeri reprezintă sursa unei capacități extraordinare de „a se sustrage chiar și celei mai deprimante ambianțe.” [ȚURCANU, 2003: 405]

Mai mult decât atât, în asemenea împrejurări dificile, Eliade reușește să „vadă” conținutul unor lucrări literare și științifice esențiale pentru deschiderea sa spre universalitate. Scriitorul simte din ce în ce mai intens că timpul e pe sfârșite, că „trezirea cititorilor” trebuie să se petreacă rapid, cât încă i se mai îngăduia să-și exprime liber ideile. În curând, aceste temeri se dovedesc a fi întemeiate. Moartea lui Nae Ionescu impune necesitatea plecării la Londra unde, deși simțindu-se pentru scurt timp eliberat de trecut, este străbătut de neliniștea gândului că, apucând pe un drum care nu-i fusese hărăzit, ar fi putut fi confruntat cu „enigma morții colective”. Moartea într-un adăpost din Londra nu este percepută ca având sens pentru un nou început, este pusă sub semnul erorii, al neînțelegerii și rătăcirii. „Dacă mă așteaptă un asemenea trist *finale* înseamnă că, de la un moment dat, am apucat pe un drum care nu făcea parte din destinul meu.” [ELIADE, 2004: 336]

Eliade subliniază în repetate rânduri că menirea sa este în primul rând aceea de a juca un rol semnificativ în și dincolo de istorie în primul rând prin cultură, implicarea politică fiind sortită eșecului. Faptul că scapă de „moartea colectivă”, atât de absurdă și nefirească pentru orice ființă umană, sporește, pe de-o parte, obsesia existenței unei erori care ar putea în orice alt moment să cauzeze un sfârșit abrupt și lipsit de sens. Privită altfel, această experiență tulburătoare marchează o schimbare generală în direcția unui optimism remarcabil generat de revelarea dimensiunii sale profunde, aceea de om de cultură, al cărui rol este să contribuie la redeşptarea în ființa umană a setei de libertate și autenticitate.

Aflat în Portugalia, Eliade caută în continuare calea de ieșire din labirint, fiind din ce în ce mai convins că urma să dobândească un alt mod de a fi după terminarea unei alte etape de tranziție². Această perspectivă, a participării la

² Acesta părea să fie punctul de răscruce după care Eliade ar fi putut contribui la reînnoirea unei lumi pe cale să se transforme în sensul anticipat încă din anii 1933 -1940, după cum precizează în *Memorii*, p. 391: „India se afla în pragul independenței și, inevitabil, Asia reîntra în istorie. Pentru mine, evenimentul nu avea numai semnificație politică. Curând, va deveni posibilă o nouă confruntare – pe picior de egalitate – între spiritualitatea orientală și cea occidentală. Dar dialogul nu era posibil decât dacă adevărata spiritualitate orientală, adică matca sa religioasă, era corect cunoscută și înțeleasă în Occident. Fenomenologia și istoria religiilor, așa cum o practicam eu, mi se păreau a fi cea mai convenabilă pregătire

depășirea provincialismului cultural al lumii occidentale, indică principalele direcții pentru activitatea științifică, semnalând în același timp că acesta ar putea fi și singura cale de urmat și pentru împlinirea personală. Eliade propunea la acel moment o perspectivă optimistă, indicând faptul că adevărata cunoaștere și înțelegere a lumii orientului este deschisă celor cu adevărat motivați de dorința de a participa efectiv la viața culturală a unui spațiu imposibil de înțeles din exterior. Cu toate acestea, treizeci de ani mai târziu, Edward Said va comenta trecerea acestor bariere subliniind faptul că doar prin valorizarea diferenței dintre orientali și occidentali s-ar putea ajunge treptat la dispariția oricărei ostilități. Ca și Mircea Eliade, Said sesizează necesitatea studierii orientului „din interior”, pentru a depăși limitările diverselor doctrine orientaliste dominate de ideea superiorității europene.

Orientalismul, într-adevăr în mare parte o construcție artificială, presupune în viziunea lui Eliade și încercări de apropiere de ceea ce este esențial pentru o definire corectă a specificității orientale în raport cu lumea occidentală. „Și noi am nimicit culturi”, afirmă Eliade în discuția cu Claude-Henri Rocquet. „Din fericire au existat și occidentali care au descifrat limbi, au păstrat mituri, au păzit capodopere ale artei. Au existat totdeauna câțiva orientaliști, câțiva filozofi, câțiva poeți, care să salveze sensul anumitor tradiții spirituale exotice, extra europene.” [ELIADE, 2007: 70] Datorită acestui efort al său și al altor cercetători precum Ananda Coomaraswami, omul modern, limitat de existența într-o lume desacralizată, va putea avea acces la mesajul profund al tradiției orientale. Referindu-se la propriile rădăcini în legătură cu impulsul permanent care îl motivează în activitatea sa științifică, Eliade subliniază rolul esențial al moștenirii sale culturale românești, aflată la intersecția dintre cele două lumi:

„Eu mă trăgeam deopotrivă din aceste două universuri. Cel occidental, prin limbă, latina, și prin moștenirea romană, în obiceiuri. Dar mă trăgeam și dintr-o cultură influențată de Orient și înrădăcinată în neolitic. Toate acestea sunt adevărate pentru un român, dar cred că sunt la fel de adevărate pentru un bulgar, un sârbocroat, în ultimă instanță pentru Balcani, pentru sud-estul Europei și o parte a Rusiei. Această tensiune Orient – Occident; tradiționalism, modernism, mistică, religie, contemplație – spirit critic, raționalism, dorință de creație concretă; această polaritate se regăsește în toate culturile. [...] Dar această tensiune creatoare este poate puțin mai complexă la noi pentru că suntem la hotarul dintre două imperii moarte, cum a spus un scriitor francez. A fi român pentru mine însemna să trăiesc, să exprim și să valorific acest mod de a fi în lume.” [ELIADE, 2007: 99]

După cum remarcă Sorin Alexandrescu, Eliade interpretează istoria românilor în raport cu contextul european. În cartea sa despre români se aude nu doar vocea atașatului cultural, ci și cea a omului care, deși conștient de faptul că va fi nevoit să emigreze, va trebui să-și păstreze identitatea națională și să se bazeze pe forța rădăcinilor sale românești. În același timp, ca o reacție de apărare împotriva

pentru acest iminent dialog. Pe de altă parte, lumea arhaică – primitivă pe care antropologii îi studiau de un secol – nu puteau rămâne multă vreme sub înfățișarea ei colonială. Dar, pentru occidentali, înțelegerea spiritualității arhaice era și mai dificilă, căci presupunea o minimă comprehensiune a gândirii mitice.”

disperării generate de viitorul sumbru rezervat țării sale, Eliade reușește să se gândească la cărțile sale mari care vor concentra esența gândirii sale referitoare la faptul mistic și experiența religioasă. Istoria fără România așa cum o știa tânărul om de cultură nu mai poate prezenta un interes semnificativ chiar în acele „timpuri splendide” pe care le anunța Churchill. Singura cale care se deschide în acest context este cea a „misticii, a retragerii din lume sau a anarhiei, a detașării totale de ea. Niciodată n-a fost mai cumplită lupta în cugetul meu, în carnea mea, între speranță și deznădăjde ca acum. De aceea, producția mea e paralizată. Orice nouă creație e suspendată de mersul operațiilor pe frontul rusesc.” [ELIADE, 2009: 248]

Treptat, în așteptarea împlinirii istoriei, Eliade nu mai scrie despre război, pregătindu-se pentru încheierea etapei românești a existenței sale prin renunțarea la românism. Cultura română va rămâne însă cea prin care valorile României eterne ar putea fi salvate. Chiar și în afara spațiului cultural românesc, depășind împietrirea față de românism, Eliade va rămâne parte din neamul său prin participarea la viața sa spirituală.

Moartea Ninei este privită de asemenea cu religiozitate, fiind înțeleasă ca o despărțire necesară pentru mântuirea amândurora. Prin referirile la degradarea trupească a soției sale, spune Sorin Alexandrescu, *Jurnalul Portughez* devine „jurnalul unei duble morți”, prezentând, în paralel cu referirile la disperarea celui înstrăinat de țară, și drama soțului incapabil să-și ajute soția în suferință. Despărțirea de Nina prin trecerea ei în neființă este pusă în paralel cu dispariția din viața sa a primei sale mari iubiri, Maitreyi, într-un efort de integrare a tuturor acestor momente de „împietrire” sufletească într-un scenariu inițiativ prin care moartea este doar un pas spre o altă viață. Perioada doliului și meditațiile asupra morții prin care Eliade încearcă să pătrundă semnificațiile mai adânci ale opțiunilor sale pun în lumină și viziunea sa asupra propriei religiozități. „Iubirii mele patetice pentru Nina sau aventurii mele legionare îi corespundea pasiunea mea pentru Absolut, în metafizică și religie, deși în ultimii ani am înțeles că melancolia este singura experiență religioasă pe care mi-a îngăduit-o Dumnezeu.” [ELIADE, 2009: 302]

Se remarcă aici tranziția spre un nou fel de a privi credința și legătura cu sacralul. Succesiunea aparent lipsită de sens a evenimentelor istorice și a celor din viața privată impune necesitatea construirii unui discurs care să le umple de semnificație. Înțelegerea mesajului de dincolo de istorie depinde în primul rând de imaginația creatoare a celui care trăiește experiențe de viață în care dimensiunea sacră se constituie numai datorită capacității minții umane de a se deschide spre ea.

E dificil de spus cum evoluează de fapt înțelegerea ontologică a camuflării având în vedere că scrierile despre viața personală implică revalorizări ale acestor evenimente. *Jurnalul Portughez* reprezintă în acest sens o excepție datorită faptului că dezvăluie mai mult din confesiunile și emoțiile scriitorului în defavoarea reflecțiilor filozofice. Opera literară oferă mai multe informații edificatoare datorită personajelor eliadești care reflectă prin comportamentul și mesajul lor ideile care au influențat alegerile scriitorului în momentul confruntării cu schimbările majore din viața sa și din lumea înconjurătoare. Mai mult decât atât, scriitorul se declară în multe situații uimit de revelațiile pe care le are referitoare la modelul propriei existențe tocmai datorită libertății pe care o dobândește în lumea nocturnă a artistului.

Despărțirea de Portugalia se petrece sub semnul unei identități reconstruite, mai înclinată spre cultivarea dimensiunii profesionale a existenței sale.

Experiența exilului este privită de scriitor ca fiind o nouă șansă de a se regăsi pe sine și de a-și pune în valoare spiritul creator prin care să depășească suferința generată de pierderea Ninei și a țării natale. Evident marcat de evoluțiile politice din acei ani și de sentimentul că la un moment dat săvârșise o eroare mergând pe un drum care nu-i fusese destinat, Eliade decide să caute o altă cale, aceea a omului de cultură capabil să proiecteze în discursul său semnificațiile unui destin creator. Exilul, o nouă experiență a alterității, interpretat ca fiind o modalitate de reîntoarcere acasă, este așadar marcat în același timp de necesitatea practicării unei hermeneutici creatoare alături de efortul susținut de a salva valorile culturale românești prin intensificarea activității de cercetare și creație. Cei care avuseseră șansa de a se situa dincolo de Cortina de Fier, liberi și în siguranță, aveau misunea de a fi continuatori ai tradiției culturale românești, aceasta fiind „singura acțiune politică inteligentă” [ELIADE, 1992: 66] în care se puteau implica.

Conștientizând ineficiența oricărei implicări politice, Eliade alege să-și urmeze vocația de cercetător și să militeze pentru o cultură a României libere publicând literatură și studii care ar fi fost cenzurate de regimul comunist din țara natală. Depart de a se lăsa copleșit de nostalgii, un om de cultură nu poate să urmeze decât modelul creator de reacție la momentele istorice dificile cu care se confruntă, așa cum au făcut-o la vremea lor Dante, Buddha sau Socrate. Acționând „pe un alt plan” și cu un „alt limbaj”, ei au reșit să declanșeze „adevărate revoluții spirituale” [ELIADE, 1992: 82] care au generat speranță și au oferit perspectiva schimbării conștiinței omului.

Eliade își definește în acest context scopul principal al activității sale, acela de a contribui la rezolvarea crizei omului occidental, misiune care poate fi îndeplinită numai prin deschiderea spre universalitate. Omul lumii moderne nu mai poate primi revelația decât prin cultură, prin cărțile care vor face posibilă deschiderea spre o viață spirituală reală. Eliade insistă asupra faptului că, pentru atingerea aceluia obiectiv, orice act de creație trebuie să fie dublat de trăire autentică.

Legătura cu România continuă să existe datorită memoriei în planul libertății de creație. Efectul acestui nou mod de a fi în lume este construirea în lumea interioară a artistului a unui spațiu semnificativ, mitic, o Românie eternă comparabilă cu Ierusalimul ceresc al poporului evreu. Rădăcinile se fixează în idei și amintiri, iar identitatea se reconstruiește în raport cu alteritatea. Limba română devine limba în care scriitorul creează și visează, principalul instrument de comunicare cu cei dragi. Depart de a se confrunța cu dileme de identitate așa cum apar ele în numeroase scrieri diasporice comentate de teoreticieni precum Jana Evans Braziel și Anita Mannur [BRAZIEL, MANNUR, 2003: 128], Mircea Eliade demonstrează o capacitate remarcabilă de a se reconstrui și prin discursul său în limba maternă care, treptat, se eliberează de discontinuități oferind o nouă perspectivă a deschiderii spre dimensiunea metafizică a existenței.

Experiența spațiului cultural american este dezvăluită în scrierile cu caracter personal ale acestor ani mai mult din perspectiva omului de știință preocupat de studierea societăților desacralizate, în care ființa umană trăiește în uitare, incapabilă să-și recunoască Centrul și să se bucure cu adevărat de libertate. Atras de atmosfera plăcută a Universității din Chicago și de libertatea de opinie, de deschiderea spre dialog a studenților și colegilor săi, Eliade decide să rămână în acest spațiu până la sfârșitul vieții sale. Relevanța pedagogică a activității sale

sporește în tot acest timp determinându-l pe profesorul Eliade să privească într-o lumină nouă rodul muncii sale. Seminariile cu studenții americani confirmă intuițiile sale referitoare la criza spirituală a omului modern, întărindu-i în același timp convingerea că, datorită interesului crescut față de studiul experiențelor religioase, ar putea fi redescoperită manifestarea sacralității lumii.

Într-o societate profund marcată de artificialitate, unde „disparația lui afară” [CODRESCU, 1990] și retragerea în spațiul cibernetic sunt privite ca semne ale dispariției esenței umanității, Eliade privește cu speranță în viitor, declarându-se încrezător în capacitatea ființei umane de a trece de această nouă criză de creștere în căutarea unor noi forme de manifestare a libertății și creativității spiritului. Mircea Eliade privește apreciativ spiritul practic american și atenția acordată în acest spațiu valorilor familiei. Cu toate acestea, el insistă asupra faptului că își menține identitatea sa de european simțind că trebuie să contribuie la îmbogățirea unei culturi care se îndepărtează de visul său. Se poate spune că a reușit să atingă acest obiectiv având în vedere că, la sosirea sa în America, în anul 1957, erau doar trei catedre de istoria religiilor în Statele Unite, urmând ca peste douăzeci de ani să fie înființate treizeci de asemenea departamente, mai mult de jumătate coordonate de foști studenți ai Institutului Oriental din Chicago.

Semnificativă este, în contextul valorizării întregii sale existențe, mărturisirea pe care Eliade o face în Jurnal referindu-se la percepția vieții ca durată. În timp ce se întorcea de la universitate, Eliade trăiește intens un moment de iluminare care ilustrează în toată splendoarea sa semnificația bucuriei de a trăi.

„M-am simțit dintr-o dată, nu mai bătrân, ci îmbogățit și capabil să readuc în mine memoria copilăriei și tinereții în București, timpul Indiei împreună cu cel al Portugaliei și al Parisului. [...] Sunt acum capabil să văd totul, de la început până la sfârșit, cu toată bogăția de semnificații a existenței umane istorice. Optimism.” [CARASCO, 1991: 139]

Eliade se dezvăluie în acest pasaj ca un om deschis spre valorile lumii întregi, permanent încrezător în capacitatea sa de a înțelege esența destinului omului în lume. Pentru Eliade, existența în sine poate reprezenta o hierofanie atunci când este privită cu imaginație, din perspectiva oferită de starea de spirit a omului creator, deschis spre lumina pe care o poartă în propria ființă. Cei care au urmat calea deschisă de Mircea Eliade, nu doar oameni de știință și artiști care au încercat să-i continue opera, ci și simpli cititori ai operei sale, mărturisesc la rândul lor că au fost ajutați în acest fel să perceapă cât de frumos poate deveni omul care recunoaște în jurul său minuni. Privind opera lui Mircea Eliade în perspectivă, cercetătorii care au reușit să ofere o viziune echilibrată asupra vieții și operei eliadești duc mai departe moștenirea profesorului. Așa cum și-a dorit cel care le-a deschis orizonturile, absolvenții „școlii Eliade” [GLIGOR, 2006: 8] de la Chicago, Paris, București sau din orice alt loc din lume continuă să ofere noi valori culturale datorită cărora se va menține viu interesul umanității pentru „murmurul sensurilor adânci” [GIRARDOT, 2007: 127], pentru o abordare creatoare a ideilor despre om.

NOTĂ: Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul „Doctoratul: o carieră atractivă în cercetare”, număr de contract POSDRU/107/1.5/S/77946 cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. „Investește în Oameni!”.

BIBLIOGRAFIE

- Alexandrescu, Sorin, 2006. *Mircea Eliade dinspre Portugalia*, București, Editura Humanitas.
- Călinescu, Matei, 2002. *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade*, Iași, Editura Polirom.
- Cioran, Emil, 1993. *Exerciții de admirație*, traducere de Emanoil Marcu, București, Editura Humanitas.
- Codrescu, Andrei, 1990. *The Disappearance of the Outside: A Manifesto for Escape*, Addison, Wesley.
- Culianu, Ioan Petru, 1995. *Mircea Eliade*, București, Editura Nemira.
- Eliade, Mircea, 1965. *The Two and the One*, London, Harvill Press.
- Eliade, Mircea, 2003. *Memorii 1907-1960*, București, Editura Humanitas.
- Eliade, Mircea, 2007. *Încercarea Labirintului. Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, București, Editura Humanitas.
- Eliade, Mircea, 2008. *Oceanografie*, București, Editura Humanitas.
- Eliade, Mircea, 2009. *Jurnal Portughez*, București, Editura Humanitas.
- Eliade, Mircea, "No Souvenirs: Journal, 1957-1969". citat de David Carasco în *Mircea Eliade and the Duration of Life: An Abundance of Souvenirs, Waiting for the Dawn, Mircea Eliade in Perspective*, University Press of Colorado, 1991.
- Evans Braziel, Jana, Mannur, Anita, 2003. *Nation, Migration, Globalization: Points of Contention in Diasporic Studies, Theorizing Diaspora: A Reader*, ed. Braziel Mannur, Blackwell Publishing, Malden.
- Fânaru, Sabina, 2003. *Eliade prin Eliade*, București, Editura Univers.
- Girardot, Norman J., 2007. „Dragostea nu moare: Reflecții personale despre sfârșitul timpului lui Mircea Eliade”, în *Întâlniri cu Mircea Eliade*, volum coordonat de Mihaela Gligor și Mac Linscott Ricketts, Editura Humanitas, București.
- Handoca, Mircea, 1996. *Pe urmele lui Mircea Eliade*, Târgu-Mureș, Editura Petru Maior.
- Handoca, Mircea, 2002. *Eliade și Noica*, Cluj, Editura Dacia.
- Idel, Moshe, 2010. "Camouflaged Sacred in Mircea Eliade's Self-Perception, Literature, and Scholarship", în *Hermeneutics, Politics and the History of Religions, The Contested Legacies of Joachim Wach and Mircea Eliade*, ed. Christian K. Wedemeyer și Wendy Doniger, Oxford University Press.
- Marino, Adrian, 1980. *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj, Editura Dacia.
- Pascal, Roy, 1960. *Design and Truth in Autobiography*, Cambridge, Harvard University Press.
- Rennie, Bryan, 2006. "The Ontology of the Sacred", în *Mircea Eliade, A Critical Reader*, London, Equinox Publishing.
- Ricketts, Mac Linscott, 2006. "On Reading Eliade's Stories as Myths for Moderns", în *Mircea Eliade, A Critical Reader*, ed. Bryan Rennie, London, Equinox Publishing.
- Said, W. Edward, 2001. *Orientalism. Concepțiile occidentale despre Orient*, traducere de Ana Andreescu și Doina Lică, Timișoara, Amarcord.
- Taylor, L. Rodney, 1991. "Mircea Eliade: The Self and the Journey", în *Waiting for the Dawn, Mircea Eliade in Perspective*, ed. David Carasco, Jane Marie Law, University Press of Colorado.
- Țurcanu, Florin, 2003. *Mircea Eliade: prizonierul istoriei*, București, Editura Humanitas.
- Weintraub, Karl, 1978. *The Value of the Individual: Self and Circumstance in Autobiography*, Chicago, University of Chicago Press.

LA LEÇON DE IONESCO – SATIRE HILARANTE DE L'ENSEIGNEMENT

Aurel BĂRBÎNȚĂ*

Abstract: Ionesco's attempt throughout his theatrical works is that of vindicating the spoken word and thus of overcoming the tragedy of language. The failure of language is obvious both in *The Bald Soprano* and in *The Lesson*: the characters do not communicate with each other or they encounter real communication difficulties, since they have nothing to say, thus living with painful intensity a monstrous event which manifests itself within the discourse, practically within its lack of meaning. *The Lesson* is but a pretext, the play deals with the problem of language, the tragedy of language which loses its essential function: that of communication.

Keywords: *absurd theatre, language, communication, incommunication, lesson*

Résumé: Dans *La Leçon* la tentative de Ionesco est de réhabiliter la parole, de dépasser de cette façon la tragédie du langage. La faillite du langage se vérifie aussi bien dans *La Cantatrice chauve* que dans *La Leçon* : les personnages ne communiquent pas ou ils ont du mal à communiquer, car ils n'ont rien à se dire, ils vivent douloureusement un événement monstrueux qui se manifeste malgré le discours, justement dans son absence de sens. Cette « leçon » n'est qu'un prétexte; la pièce traite du langage, de la tragédie du langage, qui perd sa fonction essentielle, celle de communiquer.

Mots-clés: *théâtre de l'absurde, langage, communication, non-communication, leçon*

Dans un entretien accordé à Emanuel Jacquart, Eugène Ionesco déclare que l'impulsion première de *La Leçon* a été un manuel didactique, le livre d'arithmétique de sa fille «Je me suis dit qu'à partir des éléments les plus simples de l'arithmétique, de l'alphabet arithmétique, si je puis dire, on pouvait écrire une pièce» [JACQUART, 1988: 242]. L'idée de parodier des textes explicatifs en mathématiques apparaît au moment où sa fille Marie-France lui demande des explications. D'autre part, Ionesco a une activité didactique qui a influé sur son imagination. Il signale avoir donné quand il avait dix-huit, dix-neuf ans, des cours particuliers de français à Bucarest, ce qui lui permettait de survivre. Sans doute, ces années d'enseignement dans le Lycée Sf.Sava à Bucarest ont-elles servi à la conception de la pièce. «J'avais dix-huit ans, ou dix-neuf ans et j'avais quitté la maison paternelle pour vivre dans des chambres

* Universitatea Tehnică, Cluj-Napoca (barbanta2004@yahoo.fr).

meublées. Pour payer le loyer, je devais donner des leçons de français» [IONESCO, 1968: 2]

Mais cette «leçon», qui apparemment semble être une leçon ordinaire, n'est qu'un prétexte. La pièce traite du langage, de la tragédie du langage, qui perd sa fonction essentielle, celle de communiquer. *La Leçon* de Ionesco est l'histoire d'un viol; ce viol est provoqué par le drame de la non-communication. Le Professeur ne peut communiquer avec son élève que par l'intermédiaire de la violence sexuelle, suivie du meurtre. Il est à retenir en ce sens une réplique célèbre de la pièce Jacques ou la soumission: «O, paroles, que des crimes on commet en votre nom!» [IONESCO, 1954: 103]. Les paroles sont abandonnées, puisqu'elles sont inutiles et fausses. La logique impérative de la passion va subminer la logique quotidienne à laquelle obéissent les paroles, et cette logique de la passion va désarticuler progressivement le langage.

Dans *La Leçon* le langage est montré comme «instrument de puissance» [ESSLIN, 1978: 139].

Tandis que la pièce se déroule, l'élève qui était ardente, gaie et dynamique au début de la pièce est peu à peu vidée de sa vitalité, alors que le professeur subit une métamorphose inverse, lui, qui au début était timide et inquiet, gagne en assurance et en domination. L'absence de la communication ou la non-communication due à une défaillance du langage ou, plus précisément à une prolifération verbale sevrée du réel, est un problème qui préoccupe Eugène Ionesco. Des exemples de ce phénomène se trouvent partout dans ses pièces, notamment dans *La Leçon*, où l'élève imite, sans comprendre le discours creux du professeur, dans *Les Chaises* où «le vieux» raconte tous les jours la même histoire à sa femme, ou dans *Les Rhinocéros*, où les citoyens répètent sans réflexion des clichés qui circulent dans la ville.

Dans un entretien accordé à Marie-Claude Hubert, Eugène Ionesco affirme: «En écrivant *La Leçon* je n'étais qu'à moitié conscient de ce qui vivait en moi. C'est comme ça quand on écrit: c'est mi-conscient, mi-spontané. Je m'amusais beaucoup en écrivant *La Cantatrice chauve* et *La Leçon*. J'étais à moitié effrayé, à moitié amusé. J'avais des soupçons devant le langage. Qu'est-ce que ça veut dire, ces gens qui parlent autour de moi? me disais-je. Alors j'ai fait la caricature du langage des humains (...) Je constate une faillite totale du langage» [HUBERT, 1990: 247]

La Leçon, tout comme *La Cantatrice chauve* traite du langage non seulement dans la longue dissertation sur le groupe des langues néo-espagnoles comprenant un grand nombre de langues réelles et imaginaires qui, superficiellement, sont les mêmes, mais se distinguent par des différences si subtiles qu'elles sont imperceptibles à l'oreille. Ainsi, le mot «grand-mère» en français, est prononcé «grand-mère» en espagnol, en sardanapale aussi bien qu'en roumain, et pourtant il y a un monde des différences subtiles entre ces langues. C'est-à-dire que si un homme dit «grand-mère» et qu'un autre homme dit «grand-mère» ils semblent dire la même chose, mais en fait ils parlent des personnes complètement différentes. Ainsi, comme le démontre savamment le

professeur, si un Italien dit «ma patrie» il veut dire l'Italie, mais si un Oriental dit «ma patrie», il veut dire l'Orient, le mot signifiant des choses tout à fait différentes. C'est une démonstration de l'impossibilité fondamentale de communiquer; les mots ne peuvent pas être porteurs d'une signification précise, parce qu'ils ne tiennent pas compte de l'association personnelle qu'ils portent pour chaque individu. C'est une des raisons pour lesquelles le professeur semble incapable de se faire comprendre par son élève. L'élève sait additionner, mais n'arrive pas à saisir l'opération de soustraction. Cependant elle peut multiplier des nombres astronomiques en expliquant au professeur qu'elle a simplement appris par coeur toutes les tables de multiplications possibles. Et pourtant, elle ne sait compter que jusqu'à seize.

Dans un entretien accordé à Claude Bonnefoy, Eugène Ionesco repousse l'idée d'un théâtre de l'incommunicabilité: «L'incommunicabilité n'existe pas [...] les personnages de mes premières pièces, ils ne veulent pas, ils ne désirent pas communiquer. Ils sont vidés de toute psychologie. Ils sont tout simplement des mécaniques. S'ils ne peuvent pas communiquer, c'est avec eux-mêmes qu'ils ne le peuvent. Ils sont séparés d'eux-mêmes. Ils sont dans le monde de l'impersonnel, dans le monde de la collectivité. Ils vivent dans une société collectiviste. Bref, les personnages de mes pièces sont des gens qui prononcent des slogans, ce qui leur épargne la peine de penser (...). Je crois que la communication est possible sauf si on la refuse pour toutes sortes de raisons : mauvaise fois, manque d'attention, passion politique, incompréhension temporaire (...). Si la communication n'est pas possible, elle est parfois difficile» [BONNEFOY, 1977: 132]

En 1955, Peter Hall, un jeune metteur en scène, reproche à Ionesco que le texte de *La Leçon* serait incohérent, incompréhensible: «ce n'est pas possible, vous n'avez pas pu écrire cela. Ce texte est complètement idiot, votre traducteur n'y comprend rien». Ionesco lui répond: «C'est le texte qui est idiot. C'est fait exprès» [BONNEFOY, 1977: 110]

A propos de la sémiotique du texte théâtral, dans *La pragmatique du théâtre* [CĂPUȘAN, 1987: 127], Maria Vodă-Căpușan suggère la capacité du récepteur comme facteur essentiel dans la réalisation de la cohérence théâtrale, comme une synthèse entre les divers systèmes de signes et de perceptions simultanées. Le texte d'une pièce absurde peut se relever à la lecture d'une incohérence totale, mais dans le spectacle, les paroles prononcées par les personnages (les acteurs) lui confèrent un plus d'unité. La crise du personnage moderne a donc une toute autre acception dans le texte et dans le spectacle théâtral. La sensation de «tout unitaire» qui manque à la pièce absurde écrite est partiellement récupérée dans le spectacle. Pour le spectateur, considérer le personnage totalement incohérent ce serait une négation de sa propre identité, car l'autre existe aussi de même que le spectateur existe et lui reconnaît la condition ontologique. Pour Ionesco les mots prolifèrent, comme les oeufs, comme les meubles, comme les champignons, comme tous les objets, au point de constituer une masse compacte, celle d'une matière parlée dans laquelle ils

ont perdu leur sens. Quand dans le monde, tout est chat, tout aussi se dit chat. Jacques assurait Roberte qu'il pourrait «tout dire en vingt-sept mots». Roberte jugeait ce french-basic encore trop compliqué. Elle répond à Jacques: «pour désigner les choses, un seul mot: chat. Les chats s'appellent chat, les aliments chat, les insectes chat, les chaises: chat ; chat: toi, chat: moi, chat: le toit, chat le nombre un; chat: trois, chat: vingt, chat: trente, chat: tous les adverbes, chat: toutes les prépositions...» Et Jacques, émerveillé, s'écrie: «C'est facile de parler, ce n'est même plus la peine...» [IONESCO, 1954: 126]. Lorsque le langage, figé dans des automatismes sociaux, n'assure plus aucune communication entre les hommes il risque d'être la plus oppressive des prisons. «L'expression est oppression» [SENNART, 1964: 86].

Si le titre de *La Cantatrice chauve* est déroutant pour le lecteur et pour le spectateur aussi, *La Leçon* nous présente en effet un cours particulier qui finira tragiquement. La timidité du professeur se fait visible dès le début, car il s'est laissé attendre par l'élève afin de parachever le trente-neuvième crime.

En écrivant *La cantatrice chauve* Ionesco est pris de vertige, de nausée. Le langage, quand on ne parle plus que pour ne rien dire, sonne creux. Avant de rétablir les mots dans leur sens, il faut les nettoyer, il faut leur rendre leur fraîcheur, il faut qu'ils puissent à nouveau étonner. «Prenez le mot front» ordonne à son élève le Professeur de *La Leçon*. «Avec quoi le prendre?» [IONESCO, 1954: 80] lui demande l'élève. Or, le nettoyage du langage exige au préalable son démontage. A la fin de *La Cantatrice chauve* les syllabes jonchent dans le salon tranquille, au comble de la surexcitation et de la confusion. Dans *La Leçon* aussi les dialogues qui s'engagent sont absurdes, délirants. Si dans *La Cantatrice chauve* le langage est mécanique et qu'il n'a de but que d'être lui-même et de se dénoncer comme mécanisme, dans *La Leçon* il a un but extérieur, il doit faire basculer la témérité de l'élève en soumission et la timidité du professeur en agressivité. La parole est incisive, elle est un élément hypnotique pour réduire l'élève, elle préfigure le couteau. Les premiers signes de ce renversement se situent dès la leçon d'arithmétique. Pourtant l'agressivité ne se relève pas encore, mais le professeur, à l'aise dans son métier, prétend déjà une certaine autorité, retrouve un certain équilibre, sa voix commence à se timbrer dès que la première question scolaire est posée. Il attend de l'élève la réponse qu'il connaît et se sent en sécurité. Martin Esslin affirme que «*La Cantatrice chauve* et *La Leçon* sont une tentative de fonctionnement en vide du mécanisme théâtral» [ESSLIN, 1978: 78].

A part le vertige et la nausée que le dramaturge éprouve en écrivant *La Leçon*, il se sent aussi coupable: «Je suis un assassin, j'ai tué des enfants. Je ne suis pas le seul accusé : Beckett aussi était accusé, ainsi qu'un troisième auteur dramatique, Pinter peut-être, ou Genêt qui fond, que je vois vraiment fondre et s'évanouir dans un ciel gris, mais sans nuages. Beckett assume ses crimes, ne regrette rien. Son visage est dur, il tuera d'autres enfants encore si on n'arrive pas à l'en empêcher. Moi, je suis pris de remords, ravagé par un sentiment de culpabilité invincible» [IONESCO, 1967: 202].

Au début de *La Leçon*, le professeur multiplie les précautions du langage, les formules de politesse et les encouragements, afin de mettre son élève en confiance. Bien que le «scénario didactique» soit bien mis au point, dans la note sur l'édition de 1954 de *La Leçon*, Jacques Lemarchand affirme qu'«il s'agit dans cette leçon de n'importe quoi, sauf d'éducation» [IONESCO, 1954: 5]. Il est vraiment question d'une leçon à caractère spécial. L'élève se prépare à un doctorat, mais le contenu de l'enseignement rappelle davantage l'école primaire. Le cas du doctorat est bien suggestif pour avoir touché une question sensible dans la vie de l'écrivain. L'obsession du doctorat sera reprise dans une autre pièce, *La Lacune*, qui met en scène un académicien, qui, par le souci d'accroître sa gloire, a collectionné les diplômes.

A l'origine de cette pièce il y a l'expérience onirique de Ionesco: l'échec devant l'examineur, le manque d'un acte qui prouve les études de celui-ci. Il s'agit d'un rêve de Ionesco, selon ses témoignages dans l'ouvrage *Un homme en question* [IONESCO, 1979: 76] dans la période où il préparait une thèse de doctorat sur le sujet du péché et de la mort dans la poésie française depuis Baudelaire.

L'effet spectaculaire est minutieusement éliminé, car le lecteur ou le spectateur prendront conscience du fait qu'en réalité l'Elève, n'est qu'un nombre. «Tout est mathématisable» [IONESCO, 1979: 170] affirme Ionesco dans *Notes et contre-notes*. Un nombre dans une série infinie, interminable, c'est le nombre quarante dans la série des crimes atroces. «Une simple culture générale ne suffit plus à notre époque» [IONESCO, 1954: 63] lui ont enseigné ses parents. Ce qu'elle répète avec conviction. Dans les didascalies, Ionesco note qu'«elle a l'air d'une fille polie, bien élevée, bien vivante. Mais au cours du drame qui va se jouer, elle deviendra progressivement triste, morose; très vivante au début, elle sera de plus en plus fatiguée, somnolente; vers la fin du drame, sa figure devra exprimer nettement une dépression nerveuse, sa façon de parler s'en ressentira, sa langue se fera pâteuse, les mots reviendront difficilement dans sa mémoire et sortiront tout aussi difficilement de sa bouche; elle aura l'air vaguement paralysé par un début d'aphasie; volontaire au début, jusqu'à en paraître agressive, elle se fera de plus en plus passive jusqu'à ne plus être qu'un objet mou et inerte, semblant inanimée entre les mains du professeur» [IONESCO, 1954: 61]. Le Professeur, en effet, «excessivement poli, très timide, voix assourdie par la timidité, très correct, très professeur» [IONESCO, 1954: 61] au début, malgré «de temps à autre une lueur lubrique dans les yeux, vite réprimée» [IONESCO, 1954: 61] deviendra «de plus en plus sûr de lui, nerveux, agressif, jusqu'à se jouer comme il lui plaira de son élève, devenue entre ses mains une pauvre chose» [IONESCO, 1954: 61].

La leçon à laquelle nous assistons a un caractère insolite une fois de plus parce que l'élève étudie à la fois deux matières, l'arithmétique et la philologie comparée, qui sont des disciplines correspondant à des maturités d'esprit différentes. Malgré les avertissements de la bonne qui lui rappelle que la philologie mène au pire, le professeur continue sa leçon en essayant de faire

pratiquer à son élève les exercices d'application destinés à bien distinguer les différentes langues néo-espagnoles, qui se trouvent de façon absurde, totalement semblables. En de longues tirades compactes, par une série de litanies verbales dénudées de sens, le professeur expose une théorie fumeuse sur les «langues néo-espagnoles», tout en parodiant la linguistique et la philologie modernes. Insensiblement, l'évolution psychologique du professeur et de l'élève subit un renversement, dans ce sens que la timidité du professeur se transforme en agressivité et en despotisme, tandis que la témérité de l'élève va échouer en soumission. Ce renversement qui se produit pendant la leçon de linguistique déclenche chez le professeur une sorte d'ivresse du mot qui le conduit dans un état inconscient. Il cherche à réduire l'élève à l'état d'objet et de mécanisme malléable. En fait c'est lui qu'il veut détruire en elle. Son besoin de tout expliquer, obsession de clarté due au refus, lui-même irrationnel, de son être trouble, timide, le pousse à détruire en son élève tout ce qu'il y a d'obscur: ce que son orgueil l'a toujours entraîné à méconnaître en lui, et l'empêche d'accepter chez les autres. Il semble être la proie d'une hâte incontrôlable qui le pousse à déverser sur sa victime une effrayante logorrhée.

L'analyse de la filiation des langues à laquelle procède le professeur confirme la difficulté à communiquer qui caractérise les échanges humains. La tirade fonctionne sur un glissement de compléments du verbe «distinguer». Le professeur parodie ainsi la linguistique qui distingue par exemple, les langues latines dérivées du latin, ou il parle du haut allemand et du bas allemand pour déterminer les différentes étapes de l'évolution de la langue allemande. Le professeur montre que la communauté du vocabulaire recouvre les différences considérables d'interprétation. A l'intérieur d'une même langue chacun voit, en effet, dans les mots, un sens qui est commun à l'ensemble des utilisateurs de cette langue, mais également toute une série de significations liées à son expérience individuelle, à son état d'esprit: aussi la communication entre les individus ne peut être que partielle, relative.

Insensible au mal de dents de la jeune fille, le professeur continue son cours de linguistique par des exercices de traduction. «J'ai mal aux dents» devient un syntagme répété incessamment par l'élève, comme réponse identique aux questions posées par le professeur. La scène du meurtre est hallucinante. Victime et bourreau s'écrient à la fois: «Aaah!» et le professeur frappe l'élève morte d'un second coup de couteau, «à la suite duquel le professeur a un soubressaut visible, de tout son corps». [IONESCO, 1954: 90] C'est une mimique qui relève de l'orgasme sexuel. Après ce paroxysme, la tension dramatique chute brutalement avec les réactions du meurtrier: «Voyons, mademoiselle, la leçon est terminée» [IONESCO, 1954: 90] ce qui, somme toute, donne à penser sur les objectifs de l'enseignement.

La faillite du langage se vérifie aussi bien dans *La cantatrice chauve* que dans *La Leçon*: les personnages ne communiquent pas ou il ont du mal à communiquer, car ils n'ont rien à se dire, ils vivent douloureusement un événement monstrueux qui se manifeste malgré le discours, justement dans son

absence de sens. La tentative de Ionesco est de réhabiliter la parole, de dépasser de cette façon la crise du langage. S'il ne réussit pas à le faire dans ces deux pièces de début, cette chose sera réalisable dans les pièces de maturité, car le dramaturge porte en lui comme une blessure la nostalgie de la parole authentique et il croit à l'expression. Les personnages de *La Leçon* ont en commun l'incapacité, l'inaptitude à une communication authentique. Si dans *La Cantatrice chauve* le langage est assassiné, dans *La Leçon* il tue. Comiques et parodiques, les deux pièces tournent en dérision les engrenages langagiers dont nous sommes les esclaves. *La Leçon* se veut-elle aussi une caricature de l'enseignement? Il existe des professeurs plus préoccupés d'eux-mêmes que de leurs élèves, plus imbus de savoir que de pédagogie, plus soucieux d'entraîner l'apprenant dans leur délir scientifique que de reconnaître la personne vivante en face d'eux, qui peut notamment avoir mal aux dents ou... à la tête. En dépit de ce mal physique, cette sorte d'élève supporte jusqu'au bout la psalmodie imbuvable de son Maître; le dialogue pousse l'absurde aussi bien qu'il peut, c'est du Ionesco, et ça fait rire du temps à l'autre. Cette pièce ne représente en réalité qu'une partie d'un cycle sans fin ou chaque jour le professeur tue de façon identique, quarante élèves. L'important réside dans l'action, la pièce recommence à l'infini. La pièce a une forme circulaire: les dernières répliques rejoignent les premières, pour désigner un cercle. Après avoir tué la quarantième élève, le Professeur attend la quarante et unième, pour accomplir le même rituel monstrueux de la mort. L'élève de *La Leçon* apprend la leçon de la mort comme le fera le roi dans *Le roi se meurt*, Béranger dans *Tueur sans gages* ou Choubert dans *Victimes du devoir* et les exemples ne s'arrêtent pas ici, car la mort est omniprésente dans le théâtre ionescien. «On peut tirer une leçon de n'importe quoi et même d'une leçon, si on veut en tirer une; il est sans doute bon d'en tirer. On peut donc dire que tout est une leçon. [...] On peut dire que tout est didactique, que tout est social, même l'associal, car rien d'humain n'est hors de la société comme rien n'est hors du cosmos (c'est ce que ne comprennent pas les sociologues qui ne croient qu'à la société et ignorent le cosmos dont ils nous séparent). Et que tout est psychologique. Et que tout est nombre, mathématifiable, etc.» [IONESCO, 1967: 20].

BIBLIOGRAPHIE

- Benmoussa, Simone, 1966. *Ionesco*, Paris, Seghers.
- Bigot, M., Savéan, M.-Fr., 1991. *La Cantatrice chauve et La Leçon d'Ionesco*, Paris, Gallimard.
- Bonnefoy, Claude, 1977. *Entretiens avec Eugène Ionesco*. Paris, Belfond.
- Esslin, Martin, 1978. *Théâtre de l'Absurde*. Paris, Buchet-Castel.
- Ionesco, Eugène, 1979. *Présent passé- Passé présent*, Paris, Gallimard.
- Ionesco, Eugène, 1967. *Notes et contre-notes*. Paris, Gallimard.
- Ionesco, Eugène, 1954. *Théâtre*, (I). Paris, Gallimard.
- Hubert, Marie-Claude, 1990. *Eugène Ionesco*. Paris, Seuil.
- Jacquart, Emanuel, 1988. *Travaux de littérature*. Paris, Presses Universitaires.
- Sénart, Phillipe, 1964. *Ionesco*. Paris, Editions Universitaires.
- Vodă-Căpușan, Maria, 1987. *Pragmatica teatrului*. Bucuresti, Eminescu.

UNE MÉMOIRE GRAVÉE DANS LE BÉTON, PARCOURS ENTRE LES STÈLES DU MÉMORIAL AUX JUIFS ASSASSINÉS D'EUROPE DE PETER EISENMAN

Claudie MASSICOTTE*

Abstract: Architecture theorists have recently sought to understand the importance of urban constructions in the constitution of memory with regards to the remembrance of a traumatic past. Through the study of the Memorial to the Murdered Jews of Europe by Peter Eisenman, this article attempts to demonstrate how contemporary architecture can broaden their perspectives. By opening a dialogue between Eisenman's Memorial and a corpus of theoretical works from the writings of Maurice Halbwachs to those of Pierre Nora and James Young, the article asks: What kind of memory does architecture create? How, in its attempt to represent the past, does architecture treat the categories of time and space in their relation to memory? And how does this treatment differ from that of other mediums of representation?

Keywords: Eisenman, Peter, architecture, narration, memory, trauma

Résumé: De nombreux théoriciens de l'architecture ont récemment cherché à comprendre l'importance des constructions urbaines dans la constitution de la mémoire traumatique. À travers l'étude du *Mémorial aux Juifs Assassinés d'Europe* de Peter Eisenman, cet article tente de démontrer comment l'architecture contemporaine permet d'enrichir leurs perspectives. En ouvrant un dialogue entre le Mémorial d'Eisenman et les œuvres théoriques de Maurice Halbwachs, Pierre Nora et James Young, l'article interroge: Quelle mémoire l'architecture construit-elle? Comment, dans sa tentative de représenter le passé, l'architecture traite-t-elle les catégories du temps et de l'espace dans leur relation à la mémoire? Et comment ce traitement diffère-t-il de celui prisé par différents médiums de représentation?

Mots-clés: Eisenman, Peter, Architecture, Narration, Mémoire, Trauma

En 1988, à la suite d'une visite au site commémoratif de Yad Vashem où elle devait tourner, avec l'historien Eberhard Jäckel, un documentaire sur le génocide juif, la journaliste allemande Lea Rosh proposa la construction d'un monument dévolu à la Shoah au cœur de la nation responsable. Un an plus tard, elle forma l'*Association pour la construction d'un monument aux Juifs assassinés d'Europe*, laquelle devait promouvoir et financer une partie du projet. Après une opposition initiale, le chancelier Helmut Kohl appuya ledit projet, et un espace d'environ 19000m² situé au centre de la ville de Berlin entre la porte de

* The University of Western Ontario, Canada (cmassic@uwo.ca).

Brandebourg et la Potsdamer Platz lui fut accordé. Le projet architectural de Peter Eisenman et Richard Serra fut présenté et choisi en 1997, lors d'une seconde compétition internationale pour la construction du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*. Mais les travaux ne débutèrent que le 1er avril 2003, à la suite de maints débats et controverses, ainsi que de nombreux compromis qui menèrent Serra à se retirer du projet et qui firent s'annexer au plan initial des architectes un *Centre de l'information* devant être construit par Dagmar von Wilcken sous le terrain du site commémoratif. Composé de 2711 stèles de béton gris d'une largeur de deux mètres et d'une hauteur pouvant atteindre plus quatre mètres, disposées en lignes parallèles sur un sol qui de la périphérie vers le centre se fait de plus en plus ondulant, le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* ou *Mémorial de l'holocauste à Berlin* de l'architecte judéo-américain Peter Eisenman fut finalement inauguré en mai 2005, et est depuis lors accessible aux visiteurs tout au long de l'année.

Dans le présent article, je me proposerai d'abord d'interroger les rapports entre architecture et mémoire tels qu'ils sont conceptualisés dans les théories et pratiques artistiques contemporaines. Après avoir brièvement introduit un corpus théorique ouvrant la réflexion sur ces rapports (à travers les œuvres de Maurice Halbwachs, Pierre Nora et James Young), il s'agira ainsi de montrer comment le *Mémorial* a permis d'approfondir la réflexion sur l'impact des sites commémoratifs dans la (re)construction du passé national et de la mémoire collective. Je poursuivrai ensuite cette réflexion en interrogeant la conception de la mémoire et du rapport au passé qui s'inscrit dans l'esthétique particulière du site commémoratif. Je soutiendrai ici que, tout en adoptant une position critique face aux préceptes de l'architecture monumentale, le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* a cherché à donner une structure particulière et profonde à la mémoire de l'holocauste, fondée sur l'affect et les impressions corporelles, plutôt que sur l'archive et la narrativité. En ce sens, je montrerai que, par sa forme labyrinthique et silencieuse, le mémorial a voulu proposer une mémoire du corps, ou une mémoire spatiale, qui ferait fi des procédés temporels de la narration du passé.

Discours théoriques sur la mémoire et l'architecture

La réflexion sur les rapports entre l'architecture et la mémoire a largement été popularisée par le sociologue français Maurice Halbwachs qui, dans son ouvrage *La mémoire collective*, cherchait à définir la mémoire comme construction étant déterminée par des cadres sociaux et structurant l'identité de collectivités données. Ainsi pour Halbwachs, la mémoire collective pouvait avoir pour effet de structurer diverses communautés (familiales, ethniques, religieuses, nationales, etc.) liées dans le temps et l'espace, en y intégrant la cohésion par le partage de mêmes expériences et de mêmes interprétations du passé. Or, tout en marquant ainsi la relation entre mémoire et identité, Halbwachs montrait aussi la relation entre mémoire et espace. Pour lui, en effet, la mémoire se voyait liée à l'environnement architectural des groupes, lequel, plus que simple décor des événements du passé, en conservait également les traces. Ainsi, «le lieu [ayant] reçu

l’empreinte du groupe, et réciproquement» [HALBWACHS, 1950: 85], l’architecture constituait un médium important de rétention et de resurgissement des souvenirs. En ce sens, écrivait-il: «il n’est point de mémoire collective qui ne se déroule dans un cadre spatial. Or, l’espace est une réalité qui dure: nos impressions se chassent l’une l’autre, rien ne demeure dans notre esprit, et l’on ne comprendrait pas que nous puissions ressaisir le passé s’il ne se conservait pas en effet par le milieu matériel qui nous entoure. C’est sur l’espace, sur notre espace [...] qu’il faut tourner notre attention; c’est sur lui que notre pensée doit se fixer, pour que reparaisse telle ou telle catégorie de souvenirs» [Ibid.: 93].

L’ouvrage d’Halbwachs a alors su ouvrir la voie à un ensemble de théories abordant les rapports intrinsèques entre l’espace et le souvenir. Tel fut d’ailleurs le cas de Pierre Nora, qui dans l’édition du volumineux ouvrage *Les lieux de mémoire* (publié entre 1984 et 1992), a retracé l’histoire de la mémoire collective en France, depuis «La République», «qui se confond pratiquement avec sa [propre] mémoire» [KASBI, 1997: Sans pagination], jusqu’aux temps présents, où la démocratisation de la mémoire «sacrifie [...] à l’éclatement décentralisateur, au conflit des conceptions possibles, à la diversité des composantes» [Ibid.]. Ainsi, les trois sections composant l’ouvrage de Nora (soit «La République», «La Nation», «Les France») observaient, à travers l’étude des *lieux de mémoire* ou symboles de commémoration, les changements concernant le rôle joué par la mémoire au sein de la nation.

Ainsi, en étudiant la symbolique du drapeau tricolore, du panthéon, des manuels pédagogiques et des congés fériés, «La République» réfléchissait sur le rôle traditionnel des lieux de mémoire comme servant à commémorer les valeurs civiques et les idéaux de la France. «La Nation» retraçait ensuite les principes de cohésion et d’unité dans les lieux de mémoire comme l’Héritage ou le Patrimoine qui s’associaient à l’identité culturelle de la nation française. Enfin, «Les France» analysait la démocratisation de la mémoire à travers la prolifération actuelle des médias de masse qui, dans la culture contemporaine, auraient donné lieu au sacrifice de l’État-nation et de sa cohésion au profit de la montée d’identités et de mémoires divergentes et en compétition. Cette démocratisation de la mémoire par les médias de masse, faisant de chacun son propre historien, aurait ainsi impliqué un processus de redéfinition du passé national, par lequel les groupes minoritaires auraient pu réviser leur passé hors des schèmes du récit culturel dominant.

C’est aussi dans cette société contemporaine, qu’il nommait «ère de commémoration», où le traitement médiatique des événements aurait engendré une accélération de l’histoire et une métamorphose de la notion de temps, que Nora réfléchit sur les rapports entre l’espace, la mémoire et l’oubli. Il y remarquait en effet une plus grande émergence des lieux de mémoire, comme environnements artificiels de la mémoire (tels que les musées, monuments, mémoriaux et autres symboles commémoratifs). Or, cette prolifération des lieux de mémoire, ajoutait-il, était due au fait que les milieux de mémoire, ou les environnements naturels de la mémoire, s’étaient aujourd’hui effacés. Comme l’explique Mark Crinson: «because memory has been eradicated by history and the bonds of identity are broken, *lieux*

de mémoire have come into being in compensation, as sites devoted to embodying or incarnating memory and entirely reliant on the “specificity of the trace” for which we feel a superstitious veneration» [CRINSON, 2005: xiv].

Nora aurait ainsi conceptualisé l'ère de la commémoration et son obsession pour les sites commémoratifs comme ayant produit une mémoire davantage extériorisée, qui se baserait principalement sur la vérification apportée par les signes extérieurs, la matérialité des traces, la documentation, ou l'enregistrement sonore et visuel, et qui aurait dès lors perdu sa capacité à produire une valeur symbolique pour la société, puisqu'elle ne serait plus aujourd'hui «qu'histoire, trace et tri» [NORA, 1984: xviii].

Enfin, dans les dernières années, James Young (un expert ayant étudié les récentes constructions architecturales dédiées aux victimes de l'holocauste et l'unique membre étranger et juif ayant fait partie du comité de sélection lors de la seconde compétition pour la construction du *Mémorial de l'holocauste à Berlin*) a étudié le statut ambigu du monument à l'ère de la commémoration. Très au fait des thèses développées par Nora, Young a montré que les débats actuels concernant les modalités de représentation du passé national ont favorisé une certaine crise de la forme monumentale en architecture, laquelle se serait, entre autres, manifestée par le foisonnement de contre-monuments questionnant les prémisses mêmes de l'architecture commémorative et le récit national dominant que cette architecture tendait à endosser. Il s'agirait ainsi, pour les œuvres suivant cette tendance architecturale, d'invoquer une mémoire critique et ambivalente à l'égard du passé afin d'engager le spectateur à la réflexion, plutôt que de fournir une version autoritaire et moralisante du passé.

Selon Young, la critique du monument comme concept et institution débutait bien avant le 20^e siècle et se retraçait déjà dans la pensée de Nietzsche, lequel rejetait «l'histoire monumentale» de l'historicisme allemand, tendant selon lui à réifier le passé en y opprimant le vivant [YOUNG, 2000: 94-95]. Mais c'est surtout depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale que l'hostilité envers le monument crût en importance. En effet, la forme monumentale fut souvent privilégiée dans les régimes totalitaires, et notamment par l'un des architectes prééminents du régime nazi, Albert Speer. Dès lors, difficilement séparable de son passé nazi, la forme monumentale serait aujourd'hui crainte par plusieurs artistes contemporains qui rejetteraient sa trop grande assurance, son autorité, ou son incapacité à produire une réflexion critique sur le passé.

Ces artistes, selon Young, feraient alors naître des formes très différentes et non-conventionnelles de monuments et mémoriaux. L'auteur cite ainsi à titre d'exemple des projets architecturaux présentés lors de la première compétition pour la construction du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*: notamment, le projet radical de Horst Hoheisel (qui souhaitait faire exploser la Brandenburger Tor, la pulvériser en cendres et disperser ses restes sur le site commémoratif que l'on recouvrirait ensuite de plaques de granites afin de marquer la destruction du peuple juif par le vide que laisserait la destruction d'un monument allemand); ou encore le

projet *Bus stop – The nonmonument* de Renata Stih et Frieder Schnock (qui proposèrent, plutôt que de créer un nouveau lieu de mémoire jugé artificiel et inefficace, de transformer le site désigné en un terminal d'autobus dont les trajets permettraient de visiter les différents lieux authentiques et déjà existants de la persécution nazie). Il s'agirait ainsi, pour les représentants de cette vague artistique contre-monumentale contemporaine, de chercher une nouvelle forme architecturale se détachant des prémisses de l'architecture commémorative traditionnelle et permettant de redéfinir et d'interroger les modalités du rapport au passé qui s'opère par la topographie urbaine.

En résumé, le questionnement des conditions du souvenir et de l'oubli dans la dimension spatiale se trouve inscrit dans une géographie théorique complexe qui, déjà, démontre l'importance particulière du rôle joué par les différentes formes architecturales dans le traitement du passé des collectivités. Marquant les itinéraires des individus, les sites commémoratifs peuvent évoquer, perpétuer, réinterpréter, annihiler ou illuminer le passé et, en cela, structurent, transforment ou critiquent la mémoire des individus et des communautés.

La mémoire du corps et le Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe

L'étude des rapports entre l'architecture et la mémoire prend également une direction nouvelle face à la réflexion théorique contemporaine portant sur la particularité du traumatisme de l'holocauste. Cette réflexion, en effet, demande de repenser le rôle de l'art – et par ce biais de l'architecture – dans la transmission d'un passé traumatique qui diffère, par sa difficulté d'assimilation, des autres éléments formant la mémoire collective.

La disparition prochaine des derniers survivants du Troisième Reich et la crainte que la mémoire de la Shoah ne disparaisse avec eux dans l'oubli a en effet récemment poussé plusieurs théoriciens à aborder des formes esthétiques témoignant de la possibilité de garder vivante cette mémoire à travers un processus de transmission. Par exemple, selon cette perspective, Marianne Hirsch a récemment posé le concept de «post-mémoire» afin de souligner la possibilité d'une transmission et d'une assimilation des souvenirs de l'holocauste à des individus qui n'y furent pas directement impliqués, mais qui, par identification, en viendraient à les incorporer à un second degré. D'abord appliqué à l'héritage familial, puis ayant par la suite vu s'étendre son application à l'héritage culturel pouvant transcender les frontières ethniques et nationales, le concept de post-mémoire a ainsi été défini par Hirsch comme: «the relationship of children of survivors of cultural or collective trauma to the experiences of their parents, experiences that they “remember” only as the narratives and images with which they grew up, but that are so powerful, so monumental, as to constitute memories in their own rights» [HIRSCH, 2001: 10].

Joshua Hirsch a, quant à lui, posé le concept de «cinéma post-traumatique», par lequel il cherchait à montrer que la structure narrative de certains films était analogue à la structure de la mémoire traumatique des survivants de l'holocauste. Il écrivait: «posttraumatic cinema is defined less by a particular image

content [...] than by the attempt to formally discover a form for presenting that content that mimics some aspects of posttraumatic consciousness itself» [HIRSCH, 2006: 19]. Hirsch montrait ainsi que le cinéma était susceptible de provoquer une incorporation secondaire, chez les spectateurs, de l'expérience et de la mémoire de l'Holocauste. Ce postulat est aussi présent dans l'ouvrage *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art* de Jill Bennett, lequel a cherché à démontrer que les productions artistiques visuelles contemporaines permettaient de forger une nouvelle compréhension du passé traumatique – et de l'holocauste – à travers la possibilité d'une transmission affective de la mémoire. Bref, un certain courant de la pensée théorique contemporaine a montré comment, fonctionnant comme conduits de l'expérience et de la mémoire traumatiques, les témoignages et expressions artistiques de la Shoah pouvaient permettre de contrer l'oubli et de perpétuer la mémoire et une certaine compréhension du génocide juif.

Or, en concevant le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*, où il devait justement produire une forme architecturale appropriée pour conjurer l'oubli et transmettre aux générations suivantes la mémoire de l'holocauste, Eisenman a également dû interroger les modalités de transmission de la mémoire de la Shoah et le rôle que devait jouer l'art dans la perpétuation de cette mémoire. Aussi, son *Mémorial de l'holocauste* a cherché à redéfinir le rapport au passé qui s'établit par l'architecture commémorative et tenté d'attribuer une forme particulière à la mémoire du génocide juif, d'une part critique de la continuité narrative ou historique généralement associée aux monuments, mais cherchant néanmoins, d'autre part, à assumer une certaine charge significative, fondée sur l'expérience affective de l'itinéraire de sa visite.

Les parties suivantes de cet article débiteront l'analyse proprement dite du *Mémorial de l'holocauste* et chercheront ensuite à montrer que le champ de stèles eisenmanien présente une certaine redéfinition du rapport au passé établi par l'architecture et oblige ainsi à repenser la structure traditionnellement attribuée à la mémoire. En ce sens, il sera proposé que le mémorial permet de renouveler les théories d'Halbwachs, de Nora et de Young, dans le contexte particulièrement difficile de la commémoration de l'holocauste.

Description préliminaire du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*

Construit à la manière d'un labyrinthe qui n'aurait ni entrée ni sortie, et à l'intérieur duquel chacun serait libre de tracer son propre itinéraire, le mémorial conçu par Eisenman paraît d'abord enjoindre le visiteur à une angoissante promenade. D'une périphérie plutôt invitante, présentant un sol relativement stable et des blocs d'une faible hauteur sur lesquels il est possible de grimper et de voir au loin, ce dernier est amené à se déplacer progressivement vers le centre du site commémoratif. Alors, le faible espacement entre ses quelques 2711 stèles (espacement d'un peu moins d'un mètre), oblige à la déambulation solitaire, tandis que les arbres disposés à quelques endroits autour du site renforcent l'impression d'isolement. Ici, selon James Young, «one feels very much alone, almost desolate,

even in the company of hundreds other mourners nearby» [Young, 2007: 211]. La promenade à l'intérieur du mémorial, et au cœur de la capitale allemande, peut ainsi se transformer en un voyage à l'intérieur même de l'étrangeté, alors que l'augmentation de la hauteur des stèles, leur inclinaison plus prononcée, la propagation de l'ombre et la croissante ondulation du sol, visent à provoquer un certain sentiment d'angoisse, d'insécurité, de claustrophobie. Comme l'écrit Eisenman: «because of its subject, the serenity and silence perceived from the street are broken by an internal claustrophobic density that gives little relief as it envelops the visitor who enters the field [...]. That is the memorial uncertainty» [EISENMAN, 2005: Sans pagination].

Dans ce lieu de mémoire, entre les nombreux blocs de béton regroupés sous une logique à la fois rigoureuse et déstabilisante, la commémoration de l'holocauste paraît ainsi s'établir par le mouvement des corps dans l'espace, ou par l'itinéraire affectif des visiteurs. Cet itinéraire, parfois juxtaposé à un certain sentiment d'inquiétude ou d'angoisse, permettrait ainsi d'imaginer une part de la terreur ressentie par le peuple juif, autrefois pris au piège dans un espace totalitaire.

La métaphore spatiale du labyrinthe et la mémoire disruptive et critique du mémorial

À travers le va-et-vient des corps dans les interstices d'un espace inquiétant, le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* semble représenter la mémoire dans sa spatialité par la métaphore du labyrinthe. Cette métaphore spatiale, également associée aux impressions de perte et d'angoisse ressenties au cours d'un itinéraire fait de bifurcations et de croisements, apparaissait d'ailleurs déjà, et peut-être de manière plus prononcée, ainsi que le note Brett Ashley Kaplan, dans la première version du projet présentée par Eisenman et Serra lors de la compétition de 1997 pour la construction du *Mémorial de l'holocauste*. Dans cette première version, laquelle devait comprendre plus de quatre mille stèles d'une hauteur pouvant atteindre près de sept mètres, écrit Kaplan: «the pillars were to be tilted to suggest the possibility that they might topple; once inside the field of pillars, there was no guarantee that one would be able to get out. By planning it to be anti-touristic and even dangerous, Eisenman and his co-designer Richard Serra meant to suggest a labyrinthine fear of entrapment [...] one could wander for a very long time before finding a way out» [KAPLAN, 2007: 157-158].

Aussi, toujours présente dans la dernière version du projet (quoique dorénavant de manière plus figurative que concrète en raison de la diminution du nombre de stèles et de leur hauteur maximale) la notion de labyrinthe paraît permettre de conceptualiser métaphoriquement, à travers l'architecture du mémorial, le rapport au passé historique dans son caractère fragmentaire et éclaté. Comme le souligne Kaplan un peu plus loin dans l'extrait cité, lors d'une conversation avec Jacques Derrida retranscrite dans l'ouvrage *Chora L Works*, Eisenman a noté à propos du labyrinthe: «The site of the labyrinth is the site of the destruction of the narrative; the breakdown of the continuous story, the site of

erasure. The labyrinth is the only architectural metaphor for discontinuity and “no place” [...] The labyrinth, architecturally, is the nearest thing to a non-narrative, non-linear, non-anthropocentric condition» [Ibid.: 158].

Si Kaplan évoque la présence de cette notion de labyrinthe (découlant d’une réflexion antérieure posée par l’architecte américain sur la condition postmoderne) afin de souligner que le *Mémorial aux Juifs assassinés d’Europe* n’a pas eu besoin de recourir à une forme esthétique complètement nouvelle et différente pour matérialiser efficacement la mémoire de l’holocauste, je proposerais plutôt, selon une visée distincte, qu’à travers cette métaphore spatiale, Eisenman tente de repenser les rapports entre architecture et mémoire en adoptant une position critique face à la narrativité ou au discours historique, position critique par laquelle son mémorial peut être rapproché de la forme contre-monumentale définie par James Young.

La figure du labyrinthe, évoquée par le parcours sinueux et sans linéarité du mémorial, vise en effet à provoquer un éclatement de la temporalité vécue lors de l’expérience de sa visite et, par là, de la notion de continuité traditionnellement attribuée au discours narratif ou à l’histoire. Aussi, elle permet dès lors de penser l’holocauste comme rupture historique non-appréhendable par un récit de sens cohérent et unifié, et souligne l’impossibilité d’une représentation historique transparente de la Shoah. L’itinéraire discontinu du mémorial – ne fournissant aucun repère et ne présentant aucune tentative d’explication ou de représentation de l’holocauste, mais faisant plutôt appel à la subjectivité des visiteurs, libres d’y trouver leurs propres interprétations à travers la remontée aléatoire de souvenirs, de réflexions et d’impressions – semble, autrement dit, permettre d’invoquer une mémoire différente de la Shoah, critique face à la contemplation passive d’une version homogène et prédéterminée du passé.

Ainsi, cherchant plutôt à stimuler la réflexion critique sur le rapport au passé historique et ne souhaitant pas donner réponse à l’holocauste, le mémorial paraît se situer dans la vague des contre-monuments tels que définis par James Young. Comme ceux-ci, en effet, le mémorial semble s’afficher contre les prémisses mêmes de la forme monumentale ou, pour reprendre les propos de Young, «against the traditionally didactic function of monuments, against their tendency to displace the past they would have us contemplate—and finally, against the authoritarian propensity in monumental spaces that reduces viewers to passive spectators» [YOUNG, 2003: 63-64]. Ayant souhaité invoquer, à travers la métaphore architecturale du labyrinthe, une mémoire critique et ambivalente à l’égard des récits de sens offrant une version cohérente du passé, le *Mémorial aux Juifs assassinés d’Europe* a ainsi pu suggérer, selon Young, «a startling alternative to the very idea of the Holocaust memorial. Like Weinmiller’s, [the memorial conceived by Eisenman and Serra] was a pointedly antiredemptory design: it found no compensation for the Holocaust in art or architecture» [YOUNG, 2000: 205].

Et cependant, comme il s’agira maintenant de le démontrer, le *Mémorial de l’holocauste* conçu par Eisenman fait également appel à la notion d’affect,

laquelle fait en sorte que ce labyrinthe architectural ne se définisse pas uniquement comme structure critique face à toute tentative de production de sens ou de compréhension à l'égard du passé et du génocide juif.

Mémoire, corps et représentation

Par la métaphore spatiale du labyrinthe dans une architecture ne contenant ni écriteau, ni plaque commémorative, ni description ou explication historiques du passé ou de l'holocauste, le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*, loin de n'avoir adopté qu'une position critique face au rapport au passé s'établissant par l'architecture monumentale, a également endossé une prise de position sur ce rapport et, par là même, sur le rôle de l'architecture commémorative pour la transmission de la mémoire et la compréhension du passé historique. Ce rôle, l'architecte a semblé le redéfinir autour de la notion d'affect, dans la mesure où le mémorial s'inscrit dans un certain corpus d'œuvres artistiques récentes ayant cherché à provoquer une réflexion sur le passé traumatique à partir de l'expérience affective ou sensorielle, et non à partir d'un discours narratif. Décrivant ce corpus d'œuvres, Jill Bennett note: «trauma-related art is best understood as *transactive* rather than *communicative*. It often touches us, but it does not necessarily communicate the “secret” of personal experience. To understand its transactive nature, we need to examine how affect is produced within and through a work. [...] If art is akin to the sensory impression here, then it might be understood, not merely as illustrating or embodying a proposition, but as engendering a manner of thinking. On this account, art is not conceptual in itself but rather an embodiment of sensation that stimulates thought» [BENNETT, 2005: 7-8].

Il s'agirait ainsi, pour ces œuvres comme pour le mémorial d'Eisenman, non pas de s'opposer à toute forme de représentation du traumatisme ou de l'holocauste, mais de tenter de forger une nouvelle compréhension du passé. Cette compréhension, faisant appel à la subjectivité et refusant la passivité contemplative face à une version cohérente et linéaire du passé, se fonderait alors sur la possibilité d'une transmission affective de la mémoire traumatique, perçue comme éclatée et disruptive, plutôt que sur la narration organisée.

En choisissant de fonder la compréhension du passé sur l'affect ou les impressions corporelles plutôt que sur les actes de description ou de représentation, il semble donc que le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* opère une certaine conceptualisation des rapports entre architecture et mémoire qui peut être appréhendée par la distinction posée par Charlotte Delbo entre la mémoire externe ou ordinaire, et la mémoire profonde ou affective. Survivante des camps de concentration où elle fut autrefois déportée comme résistante française, Delbo a introduit, notamment dans son ouvrage posthume *La mémoire et les jours* (1985), une réflexion sur les rapports entre la mémoire du traumatisme de l'holocauste et les impressions sensorielles. Pour ce faire, elle distinguait, d'une part, la mémoire ordinaire (comme entité représentationnelle établie selon des cadres de références lui permettant d'être communiquée de manière linéaire et quasi-transparente dans un

contexte social) et, d'autre part, la mémoire profonde (comme entité conservant dans le corps même les empreintes ou réverbérations traumatiques des événements vécus). Si la mémoire commune ou externe pouvait être, selon Delbo, communiquée à travers les conventions langagières et narratives partagées, ou à travers l'application d'une structure temporelle linéaire consignait la mémoire à l'histoire, à la représentation ou à la narration, la mémoire profonde, quant à elle, renfermait une vérité corporelle sur l'expérience traumatique vécue qui demeurerait en partie indicible par les procédés discursifs traditionnellement associés à la narrativité. Ainsi, écrivait-elle: «Lorsque je vous parle d'Auschwitz ce n'est pas de la mémoire profonde que viennent mes paroles. Les paroles viennent de la mémoire externe, si je puis dire, la mémoire intellectuelle, la mémoire de la pensée. La mémoire profonde garde les sensations, les empreintes physiques. C'est la mémoire des sens. Car ce ne sont pas les mots qui sont gonflés de charge émotionnelle. Sinon, quelqu'un qui a été torturé par la soif pendant des semaines ne pourrait plus jamais dire: "J'ai soif. Faisons une tasse de thé". Le mot aussi s'est dédoublé. Soif est redevenu un mot d'usage courant. Par contre, si je rêve de la soif dont j'ai souffert à Birkenau, je revois celle que j'étais, hagarde, perdant la raison, titubante; je ressens physiquement cette vraie soif et c'est un cauchemar atroce» [DELBO, 1985: 14].

Pour Delbo, la mémoire profonde ou affective, hantant le survivant jusque dans ses rêves, contient donc une vérité propre, inscrite à même le corps, qui échappe en partie au registre communicatif et représentationnel. Le corps possède ainsi sa mémoire propre, éclatée, laquelle ne saurait être transmise ou communicable dans le cadre du discours narratif, puisqu'elle engage l'affect et les impressions sensorielles plutôt que l'intelligibilité ou la pensée. L'art abordant l'holocauste devrait dès lors chercher, selon Delbo, de nouvelles stratégies permettant de communiquer cette mémoire profonde, ou permettant de faire ressentir, par le corps ou l'affect, l'horreur de l'expérience vécue. Selon Nicole Thatcher, critique littéraire ayant étudié l'œuvre de Delbo, cette nécessité s'inscrirait dans l'œuvre de l'écrivaine et dramaturge par une remise en question des stratégies de représentation traditionnelles et par une écriture composée de: «fragments plutôt que narration suivie [...], rappel de sensations ou de scènes typiques ou moments, plutôt que récit chronologique, description des mouvements des corps et non réflexions ou commentaires pour dire la réalité concentrationnaire» [TATCHER, 2003: 15].

Dès lors, il semble qu'Eisenman, ait cherché, à travers le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*, une redéfinition des rapports entre architecture et mémoire laquelle se constituerait autour du corps ou de l'affect. Le monument commémoratif permettrait ainsi d'appréhender, par le mouvement des sujets dans l'espace architectural, une part de ce que Delbo a défini comme la mémoire profonde. Il s'agirait donc, pour Eisenman, de chercher à provoquer une certaine compréhension de l'holocauste en faisant *ressentir* physiquement, à travers l'itinéraire de la visite du mémorial, des réverbérations traumatiques de cet événement. Lors d'une conférence présentée à l'Université du Nebraska questionnant les modalités de la représentation et

de la mémoire, ainsi que leur rapport à l'architecture commémorative à l'époque contemporaine, l'architecte américain affirmait ainsi: «Architecture does what no other discipline does. Architecture involves three conditions simultaneously: the eye, the mind, and the body. [...] The locus of architecture has always been the body. The body is the place where the mind and the eye come together. Now architecture is not what I would call strong media or hot media, it is a weak media. Therefore, what architecture does is try to be an affective, physical, haptic environment for the mind, the body, and the eye, but it can only do this as a weak indicator of meaning. Therefore, architecture must find a way to recall imagination» [EISENMAN, 2003: 76].

Spécificité commémorative du *Mémorial* à l'ère de la sur-médiation

Par cette reconceptualisation des rapports entre architecture et mémoire, se matérialisant par sa forme architecturale même, le mémorial réalisé par Eisenman se distingue des autres sites commémoratifs dédiés à l'holocauste, tels que le *Centre de l'information* construit sous lui par Dagmar von Wilcken et les différents camps de concentration et d'extermination aujourd'hui ouverts au public.

Obligeant les passants à se déplacer en serpentant les espaces entre ses stèles, à se perdre et à se retrouver à chaque tournant, le mémorial se distingue d'abord, par sa forme architecturale même, du *Centre de l'information* qui lui est annexé. Au *Centre*, en effet, l'itinéraire de chacun est déjà déterminé et tracé de manière linéaire, suivant la traversée d'un couloir, puis de quatre pièces de dimensions symétriques formant un espace carré. Dans chacune de ces pièces, des documents sont présentées de manières chronologique afin d'offrir un récit temporel, accompagné d'images, de la Shoah. Ainsi, la forme architecturale adoptée par les deux structures paraît spatialement matérialiser leur opposition concernant la conceptualisation de la mémoire: alors que le champ de stèles conçu par Eisenman cherche à laisser place à la remontée aléatoire des souvenirs et réflexions, ainsi qu'à produire une commémoration libre et subjective de l'holocauste fondée sur les mouvements des corps dans l'espace, le *Centre de l'information* tend, quant à lui, à orienter et cadrer la mémoire du visiteur en lui présentant, dans un parcours et un ordre prédéterminés, une série de documents et d'archives visant à produire une compréhension narrative du génocide juif dans son déroulement historique entre 1933 et 1945. Ainsi, alors que le mémorial d'Eisenman fait appel à la mémoire profonde, pour reprendre la terminologie de Charlotte Delbo, le *Centre de l'information* fait quant à lui intervenir la mémoire narrative.

D'autre part, le *Mémorial de l'holocauste* se distingue, par sa volonté de fonder la mémoire du génocide juif sur l'affect et les impressions sensorielles, des camps de concentration privilégiant quant à eux (semblablement au *Centre de l'information*) la tentative de compréhension ou de représentation de l'holocauste dans sa concrétude historique. Comme l'écrit Eisenman: «A memorial for the Holocaust is not the same as an actual site. At Auschwitz, one can imagine the horror of what it was like to have been there. But one can also come away from it and psychologically integrate the experience into one's psyche. Our *Holocaust*

Memorial attempts to place the subject in a present-time experience that is psychologically problematic to be in. That is, walking alone among these pillars, it will be very difficult to assimilate the actual spatial experience into some kind of psychic understanding. The field becomes a space that is problematic to walk in» [EISENMAN, 2004: 510].

Le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* semble ainsi viser à compléter et à se distinguer des sites commémoratifs dédiés à l'holocauste déjà existants, en déterminant autrement le rapport des individus au passé qui s'établit à travers lui.

Or, cette distinction s'opérant entre les différents sites architecturaux s'inscrit dans une réflexion sur le rôle de l'architecture commémorative à l'époque contemporaine, laquelle approfondit la pensée théorique de Pierre Nora sur le statut de la mémoire à l'ère de la prolifération des médias de masse. Pour Nora, en effet, l'époque contemporaine tend à cataloguer, archiver et diffuser massivement le passé par les médias de communication, produisant ainsi une certaine dilatation de la perception historique et temporelle. Comme mémoire documentaire, la mémoire contemporaine véhiculée par les médias de masse, reposant sur la matérialisation de la trace et l'enregistrement, aurait ainsi perdu sa valeur symbolique pour les collectivités. Le mémorial d'Eisenman paraît en ce sens prendre position face à cette redéfinition de la mémoire contemporaine à travers la spécificité du média architectural. Pour Eisenman, l'architecture semble pouvoir évoquer une mémoire autre, en appelant à l'affect et au corps plutôt que de la reproduction de l'archive et d'enregistrement. C'est en ce sens que l'on pourrait saisir la réflexion suivante de l'architecte sur l'impact du traitement médiatique des événements historiques (et principalement du 11 septembre 2001) sur la pensée architecturale contemporaine: «When I was 10, [...] I was listening to a football game on a Sunday afternoon when the game was interrupted. The announcer said the Japanese had bombed Pearl Harbor [...] Pearl Harbor was an abstraction to me [...] The interesting thing about listening to the radio, is that you could use your imagination. [...] What happened on September 11 I believe profoundly changed the nature of our imagination. Throughout the world, at 9:06 in the morning in New York, [...] people watched the second plane hit the second tower live [...] Watching the buildings collapse [...] at that moment, instantly changed the way we think about how we represent things and how we imagine things. [...] Memory and imagination are linked. But with the media coverage of the World Trade Center tragedy, memory and imagination were severed, they were split apart. This is an important moment for architecture, because memory and imagination were always part of what architecture did» [EISENMAN, 2003: 73-74].

Ainsi, le traitement médiatique contemporain des événements historiques ayant transformé la mémoire et le rapport des individus au passé, l'architecture doit également, selon Eisenman, se transformer afin de laisser place à différentes modalités de la remémoration qui permettraient à nouveau de donner une charge significative au passé. Fondant la commémoration de l'holocauste sur l'affect et les

impressions sensorielles (en appelant à l'imagination et permettant d'appréhender et de transmettre autrement la mémoire de cet événement), plutôt que sur l'archive et l'enregistrement (reposant davantage sur la reproduction), le *Mémorial de l'holocauste* prend ainsi position face au traitement actuel de la mémoire et son rapport à l'architecture commémorative. Comme Delbo, Eisenman montre que le traumatisme de l'holocauste peut être approché en ébranlant les schémas descriptifs traditionnels de la narration et permet, ainsi, de repenser le rapport au passé par le biais, plutôt que d'une narration suivie, d'un itinéraire affectif où le passé interviendrait comme expérience présente.

Conclusion

En résumé, le présent article a cherché à introduire la problématique des rapports entre architecture et mémoire à travers l'étude de la récente et controversée construction du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* de Peter Eisenman. Il s'agit, dans un premier temps, de résumer une part du corpus théorique contemporain dans lequel pouvait s'inscrire cette problématique, depuis Maurice Halbwachs jusqu'à Pierre Nora et James Young. Dans un second temps, l'article a réalisé l'analyse proprement dite du *Mémorial de l'holocauste* et cherché à montrer qu'il présentait une certaine redéfinition de ces rapports. Comme semblait en témoigner l'étude de la métaphore spatiale du labyrinthe, cette redéfinition du mode de transmission du passé s'inscrivant par l'architecture se définissait, d'une part, comme critique de la continuité narrative ou historique et, en ce sens, se rapprochait des œuvres contre-monumentales définies par James Young. D'autre part, il a paru qu'Eisenman cherchait à faire endosser à l'architecture, non seulement une fonction critique, mais également une charge significative, ou une certaine tentative de compréhension du passé, fondée sur la transmission affective de sa mémoire. Les sentiments d'angoisse, de peur et d'inconfort perçus durant l'itinéraire de la visite du champ de stèles, fonctionnant comme réverbérations traumatiques de l'expérience concentrationnaire, semblaient ainsi viser à forger une nouvelle compréhension du passé nazi, laquelle se constituait au travers de l'espace et de l'affect corporel, plutôt que par la représentation, la description historique, l'archive ou l'enregistrement. Le mémorial conçu par Eisenman a ainsi semblé se distinguer des autres mediums de commémoration et prendre position face au statut de la mémoire à l'ère de la prolifération des communications de masse analysée par Nora. La mémoire que présente le champ de stèles, matérialisant la mémoire profonde décrite par Charlotte Delbo, offre, en réponse à la sur-médiation du passé, une mémoire corporelle et spatiale faisant appel à l'imagination.

BIBLIOGRAPHIE

- Bennett, Jill, 2005. *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art*, Stanford, Stanford University Press.
- Crinson, Mark, 2005. «Urban Memory: an Introduction», in *Urban Memory: History and Amnesia in the Modern City*, London, Routledge, pp. xi-xx.
- Delbo, Charlotte, 1985. *La mémoire et les jours*, Paris, Berg International.
- Eisenman, Peter, 2005. «The silence of excess», in *Holocaust Memorial Berlin*, Baden, Lars Müller Publishers.
- Eisenman, Peter, 2003. «Memory, Monument and Memorial», in *Inform; the Journal of Architecture, design, and material culture*, vol.3, pp. 73-79.
- Eisenman, Peter, 2004. «Notations of Affect, an Architecture of Memory», in Klaus, Herding. *Pathos, Affekt, Gefühl: die Emotionen in den Künsten*, New York, Walter de Gruyter, pp.504-511.
- Halbwachs, Maurice, 1950. *La mémoire collective*, disponible à l'adresse web: <http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.pdf> le 10 mai 2011.
- Hirsch, Joshua, 2006. *After Image: Film, Trauma and the Holocaust*, Philadelphia, Temple University Press.
- Hirsch, Marianne, 2001. «Surviving Images: Holocaust, Photography, and the Work of Postmemory», in *Yale Journal of Criticism*, vol.12, no.1, printemps, pp.5-37.
- Kasbi, François, 1997. «Pierre Nora. Les Lieux de Mémoire: La République, La Nation, Les France», in *La République des Lettres*, disponible à l'adresse web: <<http://www.republique-des-lettres.fr/721-pierre-nora.php>> le 10 mai 2011.
- Kaplan, Brett Ashley, 2007. *Unwanted Beauty, Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- Nora, Pierre (dir.), 1984. *Les lieux de mémoire I*, Paris, Gallimard.
- Thatcher, Nicole, 2003. *Charlotte Delbo, une voix singulière: Mémoire, témoignage et littérature*, Paris, Éditions L'Harmattan.
- Young, James, 2000. *At Memory's Edge, After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven and London, Yale University Press.
- Young, James, 2007. «Peter Eisenman's Design for Berlin's Memorial for the Murdered Jews of Europe: A Juror's Report in Three Parts», in Ostow, Robin. *(Re)Visualising National History: Museums and National identities in Europe in the New Millennium*, Toronto, University of Toronto Press, pp.200-214.

LA DIMENSION AUTOFICTIVE DU ROMAN CATHERINE PARIS DE MARTHE BIBESCO

Cristina-Maria OBREJA*

*«La vie n'est pas ce que l'on a
vécu, mais ce dont on se souvient et
comment on s'en souvient.»*

Gabriel Garcia Marquez

Abstract: The work of Princess Bibesco is vast, with great variety not only regarding the thematics, but the literary genres she chooses in order to convey her most intimate thoughts to the readers, as well. In all of her creations, we can easily recognize persons who were part of the writer's world, or events in which the writer took part.

The same thing happens in Catherine-Paris novel, which tells the story of the childhood, adolescence and the adult period of the eponym character, who is somewhat given the same identity as Princess Bibesco, borrowing even the place and date of birth of the writer. Catherine-Paris is best characterized by the coexistence of two trades which are specific to auto-fiction through the writing style adopted by the writer, which implies at the same time revealing to the readers events regarding the private life of the writer, and maintaining a certain distance between the writer and the character who represents her.

Keywords: *auto-fiction, Princess Bibesco, Catherine-Paris, writer, character*

Résumé: L'œuvre créée par la Princesse Marthe Bibesco est aussi riche que variée du point de vue de la thématique et des genres littéraires qu'elle choisit pour communiquer à ses lecteurs ses pensées les plus intimes. Pour l'écrivaine ce mélange de genres est un moyen à travers lequel elle affirme sa vérité et représente les réalités de son monde ainsi que soi-même. Dans toutes ses créations, nous pouvons facilement reconnaître les personnes qui faisaient partie du monde de l'écrivaine, ou des événements qui ont marqué sa vie et son destin. La même chose arrive dans le roman de Catherine-Paris, qui raconte l'histoire de l'enfance, l'adolescence et la période adulte du personnage éponyme auquel la Princesse Marthe Bibesco emprunte son identité. Le roman Catherine Paris se caractérise par cette ambivalence spécifique à l'autofiction parce que la narratrice, la Princesse Marthe Bibesco, adopte une écriture qui suppose à la fois divulguer aux lecteurs des événements concernant son intimité, tout en se distanciant du personnage qui la représente.

Mots-clés: *autofiction, Princesse Bibesco, Catherine-Paris, personnage, écrivaine*

* Université «Ștefan cel Mare» Suceava (cristina_obreja2006@yahoo.com).

La création littéraire de la Princesse Marthe Bibesco réunit, dans les presque quarante titres, des œuvres où nous pouvons facilement reconnaître des informations, des événements, des personnes qui ont marqué en quelque sorte la vie et le destin de l'écrivaine. Quelques-uns de ses romans comme *Le Perroquet Vert* ou *Catherine-Paris* ont été d'ailleurs qualifiés d'autobiographiques mais leur intérêt ne se résume pas seulement à cette dimension autobiographique car la Princesse Bibesco pratique une écriture qui mélange les genres pour mieux saisir les réalités de son monde et pour mieux montrer à ses lecteurs les dimensions cachées de sa personnalité.

L'imagination dans son œuvre est aussi puissante dans le dévoilement et la représentation des faits que toute autre adhérence aux faits. La vérité n'est pas une seule mais plusieurs qui doivent être dites pour pouvoir gagner quelque forme de compréhension sur elle-même. Elle détruit les limites qui séparent la fiction et la réalité pour que le pouvoir de l'imagination puisse être employé afin de combler les vides de son expérience. Ainsi, donner la voix à la réalité est un pas important dans la démarche de la découverte de soi.

Pour l'écrivaine ce mélange de genres est un moyen par lequel elle affirme sa vérité et représente ses réalités et soi-même. Dans son récit elle crée un narrateur – protagoniste qui tout en errant à travers les chapitres de sa vie inclut dans son discours des éléments de son existence quotidienne qui sont reconnaissables comme événements essentiels de sa vie. Ces éléments offrent une vision sur différents aspects de sa destinée, définissent son être et ce qu'elle est devenue et attirent aussi l'attention sur ce qui n'a pas été inclus. Puisqu'elle fait des choix d'écrire sur certaines choses et pas sur d'autres, peut-être à cause de sa propre censure des pertes de mémoire ou des propres jugements de valeur sur l'importance de ces événements.

Les personnages qui peuplent ses récits semblent avoir existé mais la narratrice semble avoir brouillé les pistes sur sa vie. La non-coïncidence des versions sur son enfance, par exemple, peut aussi s'ériger en preuve de fictionnalisation. Car pour elle, écrire l'histoire de sa vie c'est faire advenir ce qui n'est pas encore là, c'est donner corps à ce qui est essentiellement sans forme. Quel lecteur ne s'est pas déjà interrogé sur le caractère autobiographique d'une œuvre dite de fiction et, d'un autre côté, n'a jamais approché un récit autobiographique sans quelque suspicion? Ces impressions n'ont pas souvent l'opportunité de dépasser le domaine de l'hypothèse car la vérification objective des faits reste la plupart du temps problématique et incertaine.

À partir de cette idée que nous nous sommes fait de l'œuvre de la Princesse Bibesco, nous allons nous attarder un peu sur la notion d'autofiction qui a déjà gagné beaucoup d'adeptes mais en même temps beaucoup de détracteurs.

Les derniers temps la critique a dédié beaucoup de pages et d'encre à la théorisation et l'analyse d'un genre littéraire hybride, qui mélange des éléments autobiographiques et fictionnels, c'est-à-dire l'autofiction. Celui qui introduit le néologisme «autofiction» est Serge Doubrovsky qui l'utilise en

1977 pour définir le genre auquel appartient son roman *Fils* et dès lors le terme a connu une importante expansion:

«L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte.» [DOUBROVSKY, 1988: 77]

D'une part la manière d'écrire que l'autofiction suppose a conquis rapidement les écrivains qui voient dans ce genre un renouvellement de la forme romanesque et de plus un espace de liberté créative. Mais d'autre part l'autofiction a été réduite souvent à une jonction de deux genres, de deux univers différents, la réalité de l'auteur et le monde créé par son imagination.

Le roman *Catherine Paris* se caractérise par cette ambivalence spécifique à l'autofiction parce que la narratrice, la Princesse Marthe Bibesco, adopte une écriture qui suppose à la fois divulguer aux lecteurs des événements concernant son intimité, tout en se distanciant du personnage qui la représente. Il s'agit d'une production clairement autofictive, tout à fait exemplaire qui, déjouant l'opposition vérité/fiction, repousse les frontières du genre et transpose le soi en instance créatrice.

La Princesse Marthe Bibesco pratique un genre littéraire jouant sur les deux tableaux, le fictif et le factuel. Elle évite ainsi le «croyez que» du pacte autobiographique classique pour conduire le lecteur vers l'«imaginez que» de la fiction et assume tout à fait l'impossible réduction de l'autobiographie à l'énoncé objectif. Le côté autofictif de son œuvre joue consciemment sur la ressemblance ambiguë qui existe entre l'autobiographie et le roman à la première personne et revêt la part de brouillage et de fiction due en particulier à l'inconscient.

En conséquence, tout en essayant de se raconter elle crée une histoire qui échappe quelquefois à son contrôle:

«Le sort d'un roman ne dépend ni de son auteur ni même de ses éditeurs: une histoire une fois racontée, devenue substance vivante, agit selon ses propres lois, vit son aventure terrestre, et personne ne peut prévoir d'avance ce que sera le roman de ce roman, ses développements, ses péripéties, leurs conséquences, sa durée, et sa fin inévitable.» [BIBESCO, 1952: 7]

Dans ce récit d'une vie, l'écrivaine fait revivre à chaque page, les personnes et les histoires qui ont peuplé son monde. Elle parle de la beauté, de la tendresse et de la cruauté, de l'enfance dans une famille où la figure centrale est celle de la grand-mère et de ses éducateurs. Elle parle aussi de l'âge de l'adolescence et puis de celui de jeune adulte, entourée par l'histoire et la littérature, les apprentissages, les amitiés, les amours et les déceptions, la famille, les moments et les lieux, les engagements, les choix, en somme la vie comme elle s'en souvient.

Ainsi, selon les classifications faites par Vincent Colonna dans son ouvrage *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, nous pourrions encadrer ce récit, où la réalité n'est pas dans les faits mais sans aucun doute dans les souvenirs, dans la catégorie «autofiction biographique» ou celle

d'«autobiofiction» puisque dans ce genre d'œuvre «l'écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne, mais il affabule son existence à partir des données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d'une vérité au moins subjective – quand ce n'est pas davantage». [COLONNA, 2004: 93]

L'œuvre entière raconte la vie de Catherine-Paris, personnage éponyme auquel la Princesse Marthe Bibesco emprunte son identité, réalisant ainsi selon les théories de Philippe Lejeune un pacte autobiographique. Selon Lejeune, le genre autobiographique se fonde sur une affirmation dans le texte de l'identité de l'auteur qui renvoie au nom de celui qui se trouve sur la couverture. Cette affirmation qu'il nomme «le pacte autobiographique» peut prendre des formes diverses mais elles manifestent toutes l'intention de l'auteur de confirmer la véracité et la sincérité de son récit. Lejeune affirme également que ce pacte est souvent exprimé dans le texte mais dans d'autres cas il peut aussi être souscrit hors du texte, sur la couverture, dans d'autres récits ou même dans des interviews:

«Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture. Les formes du pacte autobiographiques sont très diverses: mais toutes elles manifestent l'intention d'honorer sa signature. Le lecteur pourra chicaner sur la ressemblance, mais jamais sur l'identité.» [LEJEUNE, 1996: 26]

Dans le roman *Catherine-Paris*, la narratrice essaie de nous transmettre que l'histoire que nous allons lire est vraiment son histoire, et elle fait cela à l'aide d'un jeu qui pourrait dans une certaine perspective remplir la fonction d'un pacte autobiographique, mais elle ne veut pas quand même admettre ouvertement que c'est de sa vie qu'elle parle. Elle choisit de se cacher derrière un personnage fictif et de changer l'identité de toutes ses fréquentations. Peut-être à cause de la pudeur préfère-t-elle ce camouflage d'un «je» qui s'énonce dans un «elle», comme si elle parlait d'une autre.

Au début du roman elle introduit le personnage principal et il est impossible de ne pas remarquer que dans cette présentation du personnage éponyme il s'agit de la même date et du même lieu de naissance que ceux de la Princesse Marthe Bibesco elle-même¹:

«Catherine-Paris était née à Bucarest, d'un père ancien élève du Lycée Louis-le-Grand, et d'une mère qui avait des visions... Bien que sa ville natale fût, sur la carte, plus près d'Yalta que de Moscou, quand elle naquit, ce 28 janvier 1889...» [BIBESCO, 1952: 17]

L'héroïne d'origine roumaine fait partie de l'aristocratie qui au XX^e siècle se caractérisait par des relations de parenté à travers toute l'Europe, se rapprochant ainsi à l'auteure, elle-même issue d'une famille ayant des liens familiaux dans tout l'espace européen.

¹ Tudor Ionescu, dans la préface au roman *La Bal cu Marcel Proust*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976, page 6, mentionne la même date et lieu de naissance de la Princesse Marthe Bibesco.

La trame du roman est un autre argument qui nous ramène à penser à son caractère autobiographique. Catherine-Paris, jeune fille éduqué par la grand-mère maternelle, à son tour descendante d'une famille princière, rencontre pendant une vente aux enchères de livres le comte Adam Leopolski, tombe amoureuse de celui-ci et finit par l'épouser. Un mariage qui commence sous les auspices de l'amour et du désir réciproques, mais qui tombe vite en disgrâce à cause de l'inconsistance d'Adam qui ne sait pas et ne peut pas aimer une seule femme. Trop jeune et trop naïve, Catherine ne sait pas comment réagir dans une telle situation. «L'union malheureuse de Catherine avec Adam rappelle celle non moins malchanceuse de Marthe avec Georges-Valentin (la différence d'âge est aussi une source de malentendus dans les deux couples)» [RUJAN, 2003: 292] affirme Stefania Viorica Rujan dans son ouvrage *Trois cas d'intégration dans l'espace culturel français: Anna de Noailles, Marthe Bibesco, Hélène Vacaresco*.

La Princesse Marthe Bibesco se sert de son talent pour transformer les personnes qui ont traversé dans une période ou l'autre l'espace de sa vie et de son destin en personnages et les inclut dans un univers plus ou moins fictionnel, dans lequel elle transportera aussi la multitude d'événements qu'elle a vécus. Nous avons l'impression que chez la Princesse Bibesco l'imagination crée des souvenirs et réciproquement. Dans cette entreprise où la mémoire et l'imagination se rencontrent et s'entrecroisent si souvent il est parfois difficile de savoir laquelle des deux est la source de ses secrets et auquel des deux mondes appartient son récit:

«Un monde de souvenirs, de personnes devenues des personnages remontait des profondeurs à la surface de ma conscience. Catherine-Paris, c'était mon adieu à cette Europe disparue, l'Europe de Chateaubriand, telle que les Congrès de Vienne et de Vérone nous l'avaient laissée; telle qu'elle n'avait pas su se défendre, ou voulu se sauver, entre 1815 et 1914». [BIBESCO, 1952: 10]

Elle fait appel à l'autofiction car celle-ci représente un genre littéraire qui lui donne en tant qu'écrivain la possibilité d'incarner un personnage et d'une autre part d'exprimer certains traits de son caractère à travers ses personnages. C'est le témoignage d'un désir plus profond de l'écrivaine et sa fictionnalisation lui permet de devenir partie intégrante de son œuvre. En conséquence elle a accentué la subjectivité de l'écriture et a étendu à la fiction les modalités de l'expression de soi.

À la différence du roman classique, l'autofiction donne à l'écrivaine la chance d'être non seulement le metteur en scène qui contrôle le destin des personnages mais d'être au centre de l'intrigue, car elle devient l'acteur de son propre récit. Stefania Viorica Rujan considère, dans l'analyse qu'elle fait sur l'œuvre de la Princesse Bibesco, que la fiction «est enfermée dans un univers vrai, le cadre historique étant assez bien délimité.» [RUJAN, 2003: 292]

À travers cette œuvre la Princesse Bibesco ne veut pas premièrement dévoiler des faits ou une vérité singulière mais, relever une certaine vérité intérieure personnelle, car ses valences autobiographiques ne se retrouvent pas

dans l'exactitude des informations données par l'auteure, même si certains faits sont tout à fait identiques à la réalité, mais dans la vérité de son image de soi.

Dans son analyse sur les écritures de soi Jean Philippe Miraux explique clairement que le travail d'un auteur qui cherche à réaliser une œuvre autobiographique n'est pas de découvrir et de dévoiler les faits et les circonstances de sa vie, mais d'inventer un ordre de valeurs à l'aide duquel il voit et évalue sa propre existence. Il affirme qu'écrire la vérité absolue est une démarche difficile, compte tenu du fait que le temps passé a recouvert les actes et les rencontres et que, plus important, la propre vie est transformée en œuvre, car il y aura toujours des secrets insondables et incommunicables:

«La sincérité remplace la vérité; du moins, la sincérité intérieure est infiniment plus fiable que la vérité rationnelle, froide et objective; on voit que les faits ne signifient objectivement rien; ils ne signifient que vécus à travers la perception du narrateur-personnage qui, sincère, les relate». [MIRAUX, 2009: 50]

Pour la Princesse Marthe Bibesco la réalité n'est pas figée et il lui semble impossible qu'un écrivain réduise sa vie à un spectacle fixe. Pour elle, la liberté implique le besoin de garder le contrôle sur soi et le témoignage de l'auteure sur elle-même est un témoignage privilégié car personne ne peut mieux savoir que l'auteur ce qu'il a cru, pensé, voulu et vraiment vécu pendant son existence.

Elle ressent toujours le désir de vérité et de sincérité, elle ressent le besoin de raconter sa vie avec exactitude mais elle est aussi consciente des limites de sa tentative de se décrire sur le plan de la vérité historique et que l'écriture de son histoire exige en quelque sorte une certaine inventivité. Ainsi dans son ouvrage *Catherine-Paris*, la Princesse Marthe Bibesco adopte-t-elle un style et une rhétorique qui aident à créer une certaine complicité entre le lecteur et la narratrice et elle introduit dans son récit un témoignage de sa sincérité:

«Sait-on jamais ce qui s'écrit en soi et de quelles hantises on se fait l'écho, en écrivant? J'avais été sincère; quant à moi et selon moi; et c'était tout. Se pouvait-il que je fusse devenue l'affirmation et la preuve à l'appui de ce que d'autres avaient senti d'une vérité et dont d'autres encore avaient douté.» [BIBESCO, 1952: 12]

À travers ce récit, la narratrice essaie de se construire et de s'exprimer comme personnage fictif car ce qui compte n'est pas l'existence personnelle en dehors du texte, mais plutôt la nature du «soi», ce qui lui donne identité et caractère. Elle renonce à sa propre personne pour incarner un personnage qui à certains moments obscurcit la personne réelle qu'elle est:

«Je ne pensais plus du tout à Catherine-Paris, à ce qui lui était arrivé, à ce qui pourrait lui arriver encore, lorsqu'un beau jour, sans avertir, elle s'est imposée à moi, avec hardiesse, presque avec violence, au point de me donner la sensation à la fois poignante et douce que j'étais l'ombre de mon ombre et qu'elle était, elle, la personne vivante.» [BIBESCO, 1952: 7]

Un autre argument qui permet d'affirmer sans réserve que *Catherine-Paris* n'est pas seulement un roman, une fiction, c'est la présence dans cette œuvre des noms ou des lieux qui existent en réalité, et qui ont marqué la vie de

l'auteure. Il y a d'une part la ville de Bucarest, le lieu de sa naissance, ville qui «fût, sur la carte, plus près d'Yalta que de Moscou» [BIBESCO, 1952: 17] avec «la Calea Victoria déserte à midi» [BIBESCO, 1952: 18] et d'autre part la ville de Paris «le seul lieu au monde où l'on pût vivre» [BIBESCO, 1952: 32] d'après ses propres témoignages. Les noms géographiques remplissent une fonction déictique. A travers eux le lecteur peut suivre les déplacements des personnages et surtout ceux de l'héroïne et puis, ils entraînent le lecteur dans le monde de l'auteur en fusion avec son image reconstituée. Voilà pourquoi, les toponymes rencontrés à travers le récit comme Miroslava, le domaine du Prince Dragomir sur les bords du Pruth, ou la rue Matignon, résidence de la jeune Catherine-Paris, le domaine familial de Zamosc qui «était Versailles, mais sans Trianon» [BIBESCO, 1952: 102] sont des éléments qui apportent des précisions importantes dans cette démarche.

Il y a une ressemblance incontestable entre le personnage principal et celle qui signe avec son nom sur la couverture. Car nous savons bien que, par exemple, dans l'autofiction, tout peut être faux, sauf le nom principal tandis que dans le roman autobiographique, au contraire, tout peut être vrai, sauf le nom.

Pour conclure nous pouvons affirmer que la narratrice de *Catherine-Paris* nous raconte la vérité sur sa vie – comme elle entend de reconstruire son histoire personnelle – à l'aide de l'imagination et nous pouvons comprendre la vérité dans l'autofiction pas comme un mélange étrange de fiction et d'histoire, mais comme un dialogue continu entre la conscience de l'écrivaine et son imagination.

Dans cette perspective, il est tout à fait possible qu'elle nous dise la vérité essentielle de sa vie et d'elle-même tout en déformant la réalité, en y mettant ou en omettant de grandes parties de sa vie. La vérité des faits peut être vue, dans ce sens, comme subordonnée à la vérité de la personne et ce que la narratrice doit offrir aux lecteurs ce sont des reflets de la conscience de soi.

Finalement, le récit entier se situe dans la catégorie du naturel et du vraisemblable, car dans la trame de vie du personnage principal nous pouvons facilement reconnaître des éléments et des histoires la vie-même de la Princesse Marthe Bibesco.

BIBLIOGRAPHIE

- Bibescu, Martha, 1976. *Le bal cu Marcel Proust*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Colonna, Vincent, 2004. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Editions Tristram.
- Doubrovsky, Serge, 1988. *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France.
- Gasparini, Philippe, 2004. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil.
- Lejeune, Philippe, 1996. *Le Pacte autobiographique, nouvelle édition argumentée*, Paris, Éditions du Seuil.
- Miriaux, Jean-Philippe, 2009. *L'autobiographie, écriture de soi et sincérité*, Paris, Editions Armand Colin.
- Princesse Bibesco, 1952. *Catherine-Paris*, Paris, Éditions La Palatine.
- Rujan, Stefania Viorica, 2003. *Trois cas d'intégration dans l'espace culturel français: Anna de Noailles, Marthe Bibesco, Hélène Vacaresco*, Iași, Ed. Junimea.

EUGENIE GRANDET ENTRE L'ORIGINAL FRANÇAIS ET SES VERSIONS DE TRADUCTION ROUMAINES

Dana-Mihaela BEREHOLSCHI*

Abstract: The article represents a comparative analysis of the Balzacian novel *Eugenie Grandet* and its translation versions into the Romanian language.

Our research is based on the analysis of four translation versions into the Romanian language, related to the original in the French language: the version of Marius from 1896, the version of Vera Leonard from 1939, that of Cezar Petrescu, included in the critical edition of the human Comedy, which appeared in the Univers publishing house in 1986 under the coordination of Angela Ion and also the version of Mioara Izverna from 2006.

The chosen fragment occupies a veritable strategic place in the text, which allowed us to observe the different ways to translate, to identify various translation procedures, but also the “sins” sometimes committed in the process of translation.

Keywords: *adaptation, translation, translator, translation unit, translation version*

Résumé: L'article représente une analyse comparative du roman balzacien *Eugénie Grandet* et de ses versions de traduction en roumain.

Notre travail est fondé sur l'exploitation de quatre versions de traduction en roumain rapportées à l'original français. Il s'agit de la version de Marius de 1896, la version de Vera Leonard parue en 1939, celle de Cezar Petrescu incluse dans l'édition critique de la *Comédie humaine*, parue chez Univers en 1986, sous la coordination d'Angela Ion, mais aussi la version de Mioara Izverna de 2006.

Le fragment choisi est un véritable lieu stratégique du roman, qui nous a permis de saisir les différentes modalités du traduire et d'identifier les divers procédés de traduction, utilisés par les traducteurs, mais aussi les «péchés» parfois commis dans l'acte traduisant.

Mots-clés: *adaptare, traduction, traducteur, version de traduction, unité de traduction*

La première traduction en roumain du roman *Eugénie Grandet* est réalisée en 1896 par C. Șăineanu [BALZAC, 1896], qui signe la traduction du texte et la préface accompagnant cette édition, sous le pseudonyme Marius, et la publie à Craiova, à Institutul de Editură Ralian și Ignat Samitca (Institut d'Edition Ralian et Ignat Samitca).

En 1910 suit une nouvelle édition travaillée par Ludovic Daus, qui paraît à Bucarest aux Editions de la librairie Leon Alcalay, collection «Biblioteca pentru toți» (Bibliothèque pour tous), rééditée en 1936 [BALZAC, 1936].

* Universitatea «Ștefan cel Mare» Suceava (danabereholschi@yahoo.fr).

Trois ans plus tard, un troisième traducteur [BALZAC, 1939] manifeste son intérêt pour la mise en roumain du roman et fait paraître son travail sous le titre *Eugenia Grandet* [*Eugénie Grandet*], aux Editions de la librairie «Cartea noastră».

A partir de l'année 1950, quand Cezar Petrescu commence à publier sa première version de traduction [BALZAC, 1950], et jusqu'en 2007, nous avons compté 13 éditions et rééditions de ses variantes de traduction, parues chez diverses maisons d'édition, certaines d'entre elles publiées dans des volumes préfacés avec des commentaires et des notes, d'autres dans des tomes qui ne comportent que le texte en roumain, sans être accompagnées par des éléments para textuels. A part ces versions de traduction, il faut signaler la traduction du traducteur moldave Victor Vasilache [BALZAC, 1990], parue à Chisinau, celle de Corina Ungureanu, publiée par les Editions Aldo Press en 2004 et la dernière version signée par Mioara Izverna, parue en 2006 [BALZAC, 2006] chez Leda et reprise en 2008 par le groupe éditorial Leda/Corint.

Des vingt versions de traduction parues en 104 ans, nous en avons choisi quatre, élaborées à des distances temporelles très grandes (la version de 1896, celle de 1939, la version définitive de Cezar Petrescu incluse dans le V^e tome de l'édition critique d'Angela Ion, publiée en 1986 [BALZAC, 1986], et la dernière version, selon notre travail de documentation, parue sur le marché de livre roumain, signée en 2006 par Mioara Izverna), rapportées au texte source, l'édition publiée par Flammarion en 2003 [BALZAC, 2003].

Le fragment que nous proposons a engendré en roumain des solutions diverses reflétant des manières et procédés différents de traduction, qui nous ont permis une approche comparative.

VERSION ORIGINALE 2003 [BALZAC, 2003: 67-68].

«Au physique, Grandet était un homme de cinq pieds, trapu, carré, ayant des mollets de douze pouces de circonférence, des rotules noueuses et de larges épaules, son visage était rond, tanné, marqué de petite vérole; son menton était droit, ses lèvres n'offraient aucune sinuosité, et ses dents étaient blanches; ses yeux avaient l'expression calme et dévoratrice que le peuple accorde au basilic; son front, plein de rides transversales, ne manquait pas de protubérances significatives; ses cheveux jaunâtres et grisonnants étaient blanc et or, disaient quelques jeunes gens qui ne connaissaient pas la gravité d'une plaisanterie faite sur monsieur Grandet. Son nez, gros par le bout, supportait une loupe veinée que le vulgaire disait, non sans raison, pleine de malice. Cette figure annonçait une finesse dangereuse, une probité sans chaleur, l'égoïsme d'un homme habitué à concentrer ses sentiments dans la jouissance de l'avarice et sur le seul être qui lui fût réellement de quelque chose, sa fille Eugénie, la seule héritière».

VERSION MARIUS [BALZAC, 1896: 24-25]

«Ca fisic, Grandet era înalt de cincî picióre, bondoc, pătrat, cu pulpă de două-spre-dece palmace în circomferință, cu ósele genunchilor, noduróse și cu umeri lați; fața îi era rotundă, tăbăcită, însemnată cu vărsat; bărbia îi era dréptă, buzele nu ofereaū nicî o îndoitură și dințiî eraū albi; ochiî sêi aveau

expresia liniștită și sfâșietoare pe care poporul o atribuiseră basilicului; fruntea sa, plină de linii de a curmezișul, nu era lipsită de cucuiuri semnificative; părul său gălbui și cărunțit, era alb și auriu, diceau unii tineri, cari nu cunoscuseră gravitatea unei glume făcută pe socotela d-lui Grandet. Nasul său gros la vîrf, purta o umflătură, despre care oamenii de rînd diceau, nu fără oarecare dreptate, că e plină de răutate.

Figura acesta anunța o fineță periculoasă, o cinste nesinceră, egoismul unui om obișnuit a îngrămădi sentimentele sale în bucuria avariției și asupra unei singure ființe, care mai valora ceva în ochii sei, fiică-sa Eugenia, singura sa moștenitoare».

VERSION VERA LEONARD [BALZAC, 1939:13-14]

«La trup, Grandet era un bărbat înalt de cinci picioare, bine legat, cu pulpele groase, fața îi era neagră și ciupită de vărsat, avea o bărbie dreaptă, buzele-i nu aveau nici o întorsătură, și dinții îi erau albi. Ochii lui aveau o expresie liniștită și lacomă pe care poporul o atribuiseră basilicului; fruntea brăzdată de linii transversale, avea niște ridicături ciudate; părul lui galben și încăruntit, era alb-auriu, cum spuneau unii tineri cari nu-și dădeau seama de gravitatea unei glume făcută pe socoteala domnului Grandet. Nasul gros la vîrf, avea niște vine despre care poporul spunea, și pe bună dreptate, că ar fi semnele sănătății. Omul acesta prevestea o finețe periculoasă, o cinste prefăcută, egoismul unui om obișnuit să-și reverse sentimentele în bucuria avariției și asupra singurei ființe care prețuia ceva pentru el, fiica lui, Eugenia, singura lui moștenitoare».

VERSION CEZAR PETRESCU [BALZAC, 1986: 249-250]

«La trup, Grandet era un bărbat scund, pătrat, îndesat, cu pulpele groase, cu genunchii noduroși și cu umerii largi; avea fața rotundă, tăbăcită și ciupită de vărsat; bărbia dreaptă, buzele fără nici o curbă și dinții albi; ochii, cu expresia calmă și devoratoare pe care poporul o atribuiseră basilicului; fruntea, brăzdată de cute transversale, nu era lipsită de anume protuberanțe semnificative, părul, gălbui și sur, era argintat și auriu, cum spuneau unii tineri care nu-și dădeau seama de urmările unei asemenea glumețe aluzii pe socoteala domnului Grandet. Nasul, borcănăț la vîrf, avea o gîlmă cu vinișoare, pe care vulgul o socotea, pe drept cuvînt, plină de venin. Această figură vădea o primejdioasă șiretenie, o probitate fără căldură, egoismul unui om obișnuit să-și concentreze simțirile în voluptatea avariției și asupra singurei ființe care într-avea prețuia ceva pentru el, fiica sa Eugénie, singura-i moștenitoare».

VERSION MIOARA IZVERNA [BALZAC, 2006:21-22]

«Ca înfățișare, Grandet era un bărbat scund și îndesat, cu silueta pătrată, cu pulpele picioarelor groase de douăsprezece degete, cu genunchii noduroși și cu umerii lați; avea fața rotundă, tăbăcită de vînt și de soare și ciupită de vărsat, bărbia dreaptă, buzele lipsite de orice sinuozitate și dinții albi. Ochii lui aveau expresia liniștită și mistuitoare pe care poporul o atribuiseră balaurului din poveste, fruntea, plină de riduri transversale, nu era lipsită de protuberanțe

semnificative, părul lui gălbui și sur era „argintiu și auriu, după cum spuneau câțiva tineri ce nu cunoșteau gravitatea unei glume făcute pe socoteala domnului Grandet. Nasul lui, gros la vârf, avea pe el un neg cu vinișoare pe care oamenii îl considerau, nu fără motiv, plin de malițiozitate. Această figură arăta o finețe primejdioasă, o cinste lipsită de căldură și egoismul unui om obișnuit să-și concentreze sentimentele în bucuriile pe care ți le dă avariția și în singura ființă la care ținea cu adevărat, fiica lui, Eugenie, unica sa moștenitoare».

Nous avons choisi comme texte soumis à une analyse comparative, l'un des portraits les plus célèbres dans la littérature universelle, réalisé minutieusement par Balzac qui construit par Félix Grandet un personnage type, ancré dans son époque, qui symbolise, comme le souligne Angela Ion dans sa note introductive au roman, publiée chez Univers, «*evoluția economică și socială a unei societăți*» [BALZAC, 1986: 235] [l'évolution économique et sociale d'une société].

Le modèle du vigneron de Saumur, Henry-Joseph Savary, descendant de la famille Savary et membre de la famille Margonne, inspire à l'auteur le portrait physique de cet Harpagon du XIX^e siècle auquel le personnage balzacien a été souvent associé, mais auquel, en réalité il s'oppose. Le portrait physique de Grandet se construit progressivement, suivant la technique du détail auquel Balzac accorde une importance spéciale, car elle devient une modalité concrète de connaissance du caractère du personnage.

Une mise en parallèle du texte de départ et de ses quatre versions de traduction auxquelles nous avons ajouté une version personnelle, relève, dès le début, les différentes tendances traduisantes.

Malgré le risque de se perdre dans la première phrase très longue, nous observons rapidement les différences survenues lors du transfert vers le roumain.

Nous allons nous pencher, tout d'abord, sur la première unité de traduction «Grandet était un homme de cinq pieds, trapu, carré».

Tous les traducteurs construisent le sens correct des «cinq pieds», à savoir un peu plus de 1, 60 m, en les rendant en roumain soit par l'adjectif *scund* (*petit*), comme le font Cezar Petrescu et Irina Izverna, soit en calquant la structure, comme le font les deux premiers traducteurs «înalt de cinci picioare».

D'ailleurs Angela Ion se sent obligée d'explicitier son choix, dans une note: «*în text: cînci pîedî, aproximativ 1,62 m (pîed, veche unitate de măsură în lungime, 0,324 m)*» [dans le texte: *cînci pîedî*, environ 1,62 m (*pîed*, ancienne unité de mesure de longueur, 0,324 m)], [BALZAC, 1986: 652].

La vigueur de ce personnage de petite taille (dont le nom résonne comme une antiphrase), exprimée en français par l'adjectif *trapu*, est rendue en roumain par des adjectifs qui peuvent entrer en relation d'hétéronymie: *bondoc*, *îndesat*, *bine legat*, renforcés par l'adjectif *carré*, devenu dans la langue cible *pătrățat* chez Marius et Cezar Petrescu, et *cu silueta pătrată* dans la traduction de Mioara Izverna. Nous remarquons la suppression de ce dernier adjectif dans le texte de Vera Leonard.

Dans la traduction de la deuxième unité de traduction «des mollets de douze pouces de circonférence», les deux tendances de traduction sont évidentes.

D'une part, Marius et Mioara Izverna établissent la dimension des mollets de Grandet par l'emploi des anciennes unités de mesure de longueur, d'autre part, Vera Leonard et Cezar Petrescu préfèrent un seul adjectif (*gros*), mais avec une grande force d'expression, pour illustrer l'image des mollets de douze pouces.

Il est à remarquer, pourtant, la confusion entre le lexème *palmace*, utilisé par le premier traducteur, et la solution adéquate du dernier. Les deux lexèmes témoignent d'anciennes unités de mesure de la longueur, à la différence que *palma* (*paume*) représente «veche unitate de măsură pentru lungime (de aproximativ 25-28 cm), egală cu distanța între extremitatea degetului mare și a celui mic, bine întinse în lături» [ancienne unité de mesure de longueur (d'environ 25-28 cm), égale à la distance entre l'extrémité du pouce et du petit doigt, bien étendues en latéral], [NDULR, 2009: 1085] tandis que *deget* (*la pouce*) signifie «unitate de măsură a lungimii, având aproximativ lățimea unui deget (de la mână)» [unité de mesure de longueur, ayant environ la largeur d'un doigt (de la main)], [NDULR, 2009: 398].

Vu les définitions des deux termes roumains, et les dimensions différentes que chacune des deux unités de mesures exprime, il est clair que Marius s'est trompé de sens en utilisant *palmace* (*paume*) à la place de *degete* (*pouces*).

Quant à l'adjectif *gros*, employé par le traducteur Cezar Petrescu, il est accompagné par une note: «în text: *douze pouces de circonférence*, cu o circumferință de douăsprezece degete, 32 cm (fr. *pouce*, veche unitate de măsură în lungime, a douăsprezecea parte dintr-un *pied*)» [dans le texte: *douze pouces de circonférence*, ayant une circonférence de douze pouces, 32 cm (fr. *pouce*, ancienne unité de mesure de longueur, la douzième partie d'un *pied*)], [BALZAC, 1986: 652].

Même si apparemment la solution de Mioara Izverna, «cu pulpele picioarelor groase de douăsprezece degete», nous semble la plus adéquate, par rapport aux autres solutions proposées, il faut souligner quand même le pléonasme que cette construction renferme. Les *mollets* qui désignent les parties charnues à la face postérieure des jambes, entre le jarret et la cheville [Le Petit Robert, 1997], deviennent en roumain *pulpele picioarelor* (*les mollets des jambes*), construction pléonastique de notre point de vue, si on prend en compte qu'on ne peut pas dire *les mollets des bras*, par exemple.

La troisième unité de traduction «des rotules noueuses» sur laquelle nous nous penchons, rendue en roumain par «cu ôsele genunchilor noduroși» (Marius) et «cu genunchii noduroși» (Cezar Petrescu et Mioara Izverna), est supprimée dans la version de traduction de Vera Leonard, la traductrice passant directement à la traduction de l'épithète «de larges épaules», qu'elle rend par «cu umeri largi», par rapport aux autres traducteurs qui préfèrent à la place de *largi*, l'adjectif *lași*, mieux intégrable dans notre contexte.

La tendance d'adaptation est évidente chez tous les traducteurs, sauf Marius, par la suppression de certains adjectifs ou l'adjonction de structures complémentaires dans le cadre de l'unité «son visage était rond, tanné, marqué de petite vérole». Si Vera Leonard et Cezar Petrescu renoncent à traduire les adjectifs-épithètes *rond* et *tanné*, Mioara Izverna est tentée d'ajouter les compléments d'agent «de vânt și de soare».

Seulement Marius s'inscrit dans les limites du texte, sans recourir à des modifications.

Malgré la relation de synonymie existant entre les deux formes choisies pour rendre l'adjectif *marqué*, *ciupită* (V. Leonard, C. Petrescu et M. Izverna) et *însemnată* (Marius), nous considérons que la solution proposée par les trois traducteurs est beaucoup plus suggestive que celle de Marius.

La mise en question de la traduction de l'adjectif *tanné*, est nécessaire, ayant en vue les deux sens que le terme peut revêtir et les deux modalités différentes de les percevoir. *Le Petit Robert* propose comme sens pour cet adjectif: «qui a subi le tannage», «qui a pris l'aspect du cuir», «d'une couleur brun clair (comme celle du tan)», «de couleur brun clair, brun-roux, en parlant de la peau» [*Le Petit Robert*, 1997]. Vu les sens connotatifs et dénotatifs enregistrés par le *Petit Robert*, et la relation de synonymie qui peut s'établir entre les verbes *tanner* et *bronzer*, nous considérons acceptable les deux solutions proposées par les traducteurs.

Une autre unité qui suscite notre intérêt est «ses lèvres n'offraient aucune sinuosité», à cause des différentes lexèmes qui rendent en roumain la *sinuosité*.

De toutes les solutions proposées qui rendent l'image de la ligne sinueuse, de la courbe inexistante sur les lèvres du tonnelier de Saumur, celle de Petrescu bien adéquate opportune «buzele fără nici o curbă».

Si la solution de Mioara Izverna (*sinuozitate*) semble trop néologique, les solutions de Marius (*îndoitură*) et de Vera Leonard (*întorsătură*) sont un peu trop éloignées de notre contexte et font difficilement corps commun avec les lèvres.

Notre attention porte aussi sur «ses yeux avaient l'expression calme et dévoratrice que le peuple accorde au basilic». Dans le cadre de cette unité nous analyserons deux éléments: l'adjectif *dévoratrice* et le nom *basilic*.

Les quatre traducteurs proposent des solutions différentes: *sfâșietóre* (Marius), *lacomă* (Vera Leonard), *devoratoare* (Cezar Petrescu) et *mistuitoare* (Irina Izverna), toutes intéressantes, dont trois peuvent être classées sur une échelle, exprimant de différents degrés d'intensité, dans l'ordre suivant: *sfâșietóre*, *devoratoare* et *mistuitoare*.

Peut-être la solution de Marius peut nous sembler forcée, aynat en vue deux des sens de l'adjectif *sfâșietor*: «care produce (sau exprimă, denotă) multă tristețe, mâhnire adâncă, deznădejde, disperare» [qui produit (ou exprime, dénote) beaucoup de tristesse, amertume profonde, découragement, désespoir], [MDA, 2010: 874] et «care produce o emoție puternică» [qui produit une forte émotion], [MDA, 2010: 874]. Mais si nous prenons en compte les sens primaires de l'adjectif: «care desface în mod dezordonat, cu brutalitate (prin smulgere, mușcare etc)» [qui défait d'une manière désordonnée, brutalement (par arrachement, morsure)], [MDA, 2010: 874], et par extension «care desface în bucăți, omoară prin sfâșiere» [qui défait en morceaux, tue par arrachement], [MDA, 2010: 874], qui entrent en relation avec l'animal mythologique, le basilic, «auquel les anciens attribuaient le pouvoir de tuer par son seul regard» [*Le Petit Robert*], nous constaterons que le premier traducteur de ce texte balzacien a trouvé l'une des meilleures solutions.

Vu ces aspects, nous sommes maintenant tentée de rejeter le choix fait par Vera Leonard, car *lacomă* (*avide*) n'entre plus en relation d'hétéronymie ni avec *sfășietóre* et *devoratoare*, ni avec *mistuitoare*; une expression *avide* renvoie plutôt à la rapacité du personnage et non à quelqu'un qui dévore ou détruit.

Le deuxième terme sur lequel notre attention porte est le nom *basilic*, rendu en roumain par *basilic* chez Marius, *basilic* chez Vera Leonard, *vasilisc* chez Cezar Petrescu et *balaurul din poveste* chez Mioara Izverna.

Une recherche minutieuse dans les dictionnaires de langue roumaine clarifie le sens du terme. Même si *Mic Dicționar Academic* [*Petit Dictionnaire Académique*] enregistre les formes *basilic* et *vasilic*, comme synonymes, il est surprenant de constater qu'aucune des deux formes ne subit une définition. Les auteurs du dictionnaire se résument à conseiller le lecteur à voir son synonyme: «*basilic*, vz. *vasilic*» (*basilic*, voir *vasilic*) [MDA, 2010: 167] et «*vasilic*, vz. *basilic*» (*vasilic*, voir *basilic*) [MDA, 2010: 1417].

Ni *Dicționarul explicativ al limbii române* [*Le Dictionnaire Explicatif de la langue roumaine*] et ni *Noul dicționar universal al limbii române* [*Le Nouveau dictionnaire universel de la langue roumaine*] n'enregistrent la forme *basilic*. Les deux dictionnaires de langue roumaine proposent seulement la forme *vasilisc*, provenant du slave *vasilicŭ* et du néogrec *vasililikos*, mais aussi du latin *basiliscus*: «animal din basme, asemănător cu un șarpe, despre care se credea că ucide cu privirea» [animal rencontré dans de contes de fées, ressemblant à un serpent, dont on pensait qu'il tuait par son regard], [DEX, 2009: 1184], et «reptilă fabuloasă căreia i se atribuia puterea de a ucide cu privirea» [reptile fabuleux auquel on attribuait le pouvoir de tuer par son regard], [NDULR, 2010:1770]

En parlant du *vasilisc*, les auteurs de *Noul Dicționar Universal al Limbii Române* [*Le Nouveau Dictionnaire Universel de la Langue Roumaine*] signalent comme synonyme de ce lexème la forme *bazilisc* et non *basilisc*, comme elle apparaît dans la version de traduction de Marius. *Mic Dicționar Academic* [*Le Petit Dictionnaire Académique*] enregistre aussi la forme *bazilisc*, proposant comme définitions «(îcp) șarpe fabulos, care ucidea cu privirea» [(dans les croyances populaires) serpent fabuleux qui tuait d'un regard], [MDA, 2010: 172] et «gen de șopârlă cu limba groasă, capul și gâtul scurt, pe cap cu o excrescență epidermică triunghiulară, iar pe spate și pe coadă, cu o creastă dințată mobilă» [espèce de lézard, ayant la langue grosse, la tête et le cou courts, qui porte sur la tête une excroissance triangulaire, et sur le dos et la queue une crête dentée mobile], [MDA, 2010: 172], et comme synonyme la forme *bazilisc*.

Quelles que soient les formes utilisées par les trois traducteurs *basilic*, *basilisc* ou *vasilisc*, nous sommes persuadée du sens unique de ce lexème que tous les traducteurs veulent exprimer. Malgré le polysémantisme du lexème français *basilic*, qui revêtit aussi le sens de «plante à feuilles aromatiques (*labiées*), employée en cuisine comme condiment» [*Le Petit Robert*, 1997], il est hors de doute qu'aucun des quatre traducteurs roumains ne s'en est trompé.

De plus, pour faciliter au lecteur la compréhension du terme *vasilisc*, utilisé dans la version de traduction de Petrescu, Angela Ion ajoute une explication dans une note: «*Vasilisc* (gr. *vasiliskos*, fr. *basilic*), în mitologie animal fabulos

asemănător cu un șarpe, despre care se credea că ucide cu privirea» [*Basilic* (gr. *vasiliskos*, fr. *basilic*), en mythologie animal fabuleux ressemblant à un serpent, dont on pensait qu'il tuait par son regard], [BALZAC, 1986: 652].

Mioara Izverna, qui utilise pour ce lexème *balaurul din poveste* [*le dragon du conte de fées*], renforce aussi son choix par une note en bas de page: «în franceză *basilic*, șarpe fabulos a cărui privire ucidea» [en français *basilic*, serpent fabuleux dont le regard tuait], [BALZAC, 2006: 21]

La phrase suivante, même si très courte par rapport à la longueur de la précédente, invite aussi à réfléchir sur certaines unités de traduction.

Nous allons nous pencher sur la manière de traduire l'unité «la loupe veinée» dans les quatre versions de traduction. Si la *loupe* trouve des équivalents roumains de type *umflătură* (Marius), *gîlmă* (Cezar Petrescu) et *neg* (Mioara Izverna), Vera Leonard renonce à donner un nom au kyste sébacé traversé de veines, en se limitant juste à des veines qui traversent le nez: *niște vene* (*des veines*). La suppression enregistrée dans le texte de cette traductrice produit un faux effet optique, car si Balzac veut rendre l'image seulement de la loupe traversée de veines, le lecteur va percevoir un nez fortement vascularisé.

Nous remarquons aussi les différentes solutions proposées par les traducteurs, mais qui se trouvent en relation hétéronymique, pour transposer en roumain le lexème *le vulgaire*: *omeniî de rînd*, *poporul*, *vulgul*, *oamenii*. Etant donné son caractère dépréciatif, d'une part, et l'utilisation moins fréquente du lexème *vulgul*, d'autre part, nous considérons que Cezar Petrescu aurait pu employer comme équivalents de ce terme les lexèmes *gloata* (*la foule*) ou *plebea*, *norodul* (*le peuple*).

La tendance d'orienter le texte balzacien vers adaptation est visible dans le cas de Vera Leonard, si on prend aussi en compte la mauvaise compréhension de l'unité «pleine de malice». Comme nous pouvons facilement distinguer, la traductrice semble se tromper des sens des mots, fait qui conduit soit à la suppression des termes, soit à l'apparition des faux sens, comme dans ce cas, quand la traductrice prend la malice pour santé: «...că ar fi semnele sănătății» [qu'elles seraient les signes de la santé]. Cet effet est, sans aucun doute, le résultat d'une insuffisante maîtrise de la langue française, de l'absence des dictionnaires unilingues qu'elle auraient été obligée de consulter d'abord et sans cesse, et même de bons dictionnaires bilingues, qui bien que considérés «esclaves» et «modestes» [LARBAUD, 1997: 80], peuvent parfois soutenir le travail du traducteur et l'orienter vers une solution optimale.

Nous trouvons acceptables les solutions des autres traducteurs – *răutate* (*méchanceté*), *venin* et *maliciozitate* (*malice*) –, qui essaient de faire le bon choix et se tenir proches du texte de départ.

La troisième phrase du fragment proposé pour analyse, revêt des structures différentes en fonction de chaque version.

Dès la première unité de traduction «cette figure annonçait une finesse dangereuse», nous constatons des différences au niveau sémantique. Sauf Cezar Petrescu, les trois autres traducteurs perçoivent *la finesse* comme *délicatesse* (*fineță/ finețe*), un faux sens, d'après notre opinion. Petrescu prend le terme

finesse comme «plan ou action marquant la ruse» [*Le Petit Robert*, 1997], qui fait partie de la série synonymique *artifice, astuce, ruse, stratagème*, le rendant dans la langue cible par *șiretenie (ruse)* et corrigeant ainsi l'erreur commise par les deux autres traducteurs antérieurs.

La deuxième unité «*une probité sans chaleur*» ne semble pas poser des problèmes de traduction aux traducteurs, qui hésitent entre *cinste (honnêteté)*, comme le font Marius, Vera Leonard et Mioara Izverna et *probitate (probité)*, comme chez Petrescu. Même si Petrescu préfère le calque lexical, et les autres traducteurs un lexème provenant du slave *cĭstĭ* [CIORANESCU, 2007: 190], les deux solutions sont acceptables. La paire formée par *probitate/cinste* et *fără căldură/lipsită de căldură*, nous semble, pourtant, inadéquate dans le cas de Petrescu et de Mioara Izverna. Nous opterions plutôt pour les paires o *cinste neinceră* et o *cinste prefăcută*, qui peuvent illustrer mieux le caractère de Grandet, «l'égoïsme d'un homme habitué à concentrer ses sentiments dans la jouissance de l'avarice et sur le seul être qui lui fût réellement de quelque chose, sa fille Eugénie, la seule héritière».

Par la manière d'expression du traducteur, la langue et la graphie employées à la fin du XIX^e siècle, le texte de Marius frôle la caducité. Interviennent les problèmes des formes archaïques, des régionalismes, des nuances dialectales, de la couleur particulière dans le descriptif. Même si sa traduction est considérée caduque à cause de l'évolution de la langue cible, elle a réussi à créer des ponts culturels entre deux langues et deux cultures «sœurs».

La version de Vera Leonard représente, comme d'ailleurs le roman entier mis en roumain par cette traductrice en 1939, un cas particulier d'adaptation. La traductrice semble faire partie de cette catégorie de traducteurs, spécifique à la période entre les deux guerres mondiales, payée et exploitée par les éditeurs avides qui excluent pratiquement Balzac de leur liste. Il résulte un texte réduit comme dimensions, épuré, «effaçant», pour paraphraser Meschonnic, une sorte de parodie de traduction.

Se considérant une personne dont les expériences et l'apprentissage du romancier, complètent l'apprentissage et les expériences du traducteur, Cezar Petrescu est un traducteur compétent, qui milite contre le mercantilisme éditorial et les traductions qui ne représentent pas une littérature, mais aussi contre l'équipe prête à tout compromis, capable de fausser un texte de la littérature universelle pour des montants dérisoires. Sa version de traduction s'impose comme la meilleure, étant concurrencée seulement par la version de Mioara Izverna, qui se caractérise par raffinement.

BIBLIOGRAPHIE

- *** *Dicționarul explicativ al limbii române [Dictionnaire explicatif de la langue roumaine] (DEX)*, 2009. Édition revue et ajoutée, éditée par l'Académie Roumaine, l'Institut de Linguistique «Iorgu Iordan - Al. Rosetti», Bucarest, Editura Univers Enciclopedic Gold.
- *** *Dictionnaire Le Petit Robert-CD-ROM*, 1997. Version électronique du Nouveau Petit Robert, Dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française, Nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert, Dictionnaires Le Robert, Paris.
- *** *Mic dicționar academic (MDA) [Petit dictionnaire académique]*, 2010. Tome I + II, élaboré sous l'égide de l'Académie Roumaine, Institut de Linguistique «Iorgu Iordan - Al. Rosetti» de Bucarest, Avant propos par Eugen Simion, Préface de Marius Sala, Bucarest, Editura Univers Enciclopedic Gold.
- *** *Noul dicționar universal al limbii române [Le Nouveau dictionnaire universel de la langue roumaine] (NDULR)*, 2009. [III^e édition], Bucarest/ Chisinau, Editura Litera International.
- CIORĂNESCU, Alexandru, 2007. *Dicționarul etimologic al limbii române [Le Dictionnaire étymologique de la langue roumaine]*, édition soignée et traduction de l'espagnol par Tudora Șandru Mehedinți et Magdalena Popescu Marin, Bucarest, Editura Saeculum.
- LARBAUD, Valéry, 1997. *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, édition augmentée de textes annexes, Editions Gallimard.

CORPUS DE TEXTES

- BALZAC, 1986. *Eugénie Grandet*, en roumain par Cezar Petrescu, en Balzac, *Comedia umană [La Comédie Humaine]*, V^e vol., édition critique d'Angela Ion, Bucarest, Editura Univers.
- BALZAC, H. de, 1896. *Eugenia Grandet [Eugénie Grandet]*, préface et traduction de Marius, Institutul de Editură Ralian și Ignat Samitca, Biblioteca romanelor celebre [Bibliothèque des romans célèbres], Collection «Samitca».
- BALZAC, Honoré de, 1939. *Eugenia Grandet [Eugénie Grandet]*, traduction de Vera Leonard, Editura Librăriei «Cartea noastră».
- BALZAC, Honoré de, 2003. *Eugénie Grandet*, chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie par Eléonore Roy-Reverzy, Paris, GF Flammarion.
- BALZAC, Honoré de, 2006. *Eugénie Grandet*, traduction et notes de Mioara Izverna, Bucarest, Editura Leda, Collection «Leda Clasic de Buzunar» [Leda Classique de Poche].

**IN DER FREIHEIT SCHREIBEN. AUTORINTENTION
UND LESERERWARTUNGEN NACH DER WENDE
1989 UNTER BERÜCKSICHTIGUNG DES BANDES
AMSEL – SCHWARZER VOGEL VON CARMEN
ELISABETH PUCHIANU**

Delia COTÂRLEA*

Abstract: The present paper deals with the relationship between the author and the reader after 1989. The analysis focuses on aspects of changing in value and thought patterns after the Romanian revolution and how this changing affects the literary field. The research applies theoretical aspects on the novel of Carmen Puchianu “Amsel – schwarzer Vogel” that brought about much controversy.

Keywords: *author-reader-relationship, changing of value and thought pattern, the literary field after 1989*

Résumé: Cet article traite de la relation entre l’auteur et le lecteur en Roumanie après 1989. L’analyse se concentre sur des aspects concernant les changements de valeurs au niveau des modèles de pensée qui se sont produits à la suite de la Révolution Roumaine et sur la manière dont ils ont affecté le champ littéraire. La recherche thématise des aspects théoriques concernant le roman de Carmen Puchianu, “Amsel – schwarzer Vogel”, qui a soulevé beaucoup de controverses.

Mots-clés: *la relation entre l’auteur et le lecteur, le changement de valeur au niveau des paramètres de pensée, le champ littéraire après 1989*

„Nun ist das Wunder geschehen, über Nacht sind wir plötzlich frei. Wir sind in einer unbekannten, beunruhigenden Freiheit erwacht, in einer Freiheit gleich einer seltsamen Landschaft, die uns teil fasziniert, teils aggressiv erscheint“. [IUGA, 1990: 125]

Wie Nora Iuga kurz nach der Wende 1990 prophezeite, sollte die lang ersehnte Freiheit große Verwirrung und Instabilität innerhalb der Gesellschaft in Rumänien auslösen. „Wir erleben einen Augenblick der Verwirrung“ – so benannte Nora Iuga die damaligen Umstände und stellte dabei den Wechsel im Normen- und Wertesystem in Aussicht: „wir haben die Anormalität verlassen, die uns normal schien, und eine Normalität betreten, die wir als anormal empfinden“ [IUG, 1990: 125]. Mit gemischten Gefühlen schrieb die

* Transilvania Universität zu Braşov (delia_cotarlea@yahoo.com).

rumäniendeutsche Schriftstellerin Carmen Puchianu schon am 25. 12. 1989 über die Lage in Rumänien nach der Wende:

„Bedeutsame, zukunftssträchtige Stunden und Tage liegen hinter uns und, zweifelsohne, vor uns. Trotzdem, oder vielmehr deswegen kann ich nicht umhin, in diesen Augenblicken höchst gemischten Gefühlen unterworfen zu sein. Erleichterung und Freude bewegen mich darob, endlich sagen zu dürfen, was ich sagen will. [...] Gleichzeitig drängt sich auch die Frage auf, die nicht einzig mich bedrängt und beschäftigt: Kommt die Revolution für unsere deutschsprachige Gemeinschaft nicht vielleicht zu spät?“ [PUCHIANU, 1990: 3]

Was die Wende zum damaligen Zeitpunkt für Puchianu bedeutete, lässt sich leicht identifizieren: Schreiben und sagen zu dürfen, was sie/man wollte. Gleichzeitig reflektierte die Dichterin auch über die damalige Situation der Deutschsprachigen in Rumänien und sprach ohne Umschweife die kollektive Krise der deutschsprachigen Minderheit an, die nach der Wende hauptsächlich durch die Auswanderungen der Deutschen aus Rumänien bewirkt worden war. Frühzeitig hatte die Dichterin die Gefahr der errungenen Freiheit für die deutschsprachige Minderheit erfasst – das Aussterben einer 800-Jahre langen Tradition durch Massenauswanderung, was zur Konsolidierung ethnozentrischer Tendenzen führte.

Richten wir unseren Blick auf die Wirkungen des politischen Umbruchs von 1989 im Bereich des literarischen Feldes. Der Fall der Diktatur, die Abschaffung der Zensur, die Diskreditierung der Partei-Intellektuellen setzten ein Ende der Herrschaft der damaligen politischen Ideologie über Kunst und Literatur. Für den Künstler, den Autoren bedeutete die Wende die Rückeroberung der Schreib- und Meinungsfreiheit, für das zentralisierte Verlagswesen (rumänisch, deutsch, ungarisch) die Neige, für das rumänische Lesepublikum eine unüberschaubare Explosion von Literatur, sei es anfangs durch Zeitungen und Zeitschriften, später aber ab Mitte der 90er Jahre auch durch die Gründung privater Verlage, wo Literatur als „Ware“ vermarktet wurde und unzählige Autoren verschiedenster literarischer Epochen und Literaturen veröffentlicht wurden.

Der Zusammenbruch des Staatsmonopols im Bereich der literarischen Vermarktung hatte für eine Minderheitenliteratur wie die Rumäniendeutsche verheerende Folgen. Nicht nur die Tatsache, dass es keinen Minderheitenverlag mehr gab, war entmutigend, sondern auch der Verlust ausgebildeter Kräfte im einschlägigen Bereich war besorgniserregend. Denn gerade der Staatsmonopol vor 1989 hatte es soweit gebracht, dass sich innerhalb des literarischen Feldes (Verlagswesen, Lektoren, Herausgeber, Rezensenten, Literaturzeitschriften) eine Elite herausgebildet hatte. Zu den Voraussetzungen für die Entstehung kompetenter Fachleute im literarischen Bereich des kommunistischen Rumäniens zählten einerseits die Konkurrenz mit den „Laien“/Opportunisten, andererseits der Kampf mit der Zensur bzw. mit den Zensoren, sowie die Konkurrenz mit den in die BRD ausgewanderten Schriftsteller, und das waren in der rumäniendeutschen Literatur nicht wenige.

Fassen wir kurz zusammen: Die Lage der rumäniendeutschen Literatur in den ersten Nachwendejahre erscheint anfänglich doch überschaubar. Der

rumäniendeutsche Autor hatte seine Schreibfreiheit zurückerobert, der Pol des zentralisierten Verlagswesens in deutscher Sprache erlebte seinen Niedergang, das deutschsprachige Lesepublikum schrumpfte durch die Massenauswanderungen drastisch zusammen. Angesichts dieser sich doch deutlich konturierenden Faktoren nach der Wende innerhalb des literarischen Feldes, sei einer primären Logik folgend die Dynamik des literarischen Feldes ohne Weiteres zu erfassen. Unser Erachtens erweist sich jedoch das literarische Feld der Nachwendezeit doch als komplizierter zu umreißen, und dafür zeugen zwei weitere Faktoren:

1. die Standortbestimmung der rumäniendeutschen Literatur

2. die durch den politischen Umbruch veranlasste Umgestaltung bzw. Restauration der Werturteile, des Wertesystems allgemein.

Richten wir zuerst das Hauptaugenmerk auf die Problematik der Begrifflichkeit und Standortbestimmung der rumäniendeutschen Literatur. Die Wende 1989 veranlasste eine Verkomplizierung der Sachlage dieser Literatur, deren Aussterben durch die Emigration vieler Autoren schon verkündet worden war. [SOLMS, 1990: 11] Und nun gab es Anfangs der 90er Jahre eine weiterlebende rumäniendeutsche Literatur in Rumänien und eine zum damaligen Zeitpunkt als eine aus Rumänien in die BRD ausgewanderte Literatur. Konnten die beiden Literaturen nun wieder zusammenfinden? Günstige Voraussetzungen dafür haben wir nicht ausfindig machen können, und aus der Perspektive der Literaturgeschichtsschreibung ist uns solch ein erschöpfendes Unterfangen auch nicht bekannt. Es gibt zwar die von Igmarr Brantsch 2007 verfasste Anthologie *Das Weiterleben der rumäniendeutschen Literatur nach dem Umbruch*. Diese erschließt aber unser Erachtens keine Zusammenhänge zwischen den einzelnen in Deutschland oder in Rumänien lebenden und schreibenden Autoren, sie bietet eine Auswahl von Autoren und deren Texte.

Mithin scheint sich nach der Wende 1989 eher ein Phänomen der Heterogenität durchzusetzen, schon der Begrifflichkeit wegen findet man Schwierigkeiten sich auszudrücken – sind die ausgewanderten Autoren nun als rumäniendeutsch oder binnendeutsch einzustufen? Dazu gibt es keine eindeutige Antwort.

Kommen wir nun auf den zweiten Aspekt zu sprechen. Der Umbruch veranlasste eine selbstverständliche Umgestaltung des Wertesystems bzw. tendierte man in einigen Fällen zu einer Restauration ethnozentrischer Werturteile. Und Literatur bewegt sich unumgänglich, so Theoretiker Terry Eagleton, in einem oft unsichtbaren System von Wertekategorien. [EAGLETON, 1997: 16] Das Denksystem, die Wertekategorie beeinflussen das literarische Feld – einerseits den Produzenten von Literatur, also den Autoren, der eigenes Denksystem und eigene Werturteile durch sein Schreiben ausdrückt, andererseits den pluralen Leser, der Sicht – und Bewertungsweisen der Gesellschaft teilt, in die er sozusagen hineingeboren wurde.

In seiner Abhandlung zur Entwicklung des rumänischen kulturell-literarischen Feldes der Nachwendezeit, „Intellectualii în câmpul puterii. Morfologii și traiectorii sociale“ [Der Intellektuelle im literarischen Feld. Morphologien und soziale

Entwicklungstendenzen], spricht der Jassier Professor Mihai Dinu Gheorghiu von zwei Wertesystemen, die das rumänischen Umfeld diskursiv Anfang der neunziger Jahre geprägt haben: *Liberalismus und Nationalismus*, als Ideologien im weiten Sinne zu verstehen. Unser Erachtens lassen sich diese Wertesysteme punktuell auf das Umfeld der rumäniendeutschen Literatur übertragen, indem wir den Liberalismus im Sinne der Offenheit für neue Tendenzen verstehen und Nationalismus im Sinne einer Tendenz zur ethnozentrischen Traditionsbewahrung. Folglich verstanden sich zum damaligen Zeitpunkt Liberalismus und Traditionalismus als Gegenpole, die das kulturliterarische Feld abgrenzten. Umso deutlicher manifestierten sich diese entgegensetzten Denkweisen in der Opposition zwischen Neuerung und Tradition.

Im Spannungsfeld von Neuerung und Tradition ließe sich unser Erachtens auch ein Teil der deutschsprachigen Leserschaft der Nachwendezeit beschreiben. Durch den politischen Umbruch trug sich ein Perspektivenwechsel Denkschemata zu. Wo einst ein Monopol der Ideen innerhalb der Gesellschaft funktioniert hatte und es, mit wenigen Ausnahmen, öffentlich geringfügige oder keine unverblünte Kritik hatte geben können, war man nun unverhohlener Kritik ausgeliefert und nicht gewachsen. So war die durch die Massenauswanderungen traumatisierte Minderheit eher wenig darauf vorbereitet und eingestellt, jahrhundertealte Wertvorstellungen in Frage zu stellen. Für diesen Lesertypus lässt sich der Widerstand auf Neues erklären.

In diesem doch komplizierten Kontext erscheint 1995 der Band Carmen Puchianus „Amsel – schwarzer Vogel“. Es ist nicht die erste Nachwendepublikation eines in Rumänien lebenden und deutsch schreibenden Autors – 1993 hatte Joachim Wittstock den Band „Spiegelsaal“ veröffentlicht, Carmen Puchianu war schon 1990 mit dem Gedichtband „das aufschieben der 12. stunde auf die dreizehnte“ individuell an die Öffentlichkeit getreten. 1988 war die Anthologie „Der zweite Horizont“ veröffentlicht worden, in der Gedichte von Puchianu aufgenommen worden waren. Der Band „Amsel – schwarzer Vogel“ sorgte aber zum damaligen Zeitpunkt für Aufregung. Die keineswegs idyllische Perspektive auf die deutschsprachige Minderheit, die Puchianu bot, löste bei manchem Leser Reaktionen, die man retrospektiv als überraschend und provozierend einstufen könnte, die aber im Spannungsfeld von Neuerung und Tradition gedeutet werden können.

Richten wir als erstes das Hauptaugenmerk auf die ersten Rezensionen, die auf den Startpunkt des Rezeptionsprozesses Rückschlüsse zulassen. Hinsichtlich dieses Unterfangens sehen wir uns gezwungen, zunächst einmal einen Ideal-Leser vorauszusetzen. Dieser besitzt fachliche (Vor-)Informationen und Wertungsmöglichkeiten, so dass sich ein unterschiedlicher Erwartungshorizont im Vergleich zu einer pluralen Leserschaft konturiert.

Die erste Rezension, die unser Erachtens die einigermaßen aufschäumende Reaktion einiger Leser andeutet, stammt aus dem Herbst 1995 und ist von Igmarr Brantsch unterzeichnet. Einführend und aufklärend heißt es bei Brantsch – „Anders aber als Meschendorf, dessen kulturpolitische Bemühungen mit dem Titel des Rektors der Bildungsanstalt belohnt wurden, bekam Carmen

Puchianu gerade wegen der Modernität ihrer deutschsprachigen Theaterarbeit solche Schwierigkeiten mit ihrem Fachdezernenten für die Muttersprache Deutsch, dass kurz nach Erscheinen dieses Bandes sie entmutigt die Segel strich“.[BRANTSCH, 1995: 6] Und, so Brantsch, obwohl man offiziell seitens des lokalen Forums die Leistungen Puchianus würdigte, nahm „der Amtsschimmel das nicht zur Kenntnis und vergaloppierte sich in Unterstellungen, wie in Zeiten traurigen Gedenkens, als jede ungewöhnliche Innovation als moralisch minderwertig, ja oft sogar als pervers, diskreditiert wurde.“[BRANTSCH, 1995: 6] Die Aussagen von Brantsch werfen ein Licht auf das Umfeld, in dem sich ein Schriftsteller behaupten musste – der Erwartungshorizont des Durchschnittslesers, auch als pluraler Leser zu verstehen, war einer traditionellen Auffassung von Literatur verpflichtet und weniger auf Neuerung eingestellt. Der Umbruch hatte im Falle der Autorin Puchianu Neuerung, die Möglichkeit, eine liberale Denkweise öffentlich ausdrücken zu können, veranlasst, wobei durch die Wende paradoxerweise eine Wiederbelebung ethnozentristischer Tendenzen innerhalb der deutschsprachigen Minderheit stattfand. Denkt man weiter daran, dass es in der rumäniendeutschen Literatur doch Widerstand und Dissidenz durch Literatur sowohl in den 70ern als auch in den 80ern gegeben hatte, scheint die Entwicklung in Richtung „Tradition“ doch etwas verwirrend. Einer einfachen Logik folgend, hätte Mitte der neunziger Jahre der Schreibfreiheit nichts mehr im Wege stehen sollen. In der Wirklichkeit stand der ästhetischen Innovation und des Experiments auf literarischer Ebene ein Teil der eigenen Minderheit im Wege.

Eine zweite Rezension nach den Buchpräsentationen in Hermannstadt und Kronstadt stammt von Bianca Bican. Die Buchbesprechung wurde Ende November 1995 in der Karpatenrundschau veröffentlicht. Die Rezensentin fällt ein positives Urteil zum Prosaband von Carmen Puchianu. Die achtzehn Erzählungen werden als Verarbeitung eines fingierten Wirklichkeitsausschnittes betrachtet, wobei Bican angemessen die Vielfalt der Lesemöglichkeiten von Puchianus Texten feststellt. Die Tiersymbolik der Amsel spricht Bican ebenfalls an und versucht, Deutungsmöglichkeiten zu bieten – als Chiffre für den Übergang von der Wirklichkeit in der Fiktion, als Lockvogel in der Identitätsbestimmung – Personen geben alte Rollen der Anonymität auf, konstituieren sich zu Individuen. Die Erzählungen kreisen um Identitätskonstitution, Identitätsverlust in verfremdender Weise. Der einzige Hinweis auf mögliche Reaktionen, die der Band ausgelöst hat, liefert Bican in der Schlussfolgerung, und zwar, dass die Rezeption des einschlägigen Bandes eine Frage der (Stand)ortbedingtheit sei, wodurch vielleicht auf den pluralen, nicht unbedingt fachkundigen Leser in Rumänien und eventuell auch in Deutschland angespielt wird.

Ein Leserbrief, der am 12. 12. 1995 in der ADZ veröffentlicht wurde, veranschaulicht die brutale Reaktion auf Puchianus Prosaband, die unser Erachtens für einen Teil des pluralen Lesers stehen kann. Abgesehen vom Kulissenspiel, offenbart der Brief eine verzerrte Rezeption sowohl der Autorintention als auch des Textes. Der Leser greift die Autorin buchstäblich an, sie habe die Realitätsdarstellung verfälscht und dadurch Beleidigungen hervorgerufen.

„Es ist mehr als geschmacklos, Menschen, welche noch leben und absolut identifizierbar sind, in Situationen zu beschreiben, die es nie so gegeben hat und welche die betreffenden Personen zutiefst beleidigen. Wahrscheinlich rechnet die Verfasserin mit der – ‚will sagen‘ im Gegensatz zu der im Buch beschriebenen Situation – Feinheit der betreffenden Person, dass sie nicht Angst vor einem Verleumdungsprozess hat.

Konkret, die im Kapitel ‚Judensonntag‘ dargestellte Situation, in welcher die Pfarrfrau von Bartholomä beschrieben wird, reicht als Material für so einen Prozess.“ [SCHULLERUS, 1995: 5]

Dass es sich um einen weniger fachkundigen Leser von Literatur handelt, ist offensichtlich. Auf der Figurebene entsteht der Irrtum, denn Figuren sind keine konkreten, wirklichen Personen. Daher darf man, im Kontext einer literaturwissenschaftlichen Annäherung an den Text, Figuren nicht über den Text hinaus psychologisieren. Jegliches Interpretieren über den Text hinaus ist nicht tragfähig, weil dadurch der Rahmen des Textes gesprengt wird.

Der Leserbrief führt die Verruf bringenden Aussagen weiter – Die Autorin habe die Pfarrersfrau vielleicht aus Neid in den Schmutz gezogen, weil sich Puchianu selber nicht ins Pfarrhaus hat setzen können. Der Schriftstellerin wird sogar unterstellt, dass sie Leute, die ihr eine Kirchenwohnung besorgt hätten, in den Schmutz gezogen habe.

Der Leser verfehlte Faktizität mit Fiktionalität. Es ist nicht wunderlich, denn es ist wohlbekannt, dass ein guter Teil des pluralen Lesers eher an „politischen, ideologischen, kulturkritischen Destillaten, die sich aus den Werken filtern lassen“ [SCHULLER, 2010: 55] interessiert ist als am Text selber. Der Skandal, die Enthüllung, das Geschwätz scheinen den Literaturbetrieb allgemein zu beherrschen, und dies trifft auf dieses Beispiel zu. Es kann aber nie zu einer eins-zu-eins Entsprechung von Realität und Übertragung in die fiktionale Welt kommen. Die primäre Beschäftigung sollte mit dem literarischen Text sein, man kann eventuell Vermutungen über die Fakten hinter der Fiktionalität anstellen. Es gibt sicher Texte, die Faktizität und Fiktionalität fortwährend vermischen (J. Wittstock, E. Schlattner), und man kann den Drang des Lesers, die Fakten hinter der Fiktion entdecken zu wollen, nicht bremsen. Fakten treten in die Literatur als Mittel der Darstellung, Fakten haben aber in der Literatur einen unterschiedlichen Stellenwert im Vergleich zur Geschichtsschreibung, denn Dichtung bedient sich der Fakten nicht um der Fakten willen, „sondern nutzt sie für den Aufbau einer präzisen Unpräzision, einer bestimmten Vagheit, einer polyvalenten Bedeutung, einer unantastbaren eigenen ästhetischen Wahrheit, die sich unmittelbar, in reiner Temporalität und reiner Lokalität, ohne Referenz zur empirischen Wirklichkeit und durchaus auch mit vorsemantischen, klangautonomen Ausdrucksformen fiktionalisierter Rede im Text konstituiert“ [SCHULLER, 2010: 57]. Für den weniger sachkundigen Leser sind Signale der Fiktionalisierung unauffällig, weil er darauf nicht eingestellt ist, Fakten mit Bezug auf die fiktionale Welt aufzunehmen.

In Anbetracht des einschlägigen Leserbriefes und der zusätzlichen Informationen aus den Gesprächen mit der Autorin¹ behaupten wir, dass der Erwartungshorizont eines Teils der pluralen Leserschaft Mitte der neunziger Jahre von einer eher traditionellen, ethnozentristischen Denkweise geprägt war. Kritik an der eigenen Minderheit wurde nicht zugelassen.

Es keimt nun weiter die Frage auf, wieso die ADZ einen derartigen Brief veröffentlicht hat. Nach längerem Überlegen haben wir zwei Antwortmöglichkeiten gefunden. Womöglich gab es zum damaligen Zeitpunkt in der Redaktion weniger Fachleute, die die Position des Briefes im ganzen Kontext tatsächlich verstanden, und durch die neu errungene Meinungsfreiheit konnte man ja alles in die Zeitung bringen. Eine zweite Erklärung wäre, dass sich die kritische Haltung gegenüber dem Buch sich beim pluralen Leser so deutlich konturiert hatte, dass man diese nun öffentlich artikulieren wollte. Man wollte es gesagt haben, man wollte diesen Standpunkt öffentlich legitimieren.

Weitere Rezensionen erschienen im darauffolgenden Jahr 1996 in den „Südostdeutschen Vierteljahresblätter“, in der „Neuen Kronstädter Zeitung“. In der in den „Südostdeutschen Vierteljahresblättern“ erschienen Buchbesprechung deutet die Rezensentin Sabine Morres ebenso auf die Tatsache hin, dass der Band Puchianus für Aufregung gesorgt habe. Triebpsychologie, Kafka, der Mensch als Objekt unbeherrschbarer Mächte verflochten sich, so Morres, in Puchianus Texte. Morres unterstreicht die fließende Grenze zwischen Fiktion und Realität in den Texten Puchianus:

„Dass diese Erzählungen stark autobiographische Züge tragen, ist nicht nur etwa daran abzulesen, dass etwa ein Lehrer, eine Lehrerin oder eine Schreibende Hauptfiguren sind. Mit Leichtigkeit erkennt der Kronstädter Leser, auch ohne Namen geliefert zu bekommen, Szenerien aus der Heimatstadt der Autorin oder der Umgebung Kronstadts.“ [MORRES, 1996: 347]

Die Problematik der „angegriffenen“ siebenbürgischen Traditionen in Puchianus Erzählungen will Morres ebenso erwähnt haben. Dadurch wird deutlich signalisiert, dass sich die Minderheit in ihrem etablierten Wertesystem tatsächlich von Puchianus Prosa angegriffen gefühlt hat: „Traditionen des siebenbürgisch-sächsischen Zusammenlebens, die zur Zeit verknöchert und deren Inhalte bar sein mögen, sind nicht dazu angetan, der Autorin Respekt abzuverlangen.“ [MORRES, 1996: 347] Sicherlich haben die unterschwellige Wahrheit in den Texten, „die Dinge, die dahinter liegen“, so Morres, und auf die es bei Puchianu letztendlich ankommt, die heftigen Reaktion im pluralen Leser ausgelöst.

Die zweite Rezension in deutscher Sprache aus dem Jahr 1996 erschien erst im Dezember. Der Rezensent Walter Roth widmet seine Rezension größtenteils den Erzählungen, wie das in einer fachlichen Rezension auch üblich ist. Nur der Schluss lässt auf die heißen Diskussionen um den Band schließen: „Für einige Kronstädter Leser wäre es vielleicht notwendig gewesen, das Buch mit einer Formel abzuschließen, die man manchmal im Nachspann von Filmen lesen kann: ‚Personen

¹ Es gab anscheinend einen zweiten Leserbrief, der aber nicht veröffentlicht wurde.

und Handlungen sind frei erfunden. Etwaige Übereinstimmungen mit lebenden Personen und tatsächlichen Ereignissen sind rein zufällig...“ [ROTH, 1996: 9]

Am 1. März 1996 verzeichnete die ADZ unter dem fett und groß gedruckten Titel „Sonderpreis für Carmen Puchianu“ die Verleihung des „Adolf Meschendörfer“ – Sonderpreises für Literatur in deutscher Sprache an Carmen Puchianu für den Band „Amsel – schwarzer Vogel“, weitere Kommentare zur Preisverleihung gibt es nicht.

Ebenso im Dezember 1996 deutete Annemarie Weber in einem Bericht über die Literaturtagung der Evangelischen Akademie Siebenbürgen auf die Rezeptionswelle, die der Amsel-Band 1995 ausgelöst hatte; „Den Anspruch, nicht Rache und nicht Rücksicht üben zu wollen, bescheinigte Schlattner *mutatis mutandis* („Das zu Ändernde geändert“ – Mit den entsprechenden/nötigen Abänderungen) der Prosa seiner Kollegin Carmen Puchianu, die allzu deutliche Realitätsbezüge vor gut einem Jahr einen Sturm im sächsischen Wasserglas ausgelöst hatte.“ [WEBER, 1996: 1]

Das Positive an der Kontroverse war, dass nach dem Sturm der Band in Hermannstadt und Kronstadt fast über Nacht, so Annemarie Weber, ausverkauft war.

BIBLIOGRAFIE

- Brantsch, Ighar, „Die spezifischen Schatten jenseits der Wälder. Zu Carmen Puchianus Prosaband *Amsel – schwarzer Vogel*“ 1995, in: *DOD* 39/29. 09. 1995, S. 6-7.
- Eagleton, Terry, *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart 1997.
- Iuga, Nora, „Freiheit – ein Grund zum Unbehagen“, in: *Neue Literatur* 5-6/1990, S. 125.
- Morres, Sabine, Carmen Puchianu: „Amsel – schwarzer Vogel“, in: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 4/1996, München, S. 347.
- Puchianu, Carmen, *Amsel – schwarzer Vogel*, München 1995.
- Puchianu, Carmen, „Wir erleben historische Augenblicke“, in: *KR* 1/1990, S. 3.
- Roth, Walter, „Der Amselruf...“, in: *Neue Kronstädter Zeitung*/12. 1996, S. 9.
- Schuller, Horst: „Fiktion und Fiktionalisierung in der Prosa von Joachim Wittstock“, in: *Germanistische Beiträge* 25, Hermannstadt 2010, S. 54-77.
- Schullerus, Lothar, „Von Amseln und Krähen. Zu Carmen Puchianus Buch *Amsel – schwarzer Vogel*“, in: *ADZ*/12.12.1995, S. 5.
- Solms, Wilhelm (Hg.), *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur*, Marburg 1990.
- Weber, Annemarie: „Der Dichter nehme weder Rücksicht noch Rache. Die Autoren schreiben wieder“, in: *ADZ*/13, 12. 1996, S. 1.

MEMORY, LANGUAGE AND IDENTITY IN RICHARD RODRIGUEZ'S AUTOBIOGRAPHY

Diana ȘTIULIUC*

Abstract: As a Chicano in the United States of America, Richard Rodriguez oscillates permanently between two opposite worlds: the traditional Mexican family and the public space of the American society. This article aims at showing how memory and language knit in Rodriguez's autobiography in order to articulate the mestizo consciousness of an inter-American identity. Moreover, Rodriguez's memory of himself is correlated with the Chicano collective memory of immigration and its particular history of the borderland.

Keywords: *memory, language, identity, Chicano autobiography, private vs. public*

Résumé: Tout comme un Chicano dans les Etats-Unis d'Amérique, Richard Rodriguez oscille en permanence entre deux mondes opposés: la famille traditionnelle mexicaine et l'espace public de la société américaine. Cet article vise à montrer la manière dont la mémoire et le langage s'unissent dans l'autobiographie de Rodriguez afin d'articuler la conscience métisse d'une identité inter-américaine. Par ailleurs, la propre mémoire de Rodriguez de soi-même est corrélée à la mémoire collective Chicano relative à l'immigration et à son histoire particulière des confins.

Mots-clés: *mémoire, langage, identité, autobiographie Chicano, privé vs. public*

Chicano autobiographies very often reflect stories of success and failure, highlighting the character's painful separation from his past, his family or his culture in the pursuit of the American dream. In this way, the U.S. experience becomes the experience of living in an area that is not entirely Anglo, nor Mexican, nor Hispanic, nor Asian, but rather a complex influence of these cultures that contributes to a dynamic and protean existence which some scholars have called a "liminal" or "in-between" space.

Richard Rodriguez's book, *Hunger for Memory: The Education of Richard Rodriguez*, the first from a trilogy of autobiographic essays, including *Days of Obligation: An Argument with My Mexican Father* and *Brown: The Last Discovery of America*, represents an engaging analysis of the writer's journey from a muted to a voiced space, from the Spanish-speaking world of his family to the wider and freer, public world of English. *Hunger for Memory* follows a long U.S. – Hispanic autobiography tradition, including Oscar "Zeta"

* Alexandru Ioan Cuza University (dianastiuliuc@yahoo.com).

Acosta's *The Autobiography of a Brown Buffalo*, published in 1972, Ernesto Galarza's *Barrio Boy: The Story of a Boy's Acculturation* (1971), Alberto Alvaro Rios's *Capirotada* (1999), Elva Trevino Hart's *Barefoot Heart: Stories of a Migrant Child* (1999), etc.

Since the book's publication in 1982, Richard Rodriguez became a controversial figure in Chicano literature as he issued a vociferous attack against bilingual education and affirmative action programs in the United States, which stirred resentment among many Mexican-Americans who called him *pocho*, a traitor to his people, or *coconut*, brown on the outside and white on the inside.

As a Mexican-American who has an Indian face, a Spanish surname and an Anglo first name, the Chicano writer considers himself "a comic victim of two cultures" [RODRIGUEZ, 1982: 4]. In his successful attempt to assimilate into the American culture, Richard Rodriguez forges an inter-American (bicultural) identity, challenging the borderlands of thought and imagination by exploring the dilemmas of ethnicity, language and race.

Following a chronological line which develops from childhood, adolescence and adulthood, with frequent disruptions, *Hunger for Memory* unfolds like a puzzle which constructs the complex identity of a scholarship boy, always questioning the relationship between him and the others, between the secure and private family space and the presumably alienating and public English-speaking world. Written as a eulogy of the American society, Rodriguez's autobiography is a celebration of the making of an American and a critique of the traditional, Mexican *mores*. However, the "hunger of memory" betrays this complex irony that memory and language intertwine in Rodriguez's bicultural self. Although he is a fully assimilated American and he explicitly misidentifies with his Mexican heritage, he yearns for the intimacy of his Hispanic childhood: "What preoccupies me is immediate: the separation I endure with my parents in loss. This is what matters to me: the story of the scholarship boy who returns home one summer from college to discover bewildering silence, facing his parents. This is my story. An American story" [RODRIGUEZ, 1982: 2].

In this way, something is lost and something is gained. In his achievement of the American dream, the private loss implies the public gain. In *Altered Egos. Authority in American Autobiography*, G. Thomas Couser observes that "*Hunger for Memory* is a curious and somewhat contradictory text: an autobiography that celebrates the education that transformed its author, but whose dominant tone is one of yearning for a world as secure as the one from which English uprooted him" [COUSER, 1989: 222]. Therefore, Richard Rodriguez's identity develops within a mental borderland space, which is co-constructed by the Mexican and the U.S. heritage in order to render a hyphenated sense of himself. Lene M. Johannessen comments upon the writer's "rejection of axiological positions that seek to accommodate him as a subject belonging to one or the other culture" and remarks the "assessment of a third subjectivity" [JOHANNESSEN, 2008: 145] as a proper creative space with its own indicatives for developing individuality.

In his metaphorical route to American acculturation, Rodriguez seems to deny his own root. As the son of Mexican immigrants who grows up in Sacramento, California, the undermining of his ethnicity and of his mother tongue, Spanish, appears to be the insurmountable element for his assimilation into the “gringo” society. A turning point occurs for the narrator of *Hunger for Memory* in the first day at the neighborhood Roman Catholic school, when the teacher, an Irish nun, utters his name and introduces the socially disadvantaged child to his classmates, many the children of doctors, lawyers and business executives: “The nun said, in a friendly but oddly impersonal voice, ‘Boys and girls, this is Richard Rodriguez.’ (I heard her sound out: *Rich-heard Road-ree-guess*.) It was the first time I had heard anyone name me in English. ‘Richard,’ the nun repeated more slowly, writing my name down in her black leather book. Quickly I turned to see my mother’s face dissolve in a watery blur behind the pebbled glass door” [RODRIGUEZ, 1982: 9].

The transition from Ricardo to Richard and the symbolic dissolution of the mother’s face behind the classroom door represent the beginning of a progressive rite of passage from innocence to experience, from childhood to adulthood and from the intimate Mexican home to the public world of the English language. This significant turning point, which also marks the beginning of the autobiography, has a strong impact on the narrative’s focus, as Richard Rodriguez’s considerations on religion, race, profession and veiled sexuality often revive this original moment, pulling back the story’s temporality to this initial moment of recognition which produces a significant transformation of the narrator’s identity. In the *Prologue*, the author himself best explains his narrative technique: “Writing this manuscript. Essays impersonating autobiography; six chapters in sad, fuguelike repetition” [RODRIGUEZ, 1982: 6].

G. Thomas Couser astutely remarks that *The Education of Richard Rodriguez* “functions surreptitiously as the epitaph of Ricardo Rodriguez” [COUSER, 1989: 217]. Between the lines of the American story, the reader glimpses the ghostly image of the Mexican child, whose remains are steadily constructed through memory and oblivion by the mature Richard, a writer with a public identity. At a certain point in his text, the narrator himself metaphorically characterizes his story as a mermaid’s song, foreseeing death and possibly rebirth: “I sing Ariel’s song to celebrate the intimate speech my family once freely exchanged. In singing the praise of my lower-class past, I remind myself of my separation from that past, bring memory to silence. I turn to consider the boy I once was in order, finally, to describe the man I am now. I remember what was so grievously lost to define what was necessarily gained” [RODRIGUEZ, 1982: 5].

Rodriguez’s narrative epitomizes the plight of thousands of Latin American children, members of the first generation families of immigrants in North America. The clash of two worlds, the encounter between the dominant culture and the minority culture and the imperialism of English, force the immigrant child to live in a world of solitude, in a sort of cultural autism. The autobiographical account is frequently interrupted by political and polemical commentaries on American

public life, which produce constant shifts of the narrative voice from a very private, secretive and retrospective discourse to a present, public and impersonal discourse. I quote Rodriguez at length here: “Today I hear bilingual educators say that children lose a degree of ‘individuality’ by becoming assimilated into public society. (Bilingual schooling was popularized in the seventies, that decade when middle-class ethnics began to resist the process of assimilation – the American melting pot.) But the bilingualists simplistically scorn the value and necessity of assimilation. They do not seem to realize that there are *two* ways a person is individualized. So they do not realize that while one suffers a diminished sense of *private* individuality by becoming assimilated into public society, such assimilation makes possible the achievement of *public* individuality” [RODRIGUEZ, 1982: 26].

Considering his own experience, Rodriguez argues vehemently in his memoir that requiring Spanish instruction in the classroom is dangerous because it creates a dichotomy, a strong sense of separateness between the Hispanic student and mainstream America. It is only by absorbing the language of public culture that the child feels no longer an alien in the “gringo” society, and only by becoming acculturated could he seek the rights and opportunities necessary for full public individuality. Asserting that “*I celebrate the day I acquired my new name*” [RODRIGUEZ, 1982: 26], Rodriguez is subliminally outing his ethnicity in order to escape from the hegemonic cultural impositions of his Mexican ancestry, whose existence he refuses to acknowledge. For Rodriguez, education is inherently assimilating because it confers social identity, which ethnicity denies. Moreover, in writing autobiography, he breaks powerful cultural codes since Chicanos cannot expose their private family matters in public.

As the narrator’s progressive Americanization occurs, the feeling of closeness at home gradually diminishes. Silence prevails at home because the children learn more English at school and speak less Spanish to their parents. The day he utters the first sentence in English, young Richard gains public identity and his family and past slowly remain projected onto nostalgia and myth: “Once I learned public language, it would never again be easy for me to hear intimate family voices. More and more of my day was spent hearing words. But that may only be a way of saying that the day I raised my hand in class and spoke loudly to an entire roomful of faces, my childhood started to end” [RODRIGUEZ, 1982: 27]. In the acquisition of language and knowledge, Rodriguez’s narrative becomes a quest for an equation of the self, achieved with great difficulty and with many family impediments.

In this intricate odyssey of the self, Rodriguez does not only aim at integrating himself in the American society, but also achieving a good social status, being seen, being recognized. Richard is imbued with a type of ambition which Plato, in *Phaedrus* and later in *The Republic*, called *thumos*, the human desire for recognition [PLATO, 2000: 121]. In chapter two of *Hunger for Memory, (The Achievement of Desire)*, the narrator remembers that when he was in high school he planned to become a teacher. However, it was not the act of teaching itself that he yearned for as much as it was the wish to be like his teachers, to possess their knowledge, to have their authority, to assume their identity. Moreover, he

remembers that when he was in the fourth grade he embarked upon a great reading project, reading whole shelves of library books and trying to memorize the core essence of each book in order to become learned like his teachers.

On a professional level, education has enabled him to surpass the limits of the child of working-class immigrant parents, to proceed from margin to center, from the humble beginnings in a primary school in Sacramento, to the University of California at Berkeley and then to a dissertation on John Milton carried out at the British Museum. On a personal level, education has altered the relationship with his family, estranged him from his parents, carried him far away and loosened the close ties they once had both in terms of language and culture. In the strange solitude of the British Library, Rodriguez wishes a more passionate life, a less rational one. Hearing some Spanish professors talking to each other, memories of his childhood suddenly flood his mind. He envisions the family's intimate voices bounding up the front steps of the porch and an affectionate embrace inside the door: "For weeks after, I turned to books by educational experts. I needed to learn how far I had moved from my past – to determine how fast I would be able to recover something of it once again. But I found little. Only a chapter in a book by Richard Hoggart... I left the reading room and the circle of faces" [RODRIGUEZ, 1982: 76-77].

The urge to transcend his own limits is also visible in the narrator's race and ethnicity. In Mexican-American culture, dark skin often falls for a precarious life of oppressive labor. It also alludes to the racial discrimination of *los braceros*, temporary contract laborers from Mexico, brought into the American South to work in agriculture or industry. With a brown complexion and a face cut to the line of ancient Indian ancestors, which betray Mexico's confused colonial past, Richard manages with great difficulty to create "a room of his own" among the gringos.

Complexion is a traumatic chapter in the young boy's formation. In public, he can occasionally hear racial insults and, paralyzed with embarrassment, he is unable to defend himself. At a certain point he remembers a summer weekend, when he was about seven years old and he was at a public swimming pool with his family. When the father calls him to swim, he is hindered by the mother's scrutinizing eyes and voice, shouting at him to put a towel on his shoulders: "In public, she didn't want to say why. I knew" [RODRIGUEZ, 1982: 133]. The event reflects the mother's fear regarding his son's dark complexion and his exposure among the white people, stated otherwise in the numerous discussions between aunts and feminine relatives about lemon juice solutions for dark, "*negrito*" children. This will have negative consequences in Richard's adolescence and will determine his racial complex. A significant flashback is mentioning the day he locks himself in the bathroom and soaps his arms. Then, taking his father's razor, he presses it smoothly up and down across his skin, to see if he could, somehow, diminish the dark color. But the color remains deeply trapped in the cells of his body, unwilling to fade away: "I grew divorced from my body. Insecure, overweight, listless (...) I wanted to forget that I had a body because I had a brown body" [RODRIGUEZ, 1982: 135].

The vision of the Mexican workers, *los pobres*, often haunts the family's imagination and lays stress on their fear of being identified with them. But Richard sublimates this fear through education and writing. When he was a student at Stanford, he takes a summer construction job because his financial situation was unsatisfactory. Taking his shirt off in the sun, he appears to be one of the *braceros*. But an epiphany occurs to him and realizes that he can never identify with one of them. What they lack is public identity; they would never be able to speak for themselves. Color cannot label Richard "disadvantaged" as what he has achieved is more important than race. It is education which distinguishes him from the others: "But I was not one of *los pobres*. What made me different from them was an attitude of mind, my imagination of myself" [RODRIGUEZ, 1982: 148]. He chooses to sublimate his fear, his brownness, and proclaim with pride that education has turned him into a different man, even if he does not conform to the normative ideal of white skin. This confession is another turning point in Rodriguez's autobiography and relates back to that moment in primary school when a symbolic transfer of identity occurred from Ricardo to Richard. As Alberto Ledesma points out in "Narratives of Undocumented Mexican Immigration as Chicano/a Acts of Intellectual and Political Responsibility", "Richard's recognition of the differences that distinguish him from *los pobres*, the undocumented, represents a key and cathartic moment in *Hunger of Memory*. It is by recognizing the class position that *los pobres* occupy that Richard begins to understand his own privilege" [LEDESMA, 2002: 337]. In this way, not only does he detach himself from his past and his family's conceptions and prejudices concerning dark complexion, but he also purges his fears and constructs a new self-consciousness.

In his autobiographic reinvention, Rodriguez articulates a borderland space, which resonates profoundly with a postcolonial "third space" of enunciation, with the "realm of the beyond," as theorized by Homi Bhabha. Richard's question of bicultural identity is a hybrid construction, in-formed by the Mexican and the American cultures, resembling both and still mirroring none of them. According to Bhabha, "[...] the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges; rather hybridity to me is 'the third space' which enables other positions to emerge. This third space displaces the histories that constitute it, and sets up new structures of authority [...]" [RUTHERFORD, 1990: 211]. Rodriguez himself coined the term *the third man* in order to explain his intercultural legacy, his "brown intrusion into the tragic dialectic of America, the black and white conversation" [RODRIGUEZ, 2002: 126]. In *Brown: The Last Discovery of America*, he defines the Hispanic man through the metaphorical use of the word "brown." Brown denotes blended blood, impurity, *mestizaje*, a reunion of peoples in postcolonial America, tolerance, harmony, inclusion, the end of confusion. The third man has a creative and innovative power that transcends the previous considerations and limitations of race.

In her article, "The Brown/Mestiza Metaphor, or the Impertinence against Borders," Isabel Durán draws a parallel between Richard Rodriguez's notion of *brown* and Gloria Anzaldúa's notion of *mestiza consciousness*. Both

Anzaldúa and Rodriguez speak of the in-betweenness that characterizes Chicano/a identity, proclaiming that they are neither Mexican, nor Anglo-American, “that they must create for themselves a racial identity that is neither white, nor black; but brown or mestiza” [DÚRAN, 2007: 128]. The mestiza consciousness is a consciousness of the borderlands and of the contradictions that strife in a cultural self. According to Anzaldúa, “The new mestiza copes by developing a tolerance for contradictions, a tolerance for ambiguity. He learns to be an Indian in Mexican culture, to be Mexican from an Anglo point of view. She learns to juggle cultures. She has a plural personality, she operates in a pluralistic mode [...]” [ANZALDÚA 1987: 101]. Anzaldúa’s conviction that the future belongs to the mestiza is similar to Rodriguez’s belief in the browning of America, in the mixture of races: “The future is brown, is my thesis; is a brown as the tarnished past” [RODRIGUEZ, 2002: 35]. Hence, they both create, through their writing, a transnational and trans-racial sense of identity.

The cultural function of Rodriguez’s autobiographic narrative is to reconcile language with identity in a new consciousness. In the process of autobiographic reinvention, memory displays a cathartic and ontologically-creative role, as for Rodriguez remembering is an act of the present and not of committing himself to live in the past: “In writing this autobiography, I am actually describing the man I have become – the man in the present” [RODRIGUEZ, 1982: 190]. Moreover, in this peculiar context, memory is also creative of culture. In a broader sense, Richard Rodriguez’s self-account contributes to the collective Chicano culture of survival in the context of U.S. immigration and to the history of the U.S. – Mexico borderland in its constant process of social and economic becoming, including the forms of language. In Rodriguez’s autobiography, one could read in a palimpsest the critical moment of 1848 when Mexico lost a considerable part of its territory which is now the American Southwest and the inhabitants were culturally dislocated. The writer’s trauma of leaving home and loosing the ties with the realm of “home” resonates profoundly with the borderland and its complex temporality. As Lene M. Johannessen observes, “His continuous rehearsals of the transition from a Spanish-speaking childhood of Mexican-ness in the privacy of his home into the English-speaking American-ness of public life could be seen as a reflection of how the collective rehearses the loss of a homeland” [JOHANNESSEN, 2008: 179].

There are two Richard Rodriguez in this book. One is the actual, retrospective self (the writer who manipulates the words) and the other one is the narrator-protagonist of the book, whose life is re-formed by the retrospective self and his “hunger of memory.” Towards the end of the narrative, a symbolical borderland emerges as “*una herida abierta*” [ANZALDÚA, 1987: 3], an open wound, between family culture and public culture, as well as between the Spanish language and the English language. The discourse of a private individuality should not be transferred onto the public sphere as it deprives the former from its meaningful power. From this point of view, publishing his autobiography, Rodriguez embarked on a dangerous journey, which enhanced more and more his division from the family. He also firmly situated himself outside the Chicano

cultural nationalist agenda and claimed that his story was an American story first and last.

In the last chapter of *Hunger of Memory, Mr. Secrets*, Rodriguez's narrative reflects on the act of narrating his own experience and of its implications. As a *pocho*, he challenges again the borders of Chicano/a culture by declaring that the most intimate things can only be revealed to strangers. Unlike other Chicano/a authors who choose to dismantle the dominant discourse, as Gloria Anzaldúa, Richard Rodriguez manages to be part of it, shifting from darkness and marginality to a public form of self-knowledge and public recognition. Through *Hunger of Memory*, Rodriguez reveals the honest, fathomless ability of language and memory to re-create an inter-American identity.

ACKNOWLEDGEMENTS: This work was supported by the European Social Fund in Romania, under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013 [grant POSDRU/88/1.5/S/47646].

REFERENCES

- Anzaldúa, Gloria, 1987. *Borderlands/ La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Couser, Thomas G., 1989. *Altered Egos: Authority in American Autobiography*. New York Oxford: Oxford University Press.
- Dúran, Isabel, 2007. "The Brown/ Mestiza Metaphor, or the Impertinence against Borders." *Border Transits: Literature and Culture across the Line*. Ed. Ana Ma Manzanás. Rodopi, Amsterdam, New York.
- Johannessen, Lene M., 2008. *Threshold Time. Passage of Crisis in Chicano Literature*. Rodopi Amsterdam New York.
- Ledesma, Alberto, 2002. "Narratives of Undocumented Mexican Immigration as Chicano/a Acts of Intellectual and Political Responsibility." *Decolonial Voices: Chicana and Chicano Cultural Studies in the 21st Century*. Ed. Arturo J. Aldama and Naomi H. Quiñonez. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press (330-345).
- Plato, *The Republic*. 2000. Ed. G.R.F. Ferrari. Translated by Tom Griffith. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rodriguez, Richard, 2002. *Brown: The Last Discovery of America*. New York: Penguin Books.
- Rodriguez, Richard, 1982. *Hunger of Memory: The Education of Richard Rodriguez*. New York: Bantam Books.
- Rutherford, Jonathan, 1990. "The Third Space. Interview with Homi Bhabha." Ders. (Hg): *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart (207-221).

TAXINOMIE DES ESPACES: LES LIEUX DEVOREURS DE L'OGRE

Florina-Liliana MIHALOVICI*

Abstract. The ogre fascinates by his ambiguous nature, as a story character, it is attached to the mythology, therefore, to a very distant reality and fiction at the same time. Nowadays, the ogre turns into the metaphor of reality itself. It is used to give a name to atrocious acts that happen in this era called modern times. From the savage escaping his thick forest, the ogre evolves into a monster that is hiding behind the mask of an intellectual who can be easily discovered at a manager's, professor's, doctor's desk. Mythical tradition demands that the ogre lock his victims in a castle or fortress. The purpose of the article *Les lieux dévoreurs de l'ogre* is to classify the areas in which the ogre appears in a selection of novels belonging to French and Francophone literature. Starting from the dichotomy indoors / outdoors, the spaces in which the ogre intervenes become ogresques and their representation invests the literary space with new ideological values.

Keywords : *Tournier, Chessex, Hébert, Devi, ogre*

Résumé: L'ogre fascine par sa nature ambiguë; en tant que personnage de conte et personnage mythologique, l'ogre se situe à mi-chemin entre la réalité et la fiction. De nos jours, l'ogre devient la métaphore de la réalité-même. À l'époque contemporaine, il est utilisé pour donner un nom aux atrocités qui arrivent. Du sauvage vivant au fond des forêts, l'ogre évolue et on peut le découvrir derrière le masque d'un intellectuel, d'un professeur ou dans le bureau de médecin. La tradition veut que l'ogre enferme ses victimes dans un château ou une citadelle. Le but de cet article est de donner une classification des lieux où l'ogre moderne apparaît dans des textes appartenant à la littérature française et francophone. Partant de la dichotomie *espaces clos/ espaces ouverts*, les lieux où l'ogre apparaît deviennent ogresques et leur représentation littéraire investit l'espace de leurs visions idéologiques.

Mots-clés: *ogre, lieu, dévoreur, espace, fiction*

La rencontre de la réalité avec la fiction peut se traduire par une impression de réel, une sorte de fiction partiellement réelle; la fiction dans la littérature est un monde qui n'est ni vrai ni faux, qui ne doit pas nécessairement faire référence à des objets du monde réel, mais qui peut les imiter vraisemblablement, tout en créant des liens plus ou moins étroits avec le monde

* Universitatea "Ștefan cel Mare, Suceava et Université de Limoges, France (florina_lila@yahoo.com).

commun. Le personnage de l'ogre fascine par sa nature ambiguë, car, personnage des contes, il est lié à la mythologie, donc à une réalité très lointaine, et à la fiction. Mais par sa nature anthropophage, il est présent dans toutes les sociétés archaïques occidentales, où l'on prescrit soit la dévoration des ennemis, soit celle des défunts du clan, car «le monstre est toujours celui qui transgresse ce rite communautaire. La peur qu'inspire l'ogre est significative de la peur de l'Autre» [CAILLAUD, DAIRE, 2008: 7], ce qui entraîne une défiguration, une déformation de perception de la part de celui qui a peur.

L'ogre incarne l'Autre, il personnifie la peur des personnages littéraires ou historiques. L'utilisation de cette figure est récurrente à l'époque moderne car «par la complexité de ses fonctions antagonistes et la réversibilité des significations qu'il propose à la pensée collective» [CAILLAUD, DAIRE, 2008: 8], il se transforme en une métaphore du réel et de la réalité; il est là pour donner un nom aux faits monstrueux qui arrivent dans ces temps dits modernes. De l'ogre sauvage sorti de la forêt bien épaisse il évolue vers l'ogre qui habite sous un masque d'intellectuel derrière des bureaux de directeur, professeur ou médecin.

La tradition mythique veut que l'ogre enferme ses victimes dans un château, dans une citadelle. L'objet de la présente analyse repose sur la classification des espaces des romans – *L'Ogre* du Suisse Jacques Chessex, *Les enfants du Sabbat* de la Québécoise Anne Hébert, *Le Roi des Aulnes* du Français Michel Tournier, *Je suis une vieille coco* du Roumain Dan Lungu et *Le sari vert* de la mauricienne Ananda Devi¹ – autant de milieux francophones dans lesquels la figure contemporaine de l'ogre surgit. De la sorte, nous avons emprunté les deux sens du mot taxinomie donnés par le *Nouveau Petit Robert*: dans un premier temps, il fait référence à l'étude théorique des bases, des lois, des principes d'une classification – dans notre cas ce sera la classification des espaces, suivie de la terminologie que ce mot engendre, c'est-à-dire la classification des éléments spatiaux propres à l'ogre.

Dans son article *L'espace dans le récit de fiction*, [SIMONNET, 2007: 1], parle de l'espace qui permet un itinéraire. Il s'agit de l'itinéraire des personnages qui changent de lieu et de temps selon la volonté de l'auteur, les itinéraires définissant néanmoins des espaces imaginaires, apparemment «réalistes»; mais «même présenté comme réel, l'espace narratif est toujours construit par l'écriture», [SIMONNET, 2007: 1]. L'ambiguïté de l'ogre dans l'espace francophone contemporain naît notamment de cet espace présenté comme réel, d'où l'hypothèse de la réalité de son existence. Les personnages se déplacent d'un endroit à l'autre, établissant de la sorte des valeurs sociales qui leur en sont attribuées.

Le vocable latin *spatium*, dans une perspective historique et étymologique, a désigné pendant longtemps un intervalle chronologique ou bien topographique séparé par deux points de référence. Avec cette définition, l'espace cesse «d'être compris comme une abstraction pour se constituer dans une extension territoriale ou

¹ A la suite des exemples, les romans seront notés seulement par la majuscule des mots principaux du titre.

une époque temporelle située entre deux points qui la limitent» [ALVAREZ MENDEZ, 2002: 22]. D'autre part, le mot *lieu* fait référence à un point géographique où se situent les éléments et dans lequel les événements ont lieu.

Méndez Rubio, dans son article *El no-lugar social de la poesia*, parle du lieu en tant qu'endroit réel, palpable:

*Tradicionalmente asociamos la noción de lugar a la de un sitio concreto, físico, existente. Al menos desde la modernidad, dentro del marco positivista que da cuerpo al pensamiento occidental institucionalizado como tal, el término lugar nos remite a un espacio que hace de receptáculo para la luz y es, por tanto, visualizable, registrables por nuestros códigos perceptivos, figurable bajo forma de imagen, presenciable*². [MENDEZ RUBIO, 2004: 666]

La citation renvoie à ce que Paul Zumthor affirmait sur l'espace: «Tout vivant a son espace; le temps le traverse» [ZUMTHOR, 1993:14]; or l'espace est également créateur de mythes, mythes qui se construisent dans le temps. Bien qu'étroitement lié à la question de l'espace, le temps nous intéresse dans la mesure où la figure de l'ogre le remonte, partant des temps anciens et jusqu'à nos jours.

La géographie du roman, semi-fictionnelle - car le roman passe de l'espace réel à l'espace fictionnel avec une légèreté incroyable, vise à relever des espaces qui sont définitoires pour la figure de l'ogre; ils deviennent des lieux dévoreurs de chair fraîche, d'espoirs, d'imagination, de volonté, de vie. En s'identifiant avec une multitude de lieux, l'ogre refuse le lieu unique.

Que ce soit la forêt, la *napola*, le couvent, la maison, l'école, le lieu de travail ou bien le pays entier, tous les espaces se voient devenir des endroits propres à l'engloutissement, à la dévoration. Les références constantes aux espaces d'action des ogres jouent un rôle éclaircissant dans la définition de la nouvelle figure de celui-ci, lui attribuant de la vraisemblance; elles constituent également des repères de représentation et d'identification, voire de signification. Les repères de cette représentation, nous allons les aborder dans la partie suivante de notre travail; elle sera suivie par une autre analyse, qui loin d'être exhaustive, essaie de montrer qu'à partir de l'espace et des représentations et symboliques de l'ogre, celui-ci n'est autre qu'une métaphore du réel quotidien.

La constante liaison entre personnage et lieu est très intense et les relations entre tous les personnages se définissent toujours en prenant comme support les termes spatiaux.

Si l'ogre des contes habitait généralement dans des endroits sombres et reculés, au cœur des épaisses forêts ou bien aux «pays des ogres et des horreurs» [THAY THAY ROZALI, 2000: 34] espaces imaginaires et imaginés, dans les romans proposés pour l'étude, l'ogre se dissimule dans les endroits les

² «Traditionnellement, on associe la notion de *lieu* à celle d'un endroit concret, physique, existant. Au moins depuis la modernité, à l'intérieur de la marque positive donnée au corps par la pensée occidentale institutionnalisée comme telle, le terme de lieu renvoie à un espace qui se veut réceptacle pour la lumière et qui est, de la sorte, visuel, enregistrable par nos codes perceptifs, figurable sous une forme d'image, évidente.» (notre traduction).

plus différents. Les lieux mythiques ou ceux des contes anciens sont remplacés par les espaces les plus communs de la vie quotidienne, l'identification sémique espace-personnage devenant néanmoins plus intense.

La taxinomie des espaces que nous avons choisie est très simple car elle repose sur la dichotomie *espaces clos/ espaces ouverts*, englobant de la sorte de manière générale d'une part: la maison, l'école, le couvent, la cabane, la *napola*, l'appartement et d'autre part: le camp de prisonniers, le jardin, la forêt, la ville, mais aussi le pays entier en proie aux déchaînements de l'appétit affreux de son dictateur.

Les espaces clos, les huis-clos sont à la fois endroits protecteurs et bienfaiteurs, mais également lieux d'étouffement et de perte physique et psychique. La «maternité de la maison» dont parlait Gaston Bachelard n'est autre que l'expression d'un espace accueillant et protecteur. Mais, qu'arrive-t-il quand la maison est le lieu de manifestation d'un être fort et violent, propre à tout détruire et tout engloutir? La maison se transforme dans un espace d'oppression, d'enfermement et de menace qui finit par engloutir le faible, même au-delà de la mort.

La maison de Lutry de la famille Calmet est sous la domination d'un père autoritaire associé tout le temps par le protagoniste Jean Calmet à un ogre, d'où le nom du roman de Jacques Chessex, *L'Ogre*. Le pouvoir que le père a sur la maison et sur tous ceux qui y habitent est tellement grand et vorace que le protagoniste a «l'impression que le regard de son juge le suivait, le scrutait à travers les murs» [CHESSEX, 1973:14]. L'endroit du docteur Calmet est par excellence son bureau, l'endroit où il se sentait le plus à l'aise, où il voyait ses enfants pour les gronder pour les chicaner, pour leur montrer ses pouvoirs absolus de père; le bureau devient non pas une partie constitutive des traits ogresques de Paul Calmet, mais un personnage à part entière qui offre à son habitant un pouvoir suprême:

«Son bureau! Encore un terme qu'il avait appris à Lutry comme on attrape une maladie. "Papa est dans son bureau. Papa t'appelle dans son bureau. Dépêche-toi! Mais Jean qu'est-ce que tu attends, papa veut te voir dans son bureau!" Il fallait tout quitter, courir, dévaler les marches sonores, pousser la porte de l'antre où le docteur rouge luisait à la lumière de sa lampe. (...) Et sa voix. (...) La grosse voix furieuse emplissait le bureau». [CHESSEX, 1973: 60-61]

Ce bureau fait du docteur Calmet un être hybride, mi-animal, mi-homme seulement. Le rapprochement de cet endroit de travail et d'étude à quelque chose qui tient de l'animal est réitératif dans le texte; l'antre fait référence à la caverne, à la grotte de l'animal ou de l'homme primitif, c'est le repaire d'une bête fauve, c'est le lieu d'où l'on ne se sauve pas ou pas facilement, c'est le lieu de l'inquiétude et du mystère. C'est le lieu qui suit convenablement à l'ogre et l'emploi du mot démontre une certaine continuité des traits anciens de ce personnage mythologique dans la contemporanéité:

«Jean Calmet (...) suit le bâfreur dans son antre, se laisse tomber sur le fauteuil maigre que le suzerain lui désigne. Considérable, le suzerain, et calé

derrière son bureau, osseux, massif, les lunettes noires cachant et révélant des globes glauques qui traversent le cœur de Jean Calmet». [CHESSEX, 1973: 123]

L'autre du directeur malvoyant du collège rappelle la demeure du Cyclope, dont on a vu les traits qui englobent une vue déficitaire. Le directeur et son bureau ne sont autres que des représentations modernes et contemporaines du cyclope et sa tanière.

Le bureau du père se convertit également en lieu dévoreur d'amour charnel, donc il acquiert une fonction sexuelle, car il abrite les débauches du docteur avec une fille du même âge que son fils et dont celui-ci est follement amoureux:

«Il (...) poussa la porte du bureau et reçut la scène dans la figure: debout, les seins nus, Liliane se pressait contre le docteur qui l'embrassait à pleine bouche. (...) et Jean Calmet, pour la première fois, vit les aréoles sur la lourde poitrine ronde de la jeune fille. Le docteur soufflait fort, (...) rouge, furieux». [CHESSEX, 1973: 64-65]

La maison du bourreau est présente dans la littérature d'outre-mer, dans l'île Maurice, où le personnage monstrueux sous la peau du docteur apparaît, comme si ce thème du père-monstre hantait l'imaginaire des écrivains francophones contemporains.

Bissam Sobnath, le dokter-Dieu du roman *Le Sari vert* d'Ananda Dévi est un être âpre et violent, un ogre qui agit non seulement dans sa maison conjugale, mais une fois vieilli et malade, il continue à opprimer et exprimer son pouvoir ogresque dans la maison de Curepipe, sur l'île Maurice où il est logé par la faible créature qui est sa fille Kitty. Médecin estimé par ses patients, le «dokter-dieu» change paradoxalement une fois passé le seuil de sa maison conjugale. La difficulté de travail sur l'île et le stress sont rapportés le soir à la maison, où il exerce ses pouvoirs d'être violent et habitué à exercer une sorte de martyre physique et psychologique sur sa jeune épouse. C'est l'endroit où celui-ci finira par engloutir toute volonté de sa femme et de sa fille, en les anéantissant, en les réduisant à ses volontés. Toute tentative d'irrespect face à ses volontés finit par la mort, par l'engloutissement de sa femme par une marmite de riz brûlant.

Défini comme monstre, ce personnage révèle son extrême violence quand la maison et ceux qui y habitent ne parviennent pas à satisfaire son appétit. Lieu de bien-être et de repas copieux, la maison devint pour lui un amalgame d'«une riche odeur de moisissure et de nourriture avariée» [DEVI, 2009: 58] où il ne pouvait pas rester imperméable à «l'état écœurant de la maison». La maison dévore sa tranquillité et son silence, augmente son besoin de montrer l'horreur, ce qu'il accomplira de son mieux, comme un être monstrueux, ogresque, qui ne regrette pas du tout ses actes en les comparant avec la violence du monde.

En tant que médecin, le dokter-dieu agit d'une manière bienfaisante envers ses patients dans tous les endroits où il est demandé. Cependant, la petite case du noir de la plantation Camp Kenya devient l'endroit dévoreur de la jambe d'un homme blessé, dont le genou et la cuisse avaient été transpercés par des balles lors d'une révolte. Les circonstances font de cette petite case surpeuplée l'endroit où le dokter va sauver la vie de l'homme, mais pas sa

jambe, fait qui le poussera au suicide. Ogre massacreur, le docteur devient ogre tueur dans un lieu dévoreur de vies humaines:

«Seule, la case de l'homme est éclaircie par une lanterne, et quelques personnes sont attroupées autour. (...) Je leur ai expliqué que j'avais arrêté le saignement parce qu'il risquait de mourir de l'hémorragie, mais je n'étais pas en mesure de sauver sa jambe. (...) Il finira par se suicider. (...) J'avais aidé à mourir. (...) Je n'ai pas massacré sa jambe ! Il avait reçu deux balles ! (...) Sa jambe était une bouillie de chairs vives. [J'aurais] mieux fait de ne pas le toucher». [DEVI, 2009: 108-113]

Pour Paul Calmet et pour le dokter-dieu la maison cesse d'être l'espace anthropologique de l'identification [ALVAREZ MENDEZ, 2002: 102] car leur comportement envers ceux qui y habitent relève plutôt de l'animal; ils peuvent s'y identifier pourtant dans la mesure où ils peuvent engloutir, dévorer les vies et les occupations des autres; ils dévorent les volontés, les désirs des autres en les assujettissant à leurs besoins, à leurs nécessités et la maison, leurs maisons, est l'endroit le plus propice pour cela.

Le bureau est de loin le lieu le plus paisible pour les appétits dévoreurs des monstres, que ce soit dans leurs maisons ou bien dans les écoles à la tête desquelles ils se trouvent, tel le cas du bureau du Directeur du Gymnase du roman de Chessex.

Avec les nombreux ogres de Tournier, on connaît un nouveau lieu dévoreur celui de l'école et de la *napola*, une école militaire pour la jeunesse allemande, pour les jeunes garçons ariens porteurs de glaive, qui n'est autre qu'un substitut pour l'appétit de chair fraîche du Führer et de sa Wehrmacht. Ces lieux clos qui se prétendent éducationnels se portent en abri pour des violences insoupçonnables.

Si dans le roman *L'Ogre* celui qui est à la tête de l'école est vu comme un ogre, dans les écoles Saint-Christophe et la citadelle de Kaltenborn ce sont les écoliers qui font preuve d'une violence débordante pendant la récréation et des jeux meurtriers dans la *napola* pendant la guerre. Deux lieux qui se complètent pour mieux identifier les ogres et leurs doubles. Saint-Christophe rappelle les bâtiments médiévaux, noircis et mystérieux, où les punitions infligées aux internes étaient des plus diverses, cachant quelque chose de monstrueux et de terrible: le «peloton», la file d'élèves qui pendant un certain temps était condamnée de tourner en silence sous le préau, le «séquestre» selon lequel le puni avait l'interdiction de ne parler à personne, l'«erectum» qui obligeait le puni à manger debout, seul à une petite table. Les visages ogresques des maîtres de l'école étaient couronnés par le maître de discipline qui infligeait la pire punition, celle du «colaphum», dans un bureau du deuxième étage, où le puni assis sur un prie-Dieu, après avoir sonné une clochette, pouvait attendre même des heures jusqu'à ce que le maître le gifle «à toute volée».

Comme dans le cas des maisons présentées auparavant, l'école et le bureau du maître sont des lieux sinistres, des lieux qui font peur, qui mettent mal à l'aise. Seule la description qu'Abel Tiffauges fait de son ancien collègue relève des traits peu attractifs, austères et effrayants:

«Le collège Saint-Christophe occupe à Beauvais les anciens bâtiments de l'abbaye cistercienne du même nom, fondée en 1152 et supprimée en 1785. Il ne reste de Moyen Âge que les voûtes de l'église abbatiale restaurée, et l'essentiel du collège est installé dans l'immense bâtiment abbatial construit par Jean Aubert au XVIII^{ème} siècle. Ces détails ont leur importance, car l'atmosphère de rigueur et d'austérité à laquelle nous étions soumis devait quelque chose sans doute aux origines et à l'histoire de ces murs». [TOURNIER, 1980: 45]

Ce n'est plus l'espace de l'ogre qui apparaissait dans les contes, mais un espace commun, normal, habituel et ce contour spatial qui nous est donné relève de la proximité et de la réalité les plus évidentes. Cependant, le château de Kaltenborn, devenu «moulin à enfants» est aussi une construction médiévale, qui rappelle les lieux mythiques de la chevalerie teutonique à laquelle il a appartenu et qui se transforme dans un lieu anodin pour les autres pays de l'Europe:

«Les comtes von Kaltenborn portaient en effet d'argent à trois épées de gueule dressées en pal au chef de sable. Les trois épées rouges sur fond blanc rappelaient les deux épées des Porte-Glaive auxquelles se joignait celle des Teutoniques. (...) Le château lui-même – l'un des plus fiers de toute la Prusse-Orientale – paraissait au début du siècle voué à la démolition. (...) Le salut vint de Guillaume II qui affectionnait cette région de grande chasse. (...) La forteresse toute neuve de Kaltenborn devait attirer l'attention (...)». [TOURNIER, 1980: 362-364]

La «discipline sans nuance» imposée par Stefan Raufeisen le transforme dans un ogre qui dirige finalement les quatre cents enfants de la *napola* à la mort. L'école devient espace de l'étouffement éternel et non pas seulement pour un élève, comme Nestor dans *Le Roi des aulnes*, mais pour l'effectif complet, qui, éduqué à la guerre et à la méchanceté, agit selon le modèle que les maîtres leurs ont infligé: en ensanglantant et en s'ensanglantant jusqu'au dernier. La dernière image des enfants luttant rappelle les chaudrons dans lesquels les ogres et les sorcières faisaient bouillir leurs captures avant de les avaler: «Tous ces enfants bouillent dans un chaudron géant avant d'être mangés (...)» [TOURNIER, 1980: 516]

La *napola* est le chaudron de l'ogre majeur, le Führer, et de la guerre elle-même. C'est à l'intérieur de cet espace que l'enfance et l'adolescence des jeunes allemands sont dévorées. Le chaudron de l'ogre est aussi le chaudron des métamorphoses, car les enfants sont voués à la mort: «tous ces enfants bouillent dans un chaudron avant d'être mangés». Les ogres et les sorcières des contes bouillent et engraisent leurs proies avant de les manger; pareils à eux, les officiels chargés de l'initiation des petits à l'armée et à la guerre sont tous des ogres et chacun va consommer à sa manière la chair d'enfant. On pourrait les considérer comme des vision d'un ogre moderne qui engloutit un peuple entier avec des idées et des faits qui le mènent à des envies ogresques qui se matérialiseront dans une révolte, voire révolution.

Les ogres d'Anne Hébert n'ont pas d'appartements minuscules, ils vivent dans la cabane, au milieu de la forêt, loin de toute trace de civilisation. Cependant le couvent, situé au milieu de la ville et sans aucun rapport ou liaison avec la cabane,

par la présence du personnage se métamorphose; il devient lieu de rencontre et d'affrontement entre des pouvoirs différents, entre dévoreurs et dévorés.

La cabane où la famille de la sorcière Goglue habite est une vraie tanière, un abri qui tient plutôt de l'animalité que de l'humain, une demeure qui semble irréaliste pour ce milieu de XX^{ème} siècle en territoire québécois:

«La cabane n'est pas très grande, composée d'allonges successives qui lui donne un air épars de blocs de bois, à moitié mangé par la forêt, posés à des hauteurs différentes, plus au moins d'aplomb, mal reliés ensemble, sur des grosses roches, en guise de pilotis. (...) Les deux chambres sont petites et sans fenêtres, de vraies cases de bois bien fermées. (...) Les enfants dorment sur des paillasses posées sur les plancher, heureux de retrouver chaque soir leur propre odeur mêlée à cette vieille paille piquante et crasseuse. Ils se pelotonnent dedans comme dans le ventre d'une bête familière et rude. Ils y enfouissent parfois leur tête, au risque d'étouffer». [HÉBERT, 1975: 8-10]

Lieu dichotomique, dévoreur de chair fraîche, d'enfance et lieu protecteur à la fois, la cabane est située dans la forêt de la montagne B. où il se passe toute sorte de rites d'initiation: l'amour féérique et diabolique de Julie pour son frère et son père, son viol, la déchéance de Philomène suite à son échec avec son fils qui par la suite s'engagera dans la guerre; étroitement lié à tous ses faits, le couvent entier avec son architecture et ses habitantes pose en victime d'une sorcière naissante, qui est sœur Julie de la Trinité. La cuisine et la cave vont engloutir la belle propreté de sœur Gemma, ses belles manches blanches et son jeûne journalier. Le pouvoir ogresque qui domine les lieux la transforme, elle aussi, dans une sorte d'ogre:

«(...) la sœur infirmière découvre sœur Gemma, stupide et égarée, comme au sortir d'une profonde ivresse. Elle est assise au bord de son lit, jambes pendantes, cuisses ouvertes, dégoulinantes de sang. Elle mastique avec effort une bouchée de viande crue, le passant d'un côté à l'autre comme de sa bouche édentée». [HÉBERT, 1975: 145]

Même pas pour la mère supérieure le couvent n'est plus un endroit protecteur; c'est pareil à son enfance quand elle avait peur que le monstre fût dans sa chambre, elle a «la certitude quasi absolue que le diable se trouve caché sous son lit et que, d'un moment à l'autre, il va la tirer par les pieds pour la dévorer.» [HÉBERT, 1975: 61]

Le facile passage que sœur Julie effectue entre la cabane et le couvent nous permet d'enregistrer des éléments du réel à travers un fantastique cru; ces deux espaces laissent voir une certaine inversion qu'on observe également dans le cas des espaces du *Roi des aulnes*. La *napola* de Kaltenborn devient une sorte d'inversion – difficile à dire si maligne ou bénigne- de l'ancien Collège de Saint-Christophe.

Dans le roman hébertien, on voit le monde du Québec en 1944 comme une réalité formée des mythes et des superstitions, un monde qui, bien que fictionnel – car il s'agit d'une œuvre de fiction- par ses espaces peut sembler réel; ce sont les espaces qui transforment les personnages en des ogres ayant de «grandes bouches aux dents blanches», gardant leurs enfants captifs dans une petite chambre où dorment sur la paille, souffrant de faim, pendant que les

ogres-parents célèbrent leur «noce» plusieurs jours d'affilée. C'est toujours dans ces espaces qu'ils les initient à des rites cauchemardesques, où ils sont prêts à commettre des actes étonnants.

Dans ces lieux clos, l'appétit dévoreur est immense, car plus l'endroit est réduit, plus l'appétit est croissant, comme si le dévoreur avait besoin de se procurer l'espace pour lui-même. Cet espace est le cadre d'une punition qui s'effectue envers les enfants, comme s'ils subissaient une sorte d'initiation à l'engloutissement dont ils vont tomber victimes par la suite.

Les lieux clos subissent une nouvelle valorisation, c'est à l'intérieur de ces espaces que les ogres effectuent leurs déplacements, qui définissent leurs traits pour pouvoir s'exercer dans les lieux extérieurs, ouverts comme la ville et le pays entier qui tombera sous le pouvoir des pires ogres que l'époque contemporaine ait connus.

L'ogre des contes était l'ogre qui apparaissait dans les espaces ouverts, extérieurs à la maison, tels la forêt, le désert, la plaine, des espaces qui ne menaient nulle part ailleurs qu'à la maison de l'ogre. La ville n'existait pas pour l'ogre des contes et dans le roman contemporain on voit un ogre qui se manifeste à son aise dans une cité qui ne constitue guère un labyrinthe, mais un espace dominé, un espace qu'il domine. Le roman de Tournier, par sa structure, associe le vocable *ogre* à des toponymes, tels L'Ogre de Rominten – première personne après Hitler – et L'Ogre de Kaltenborn. Mais avant d'arriver dans cette école militaire, Abel est incorporé en 1939 à l'armée française, il est fait prisonnier en Alsace et ramené dans des camps de prisonniers au nord-est de la mystérieuse terre de la Prusse où il va rencontrer plusieurs ogres: un monstrueux élan aveugle, appelé Unhold, un cadavre vieux de mille ans qu'on venait de déterrer de la tourbe et le Field Marshall Hermann Goering. Le grand élan est un signe avant-coureur du futur destin d'Abel sur la terre prussienne, l'ogre de Kaltenborn qui capture les enfants pour renforcer les lignes de l'école militaire nazie. La fin du roman, avec le surgissement de l'enfant juif qu'Abel soigne présente un autre territoire de l'ogre, peut-être le lieu dévoreur le plus puissant de tous les romans: *l'Anus Mundi* – Auschwitz – «the cynical nickname for the extermination camp» [KRELL, 2009: 38].

Cette taxinomie des lieux dévoreurs constitue la preuve que l'espace romanesque peut entretenir des relations significatives avec la réalité socio-historique, avec l'existence fictionnelle des personnages. Les espaces où sont projetés les événements tiennent à la fois du réel et de l'irréel, d'ici et d'ailleurs, car l'ogre, par son ambiguïté, pénètre d'un côté l'espace de la pureté infantile pour assouvir sa faim de chair fraîche et les espace hostiles aux humains pour mieux s'abriter. À chaque espace dans lequel l'ogre fait son apparition correspond une représentation ou une symbolique de cette figure. La psychanalyse donne naissance à de nouvelles métaphores littéraires et l'ogre moderne réapparaît sous le visage du père, de la mère, des enseignants, des hommes de l'église. Il peut également symboliser l'adversité avec laquelle la société traite des sujets isolés et différents des autres.

Avec la représentation des espaces dits «ogresques» – l'espace littéraire est investi de valeurs idéologiques et cela relève de la théorie de Bakhtine qui met

en relief la «corrélation essentielle des rapports spatio-temporels» qui détermine «l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité» [BAKTHINE, 1978: 384]

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS DE TEXTES LITTÉRAIRES

- Chessex, Jacques, 1973. *L'Ogre*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle.
Devi, Ananda, 2009. *Le sari vert*, Paris, Gallimard.
Hébert, Anne, 1975. *Les Enfants du sabbat*, Paris, Seuil.
Tournier, Michel, 1980. *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard.

OUVRAGES CRITIQUES

- Alvarez Mendez, Natalia, 2002. *Espacios narrativos*, Léon, Universidad de Léon, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales.
Bakhtine, Mikhail, 1978. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
Caillaud, Claire et Daire Madeleine, 2008. *L'ogre en littérature: Figure de l'Autre, Peur de Moi*, Paris, Editions CNDP, coll. «Textes et documents pour la classe».
Krell, Jonathan, 2009. *The Ogre's Progress. Images of the ogre in modern and contemporary French fiction*, Delaware, University of Delaware Press.
Méndez Rubio, A., 2002. "El no-lugar social de la poesía" en *Miradas y voces de fin de siglo*, Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de semiótica (15-18 diciembre), 2002, Ediciones de la Universidad de Granada, p. 665-675.
Thay Thay Rozali, Najima, 2000. *L'ogre entre le réel et l'imaginaire dans le conte populaire du Maroc*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires».
Zumthor, Paul, 1993. *La mesure du monde*, Paris, Editions du Seuil.

RECEPTAREA CEHĂ A LUI MIHAIL SADOVEANU SUB TOTALITARISM

Gabriel MAREȘ*

Abstract: On the occasion of the 50th anniversary, in 2011, of Mihail Sadoveanu's death, this article represents the first approach of the way the novelist was perceived by the Czech cultural milieu during the communism. Sadoveanu is one of the Romanian authors most translated into Czech in these four decades. However, the rate of the reception of his works is oscillating. Also, the intensity of the ideological interferences depends on the evolutions on the political totalitarian stage. While in the first ten years the focus was on Sadoveanu's biography, more precisely on his connections to the new regime, the emphasis switches afterwards to his literary works. The de-ideologization of literary reception achieved through the Velvet Revolution is nevertheless accompanied by a dramatic slowing down of the rhythm in which the author is translated and presented to the Czech public.

Keywords: *literary reception, M. Sadoveanu, Czech milieu, communism, ideological element*

Résumé: Dans le contexte du 50ème anniversaire, en 2011, de la mort de l'écrivain Mihail Sadoveanu, l'article examine un sujet inédit qui se penche sur la manière dont le prosateur est perçu dans le milieu culturel tchèque pendant la période du communisme. Sadoveanu est l'un des auteurs roumains les plus traduits en tchèque au cours de ces années. Cependant, la réception de l'œuvre de Sadoveanu connaît un rythme oscillant. De même, l'immixtion de l'élément idéologique dépend des évolutions sur le plan du pouvoir politique totalitaire. Tandis que dans la première décennie on insiste sur le côté biographique de Sadoveanu, plus précisément sur ses liaisons avec le nouveau régime, peu à peu, l'accent est mis sur la présentation du caractère authentique de sa création artistique. La désidéologisation du processus de réception – achevée par la Révolution de velours, est toutefois accompagnée par un ralentissement dramatique du rythme avec lequel l'auteur est traduit et, ainsi, rapproché du public tchèque.

Mots-clés: *réception littéraire, M. Sadoveanu, milieu tchèque, communisme, élément idéologique*

Se împlinesc, anul acesta, cincizeci de ani de la moartea lui Mihail Sadoveanu. Personalitate pe cât de complexă și enigmatică, pe atât de interesantă, notorietatea prozatorului român a reușit să depășească, nu de puține ori, granițele spațiului național. Cauzele trebuie, fără îndoială, văzute în talentul

* Ambasada României la Praga (gabriel.mares@rouemb.cz).

și forța sa creatoare. În cazul spațiului cultural ceh și, mai precis, al celor patru decenii în care la putere se află Partidul Comunist al Cehoslovaciei (KSC), aceste cauze se îmbină cu rațiunile de ordin ideologic de care Sadoveanu nu rămâne străin după 1948. Aniversarea de anul acesta oferă, așadar, cadrul pentru a ne opri asupra unui subiect până acum neabordat, cel al modului în care Sadoveanu este receptat în mediul cultural ceh din perioada socialist-comunistă.

La nivelul celor patru decenii supuse analizei¹, M. Sadoveanu este al doilea pe scara autorilor români cu cel mai mare număr de opere publicate în limba cehă sub formă de volum. Poziția de frunte nu putea fi deținută decât de unul dintre exegeții principiilor estetice ale epocii și, totodată, o figură proeminentă a sistemului cultural românesc instituționalizat. În spațiul ceh acesta este Zaharia Stancu, cel care, de altfel, și deschide, prin apariția traducerii romanului *Desculț* (1949), procesul receptării în noile condiții impuse odată cu instaurarea comunismului.

În primul deceniu de totalitarism, mediul receptor ceh funcționează conform aceluiași principii care guvernează spațiul românesc. Bunăoară, principalul instrument cu ajutorul căruia noile autorități comuniste (deopotrivă la București și la Praga) înțeleg să folosească literatura pentru consolidarea propriei puteri îl reprezintă așa-numita *metanoia culturală*, în accepțiune laicizată și ideologică, specifică îndeosebi anilor cincizeci. Prin acest concept numim permanenta strădanie a diriguitorilor proletcultiști de a restructura, de a transforma, conform „esteticii comuniste”, mesajul cultural existent la nivelul operelor unor autori recunoscuți care au trăit și activat în secolul al XIX-lea și la începutul secolului XX. Vizate sunt, cu precădere, nume precum M. Eminescu, I. L. Caragiale și, într-un context distinct, M. Sadoveanu. Scopul urmărit este unul singur, acela de a transforma produsul literar într-un instrument de control al conștiințelor cetățenești.

M. Sadoveanu este, într-adevăr, un caz particular, având o traiectorie neașteptată, favorabilă regimului politic instalat în a doua parte a anilor patruzeci. Fiind un scriitor consacrat înainte de război, apropierea sa de ideologia comunistă este exploatată cu aviditate de partid din dorința acestuia de a câștiga credibilitate în ochii publicului. Un exemplu îl constituie împlinirea, de către Sadoveanu, în anul 1950, a vârstei de șaptezeci de ani. În jurul acestui

¹ În perioada *stalinismului integral* (1948 – jumătatea anilor cincizeci), ideologii culturali ai Cehoslovaciei (precum Z. Nejedlý sau V. Kopecký) trasează normele unei „estetici realist-socialiste” fidele cerințelor fixate la Moscova de către ideologul marxist Andrei A. Jandov. Anii *dezghețului* (situabili în intervalul 1955-1962) se caracterizează prin mimarea unei relaxări ideologice, dar și prin manifestarea unor cazuri izolate de protest față de excesele dogmatice proprii perioadei *stalinismului integral*. Destinderea ideologică din anii premergători fenomenului reformist Primăvara de la Praga (1968) este urmată de o revenire și recalibrare a metodelor autoritariste – *perioada de normalizare* (1969-1989). Controlul aplicat în aceste ultime două decenii ale hiatului comunist în toate sferele vieții culturale (eludat în zona literaturii prohibite – revistele samizdat și publicațiile din exil) nu mai deține însă virulența primilor ani de comunism.

moment aniversar aparatul propagandei cehi, inspirat de cel românesc, se dezlănțuie pentru a-și atinge obiectivele bine determinate, de cele mai multe ori îndepărtate de esența actului de cultură.

Scriitorul este, în acest context, prezentat cititorilor cehi accentuându-se în mod covârșitor profilul său politic. Pe de o parte este prezentat ca om de stat, prin ocuparea funcțiilor de vicepreședinte al Prezidiului Marii Adunări Naționale a R.P.R., de președinte al Comitetului Permanent pentru Apărarea Păcii, dar și de președinte al Uniunii Scriitorilor, post ce nu mai putea rămâne străin de exigențele politice. Angajamentul politic de netăgăduit este confirmat și de poziția de vicepreședinte ocupată de acesta la nivelul Asociației Române pentru strângerea Legăturilor cu Uniunea Sovietică (ARLUS). Pe de altă parte, este prezentat ca om de literă. Nu însă ca unul oarecare, ci preocupat de redarea traiului țărănimii românești într-o perioadă în care „[...] oprimarea feudală a satului românesc se transformă treptat în exploatare capitalistă exercitată de moșierii nesățioși” [f. aut., 1950b: 5].

Într-o primă etapă, M. Sadoveanu este înfățișat ca fiind purtător al moștenirii grele (din perspectiva noului regim totalitar) a perioadei precomuniste. Evoluția sa, atât ca om, cât și ca artist, este apreciată ca fiind una complicată. Potrivit *Lidové noviny*, M. Sadoveanu simte, încă de la început, dorința de a-și apăra poporul, însă nu știe în ce mod să o facă. Astfel, el „demască și atacă instinctiv ordinea criminală în care minoritatea dispune de dreptul nemărginit de a înrobi și chiar de a ucide” [f. aut., 1950b: 5]. Cu toate acestea, îi este imputat faptul că, provenind din rândurile „țărănimii patriarhale”, el nu întrezărește „soluția schimbării revoluționare” [SOUKUP, 1951: 5].

Se poate însă de îndată citi că, „după eliberarea din 1944, Sadoveanu pășește hotărât în viața publică umăr la umăr cu forțele democratice conduse și mobilizate de partidul clasei muncitoare” [*Ibidem*]. Chiar dacă îndelungată, calea autorului Sadoveanu de la zugrăvirea țăranului exploatat, fără perspective revoluționare, către „țăranul nou” (imaginea rurală a *omului nou*) mânat de o atitudine luptătoare și sprijinit „frățește” de clasa muncitoare, este calificată ca fiind una victorioasă. După cum mai notează *Lidové noviny*, acesta ar fi traseul străbătut de scriitor de la „realismul critic” manifestat în volumul de debut *Șoimii*, la realismul socialist îmbrățișat după război.

În eforturile de remodelare ideologică a mesajului sadovenian, întreaga creație literară a scriitorului este adusă la un numitor comun, anume imaginea - cel puțin limitativă, a luptătorului neobosit pentru drepturile clasei muncitoare românești. Concretizarea acestor atribute se produce prin publicarea romanului *Mitrea Cocor*, cunoscut drept „model desăvârșit al realismului socialist” [NEGRICI, 2006: 88-92]. Așa cum în R.P.R. opera era cea mai titrată a literaturii realist-socialiste aflată în plină dezvoltare, critica cehă o descrie drept „roman al unei generații” [VRABEC, 1950: 3].

Penița criticii dogmatice aparținând Partidului Comunist al Cehoslovaciei (KSC) este, în această perioadă, una neistovită militantă. Prin intermediul operelor literare autohtone sau străine (în cazul nostru cele românești) generate de

propaganda de tip sovietic, ea promovează educarea, la nivelul cititorilor, a urii față de „exploatare” și inoculează credința într-un viitor socialist luminos. Aceste însușiri sunt identificate și în romanul *Mitrea Cocor* motiv pentru care cartea este călduros recomandată cititorului ceh [SOUKUP, 1951: 5].

Mesajul primar în procesul de receptare a cărții poate fi sintetizat prin imaginea pălmașului român proiectată pe fondul creșterii încrederii în propriile forțe ale țărânimii în genere. Se poate, bunăoară, citi că oamenii simpli de la sate, „sub conducerea celor mai activi dintre ei și având drept modele Marea Revoluție din Octombrie și Uniunea Sovietică în ansamblul ei [...] se avântă în lupta pentru eliberarea de sub jugul moșierimii” [VRABEC, 1950: 3]. Din presa cehă a momentului reiese, nu lipsit de adevăr, faptul că *Mitrea Cocor* este scris cu o finalitate strict practică. Este, *eo ipso*, asumat principiul transcenderii și renunțării la funcția estetică proprie, în mod obișnuit, actului literar. Romanul de față are, dimpotrivă, de îndeplinit o funcție politico-socială clară, ceea ce înfăptuiește la cei mai înalți parametri imaginați de aparatul politic.

Nelegiuirile săvârșite de moșierul Cristea oferă criticii literare cehe oficiale prilejul de a instiga, o dată în plus, cititorul față de „dușmanii de clasă” cei mai vizați, „marii moșieri”, dar și față de alți exponenți ai vechii orânduiri, cum ar fi, spre exemplu, regaliștii. Publicația *Svět práce* vede în aceștia „[...] paraziții care au supt sângele poporului și au strâns în mâinile lor rodul muncii sale, susținuți de jandarmerie, de justiție și, nu în ultimul rând, de politicieni precum Maniu și Brătianu” [f. aut., 1950c: 6].

Blamarea trecutului necomunist prin intermediul tehnicii psihologice a înveninării, așa-numita *imprecatio* [NEGRICI, 2006: 122], dobândește o adevărată funcție fertilizantă pentru proslăvirea - *adoratio* [*Ibidem*: 66], a prezentului și, mai ales, a viitorului „luminos și promițător”. Puterea se află într-o permanentă luptă cu principiile alterității (identificate în trecut și în fantezmele sale proiectate în prezent). În acestea, partidul unic vede întruchiparea răului și a unei reale amenințări la adresa ordinii sociale de tip comunist.

Există, într-adevăr, o grijă constantă pentru plămuierea relației antagonice *prezent-trecut*. Prin intermediul unei astfel de dialectici a manipulării trasate de exegeții comuniști (deopotrivă pe malurile dâmbovițene și pe cele ale Vltavei) critica cehă declară apusă perioada în care țărânii români erau „[...] simple obiecte pentru contururile bancare ale oligarhiei lui Brătianu, când cenzura și starea de asediu erau o practică obișnuită a *partidelor istorice*” [f. aut., 1950c: 6]. Alături de Brătianu, ținte predilecte în procesul de combatere a trecutului sunt figuri precum Maiorescu, Maniu sau Carol al II-lea.

Portretul țăranului român, construit cu un devotament aproape religios după chipul și asemănarea celui sovietic, este redat întocmai de presa literară cehă a momentului. Nu lipsesc referiri la „rolul călăuzitor al P.M.R. mulțumită căruia țăranul află calea către reforma socialistă în agricultură [...], creșterea productivității prin folosirea sistemului cooperatist” [*Ibidem*] ș.a.m.d.

Pentru o mai bună promovare a romanului, critica cehă aduce în discuție recunoașterea de care acesta se bucura în interiorul lagărului socialist.

Astfel, distincția atribuită în cadrul celei de-a doua reuniuni a Congresului mondial al apărătorilor păcii de la Varșovia (Medalia de aur a Păcii) este prezentată publicului cititor drept „[...] recompensă primită de scriitor pentru susținerea demonstrată semenilor săi, prin scrierea romanului *Mitrea Cocor*, în lupta lor împotriva imoralității capitalismului” [*Ibidem*].

La început de deceniu cinci, ceea ce astăzi am numi valoarea adăugată a operei sadoveniene în ansamblul ei este considerată a fi orientarea sa către „interesul poporului”. Cotidianul *Lidové noviny* arată, spre exemplu, că, „în calitate de fiu credincios al poporului, Sadoveanu a devenit un luptător pentru promovarea socialismului” [f. aut., 1950a: 5]. Un alt merit identificat de critica comunistă cehă la nivelul operei scriitorului român este *accesibilitatea limbajului*. Acesta este unul dintre criteriile de bază pe care literatura realist-socialistă trebuia să le îndeplinească. Pentru o ideologizare cât mai răspândită (având literatura drept vector) regimul duce la extrem principiul *accesibilității literaturii* pentru o masă cât mai largă de oameni ai muncii.

Limbajul utilizat de M. Sadoveanu în prozele sale antebelice nu este elementar, ci unul firesc pentru un scriitor complex. După 1948, scriitorul acceptă indicațiile și, uneori, intervențiile cel puțin îndrăznețe ale unor condeie străine deprinse cu fabricarea textelor de partid [NEGRICI, 2006: 89]. Acestea erau menite să corecteze vechile deprinderi ale autorului manifestate încă, involuntar, în noua sa proză. Faptul de față este însă exploatat de către critica propagandistică cehă în sensul prezentării lui M. Sadoveanu drept promotor înverșunat al folosirii, în literatură, a limbii vorbite de popor, a graiului frust, și, astfel, inteligibil pentru masele largi. Romanul *Mitrea Cocor* se bucură, așadar, la momentul apariției și vreme de încă cel puțin un deceniu, de o apreciere frenetică a criticii oficiale inclusiv datorită scrierii sale în mod „clar, simplu și inteligibil pentru milioane de oameni ai muncii” [SOUKUP, 1951: 5].

Sadoveanu revine, periodic, în atenția criticii cehe a anilor cincizeci. Un prilej este oferit de împlinirea, de către acesta, a vârstei de 75 de ani, dar și de apariția traducerii romanului *Nicoară Potcoavă* [SADOVEANU, 1955]. Revista literară *Host do domu* arată că publicarea în limba cehă a cărții are loc cu prilejul evenimentului aniversar, „[...] în semn de prețuire pentru acest patriarh al scriitorilor români” [VYHLÍDALOVÁ, 1955b: 471].

Există însă diferențe în receptarea personalității și operei sadoveniene în anul 1955 în comparație cu același proces înregistrat cu cinci ani în urmă. Pe de o parte, M. Sadoveanu este privit ca un scriitor de acum cunoscut pentru publicul ceh atât datorită traducerilor realizate până atunci², cât și pentru recenziile și alte articole dedicate lui. Este, totodată, perceptibilă o atitudine mult mai familiară față de Sadoveanu, numit „creator de excepție al României frățești” [EIS, 1955: 2].

² Trei lucrări ale lui M. Sadoveanu puteau fi citite în limba cehă în anul 1955, respectiv: *Tři jezdcí*, (*Baltagul*), trad. Marie Karásková-Kojecká, Praga, Melantrich, 1938; *Po řece příplul mlýn* (*Venea o moară pe Siret*), trad. Marie Karásková-Kojecká, Praga, ELK, 1939; *Mitrea Kokor*, trad. Marie Karásková-Kojecká, Praga, Družstevní práce, 1951.

Articolele sunt aproape invariabil însoțite de imagini reprezentând portretul scriitorului, ceea ce permite o corelație vizuală între opera și personalitatea sadoveniene. Atracția cehă către o „imagologie” sadoveniană este confirmată de multiplele referiri la expresia feței scriitorului care, potrivit aprecierilor vremii, inspiră forță și noblețe de caracter [VYHLÍDALOVÁ, 1955a: 4].

Pe de altă parte, reverberațiile asupra lumii culturale ale transformărilor suferite de regimul politic în era poststalinistă încep să se facă, la rândul lor, simțite. Este acordat mai mult spațiu considerațiilor asupra personalității artistice a scriitorului. De asemenea, sunt analizate atât propensiunea acestuia către observarea naturii, precum și măiestria cu care redă, în opera sa, bogăția tradițiilor populare și istoria neamului românesc. Aceste aprecieri literare vin să completeze deja obișnuitele raportări la însușiri descifrate în creația sadoveniană cum ar fi „[...] lupta poporului român asuprit pentru a pune capăt dominației boierilor și capitalismului în forma sa incipientă” [PLECHÁČ, 1955: 346-347].

Această tendință în raport cu opera sadoveniană continuă și în anii imediat următori. În 1958, despre opera sadoveniană se spune că este bine cunoscută în spațiul ceh [RICHTER, 1958: 5]. Cunoașterea mai aprofundată, câștigată în timp, a spiritului literar românesc, se reflectă în calitatea analizei literare. Studiile în materie capătă acum mai mult substanță, ceea ce ridică nivelul calitativ al receptării. Recenzenții depășesc stadiul informării biografice liniare și se angajează, chiar dacă încă timid, în formularea unor judecăți de valoare cu o mai pronunțată amprentă personală.

Chiar dacă receptarea literaturii române nu prezintă caracteristicile unui fenomen de masă, evenimentele literare majore își găsesc, de cele mai multe ori, locul în presa culturală cehă. Uneori, dinamica receptării se adevărește însă a fi oscilantă. În pofida faptului că opera și personalitatea lui M. Sadoveanu se bucură, în special după 1948, de o atenție specială, momentul trecerii în neființă a lui M. Sadoveanu (în octombrie 1961) este, în mod surprinzător, reflectat relativ marginal în presa culturală cehă. Totodată, după ce până atunci apăruseră opt cărți ale scriitorului traduse în cehă, dincolo de momentul morții sale mai este publicată doar una, în 1974³. De altfel, la jumătatea anilor optzeci, Libuše Valentová avea să atragă atenția asupra faptului că procesul de cunoaștere, prin mijlocirea traducerilor, a creației sadoveniene trebuie repornit. Considerația este întărită prin apelarea la comparații cu situația din alte state. Astfel, „în Uniunea Sovietică au fost publicate începând cu anul

³ Articole cu privire la M. Sadoveanu vor continua să apară în presa culturală cehă. Vor exista, în continuare, recomandări de lecturare a operelor sadoveniene traduse în cehă. Spre exemplu, Libuše Valentová notează că cel mai bun început pentru cititorul ceh care dorește să pătrundă în lumea literară sadoveniană îl reprezintă romanul *Baltagul* (publicat în spațiul ceh în trei rânduri -1938, 1957 și 1974). Cf. Libuše Valentová, 1986. *Mihail Sadoveanu – od národní specifčnosti ke světovosti* (Mihail Sadoveanu – de la specificitatea națională la universalitate), în „Literární měsíčník“, anul XV, nr. 8, p. 121.

1945 peste șaizeci de titluri sadoveaniene, în RDG au apărut, printre altele, câteva romane istorice, iar în Bulgaria a fost pregătită o amplă prezentare a povestirilor din toate etapele sale creatoare” [VALENTOVÁ, 1986: 121].

Exponenți ai promovării literaturii române se dovedesc a fi, o dată în plus, româniștii cehi. În absența vigilenței și devotamentului unor persoane precum Zdeňka Vyhřídlová sau Marie Kavková, dispariția lui M. Sadoveanu ar fi putut trece neobservată pentru publicul ceh. Z. Vyhřídlová compară momentul cu un fulger care lovește un *stejar secular*, făcând trimitere la o asemuire pe care scriitorul însuși o făcuse cu ceva vreme în urmă referitor la propria persoană. Trece în revistă operele sadoveniene cunoscute cititorului ceh. De asemenea, rămâne în spațiul cultural ceh în încercarea de a găsi un corespondent în rândul scriitorilor naționali. Chiar dacă, instinctiv, merge întâi cu gândul către Alois Jirásek și Václav Beneš Třebízský, autori de romane istorice și reprezentanți de marcă ai realismului ceh, străduința se dovedește a fi, în bună măsură, în van. Explicația este văzută în „[...] condițiile istorice diferite ale poporului român care abia de puțin timp s-a eliberat de exploatare și de moștenirea lor, analfabetismul” [VYHLÍDALOVÁ, 1961: 1051]. Astfel de afirmații denotă și faptul că supravegherea atentă și conștiințioasă specifică comisarilor ideologici se verifică și în cazul necrologurilor. Chiar și ele sunt văzute drept prilej de educare dogmatică a cititorului. Acestuia din urmă îi sunt reamintite funcțiile politice deținute de M. Sadoveanu, precum și cele decizionale în viața culturală și academică românească. Sunt, totodată, numite distincțiile primite de prozator în ultimii ani de viață la care critica oficială cehă nu făcuse anterior referire, precum conferirea titlului de „Erou al Muncii Socialiste” și de laureat al premiului Lenin pentru pace. Imaginea personalității sadoveniene este, așadar, în continuare folosită de propagandă (cea românească și, în oglindă, de cea cehă) pentru legitimarea și consolidarea sistemului politic totalitar.

Privitor la opera sadoveniană, o idee interesantă în special datorită perioadei în care aceasta este formulată îi aparține Mariei Kavková. Aceasta arată că scrierile lui M. Sadoveanu, datorită valorii lor de excepție, au trecut prin filtrul criticii literare încă din timpul vieții autorului lor. Exprimă însă convingerea că opera românului va mai trece încă prin noi filtre de analiză literară ținând cont de „[...] necesitățile diverselor perioade de a da întâietate unora sau altora dintre romane sau povestiri” [KAVKOVÁ, 1961: 9]. În 1961, M. Kavková pune, astfel, la îndoială *adevărul etern* proclamat de culturnicii comuniști privind superioritatea operelor de factură realist-socialistă scrise de M. Sadoveanu în comparație cu creația precomunistă a acestuia. Indirect, românista admite și, chiar, anticipează momentul unei schimbări de optică, al unei inversări în ierarhia de valori la nivelul operei scriitorului. Implicit, recunoaște existența, în critica literară, a unei abordări dictate de specificul vremurilor politice. Ceea ce surprinde este faptul că o astfel de exprimare polisemică se strecoară prin ochiurile strânse ale filtrului cenzurii.

De remarcat că momentele jubiliare în relație cu personalități marcante ale literaturii române se dovedesc a fi stimulii esențiali în jurul cărora

gravitează procesul receptării în spațiul cultural ceh. Astfel, *ex aequo* cu centenarul venirii pe lume a lui T. Arghezi, în 1980 este marcată împlinirea a o sută de ani de la nașterea lui M. Sadoveanu [VAČKÁŘ, 1980: 5]. Rolul momentelor jubiliare în generarea de noi materiale privitoare la literatura română este, de altfel, reconfirmat după numai un an prin semnalarea comemorării trecerii în neființă a lui M. Sadoveanu. Accentul este în acești ani pus pe povestirile sale vânătoarești și pe cele de călătorie „din ținuturi uitate de lume ale României“, opere calificate drept remarcabile [KNOPP, 1981: 5].

În același fel, în 1986 este semnalată împlinirea a 25 de ani de la moartea scriitorului. La acest stadiu este pusă în discuție o altă nuanță a mesajului operei sadoveniene, anume legătura strânsă existentă între omul de la țară și natură. În acest aspect este văzută și actualitatea lui M. Sadoveanu care derivă din faptul că „[...] omul de astăzi nu mai conștientizează dependența existențială și simbioza sa cu natura” [f. aut., 1986: 5]. Un element de noutate îl reprezintă, aici, și interpretarea naturii din scrierile sadoveniene dintr-o perspectivă mai amplă. Această perspectivă nu mai ține cont, ca în deceniile anterioare, de hotarele mediului românesc. Natura este acum privită drept valoare universală (propusă spre a fi redescoperită) având capacitatea de reunire și apropiere interumană. De altfel, în același spirit al diluării limitelor, fie ele spațiale sau temporale, este propusă ideea conform căreia scriitorul român ar fi urmărit, în operele sale, să studieze diverse arhetipuri pe fondul unei tematici atemporale și universal valabile [VALENTOVÁ, 1986: 121]. Din această perspectivă, cititorul ceh se poate regăsi în scrierile literare românești parcurse, nu le mai privește ca pe un fenomen extern. Cu alte cuvinte, dimensiunea euristică este dublată de o dimensiune senzorială, capabilă să apropie mai mult cititorul ceh de produsul literar românesc receptat.

La acest stadiu (anii optzeci), este, în mod evident, deja cristalizată imaginea lui M. Sadoveanu drept „[...] unul dintre cei mai de seamă prozatori români ai secolului XX și, totodată, una dintre cele mai importante personalități din istoria literaturii române“ [*Idem*, 1980: 119]. Numărul relativ mare de opere sadoveniene transpuse în limba cehă atinsese deja, într-adevăr, punctul maxim. În deceniul al optulea mai sunt publicate doar traduceri ale unor povestiri și cea a unui fragment de roman⁴.

Prezența ideologicului în receptarea operei sadoveniene se află într-o relație directă cu fluctuațiile manifestate de-a lungul celor patru decenii de totalitarism la nivelul puterii politice cehoslovace. Încrâncenarea agitatorică specifică perioadei *stalinismului integral* este, treptat, înlocuită cu o abordare în care principiile artistice câștigă tot mai mult teren în detrimentul imixtiunilor dogmatice. Trecerea către o interpretare dezideologizată a moștenirii literare

⁴ Mihail Sadoveanu, 1983. *Čas mladosti*, în „Lidová demokracie”, trad. Karel Pařha, anul XXXIX, 29 aprilie 1983, p. 11; Mihail Sadoveanu, 1984. *Menší výslech*, în „Lidová demokracie”, trad. Karel Pařha, anul XL, 13 ianuarie 1984, p. 11; Mihail Sadoveanu, 1989. *Drobová polévka* (frag. din romanul *Zodia Cancerului*), trad. Jiří Nařínek, Praga, Odeon.

sadoveniene nu este însă însoțită și de o accelerare a ritmului receptării. Dimpotrivă, începând cu anii optzeci nu mai este publicată în cehă nicio carte a prozatorului român. La cincizeci de ani de la trecerea lui M. Sadoveanu în neființă nu putem decât să constatăm volumul mare de scrieri remarcabile ale acestuia care așteaptă, încă, să fie aduse în fața cititorilor cehi.

BIBLIOGRAFIE

1. Cărți

- Negrici, Eugen, 2006. *Literatura română sub comunism. Proza*, București, Editura Fundației PRO.
- Sadoveanu, Mihail, 1983. *Čas mladosti*, în „Lidová demokracie”, trad. Karel Pařha, anul XXXIX, 29 aprilie 1983.
- Sadoveanu, Mihail, 1989. *Drobová polévka* (frag. din romanul *Zodia Cancerului*), trad. Jiří Nařinec, Praga, Odeon.
- Sadoveanu, Mihail, 1984. *Menší výslech*, în „Lidová demokracie”, trad. Karel Pařha, anul XL, 13 ianuarie 1984.
- Sadoveanu, Mihail, 1951. *Mitrea Kokor*, trad. Marie Karářková-Kojecká, Praga, Družstevní práce.
- Sadoveanu, Mihail, 1939. *Po řece přiřplul mlýn (Venea o moară pe Siret)*, trad. Marie Karářková-Kojecká, Praga, ELK.
- Sadoveanu, Mihail, 1955. *Soud Nikoary Podkovy (Nicoară Potcoavă)*, trad. Vladimír Hořejší, Praga, SNKLHU.
- Sadoveanu, Mihail, 1938. *Tři jezdci, (Baltařul)*, trad. Marie Karářková-Kojecká, Praga, Melantrich.

2. Articole în cărți și periodice

- Eis, Zdeněk, 1955. *Největší rumunský spisovatel Mihail Sadoveanu* (Cel mai mare scriitor român, Mihail Sadoveanu), în „Rudé právo“, anul XXXV, 5 noiembrie 1955, p. 2.
- f. aut., 1950a. *Mihail Sadoveanu*, în „Lidové noviny“, anul LVIII, 23 noiembrie 1950, p. 5.
- f. aut., 1950b. *Sedmdesát let Mihaila Sadoveanu* (Mihail Sadoveanu la șaptezeci de ani), în „Práce“, anul VI, 4 noiembrie 1950, p. 5.
- f. aut., 1950c. *Vítězství Mitrey Cocora* (Victoria lui Mitrea Cocor), în „Svět práce“, anul VI, nr. 50, 14 decembrie 1950, p. 6.
- f. aut., 1986. *Znalec venkova a přírody* (Cunoscător al satului și al naturii), în „Lidová demokracie“, anul XLII, 18 octombrie 1986, p. 5.
- Kavková, Marie, 1961. *Mihail Sadoveanu*, în „Literární noviny“, anul X, nr. 43, p. 9.
- Knopp, František, 1981. *Klasik rumunské literatury* (Clasic al literaturii române), în „Lidová demokracie“, anul XXXVII, nr. 246, 17 octombrie 1981, p. 5.
- Plecháč, Jiří, 1955. *Mihail Sadoveanu*, în „Čtenář“, anul VII, nr. 11, pp. 346-347.
- Richter, Stanislav, 1958. *Pěvec vodních krás Podunají* (Cântăreț al frumuseții apelor din Lunca Dunării), în „Lidová demokracie“, anul XIV, 19 octombrie 1958, p. 5.

- Soukup, Miroslav, 1951. *Mitrea Kokor – dílo socialistického humanismu* (Mitrea Cocor, operă a umanismului socialist), în „Lidové noviny”, anul LIX, 5 ianuarie 1951, p. 5.
- Vačkář, Martin, 1980. *Osobnost rumunské literatury* (Personalitate a literaturii române), în „Lidová demokracie”, anul XXXVI, nr. 262, 5 noiembrie 1980, p. 5.
- Valentová, Libuše, 1980. *Klasik rumunské prózy* (Clasic al prozei românești), în „Literární měsíčník”, anul IX, nr. 10, p. 119.
- Valentová, Libuše, 1986. *Mihail Sadoveanu – od národní specifčnosti ke světovosti* (Mihail Sadoveanu – de la specificitatea națională la universalitate), în „Literární měsíčník”, anul XV, nr. 8, p. 121.
- Vrabec, Vlastmil, 1950. *Kronika utrpení a bojů rumunského lidu* (Cronica suferințelor și luptelor poporului român), în „Svobodné slovo”, anul VI, 7 decembrie 1950, p. 3.
- Vyhlídalová, Zdenka, 1955a. *Mihail Sadoveanu*, în „Literární noviny”, anul IV, nr. 45, p. 4.
- Vyhlídalová, Zdenka, 1955b. *Mihail Sadoveanu pětasedmdesátníkem* (Mihail Sadoveanu la 75 de ani), în „Host do domu”, nr. 10, p. 471.
- Vyhlídalová, Zdenka, 1961. *Mihail Sadoveanu zemřel* (Mihail Sadoveanu a murit), în „Tvorba”, nr. 44, p. 1051.

MÉMOIRES EN RÉTENTION ET RUPTURES IDENTITAIRES: UNE APPROCHE SOCIO- HISTORIQUE DU FILM «POLITIKI KOUZINA»

Michel CALAPODIS*

Abstract: If the Greek film *Politiki Kouzina* (*A touch of Spice*) is considered as one of the most renowned Greek movies of all time, it is due in large part to its historically accurate depiction of the tragedy of Constantinople Greeks forced into exile during the 50's and 60's. However, the major significance of this movie lies in the narrowing of Hellenism, thus reduced to the frontiers of the Modern Greek state. The long-term socialization pattern of these Greeks (Byzantine and Ottoman Empire) reveals the Orthodox religion and the Greek language as critical vectors, more temporal than spatial. Consequently, these Greeks, once established in Athens, were bound to elaborate their own remembering space in order to maintain their identity-ipseity (oneself as another). Two kinds of collective memory are thereby involved: first, a mimetic memory where action, reminding and recognizing become one; memory-habitus which is inferred, throughout the movie, from culinary ritual and emotionally charged spices. At the same time, enclosed in its new anchoring Athenian space, the Constantinopolitan memory is subject to reappraisal. Here again, their oriental gastronomic repertoire will let them to preserve a collective feeling of continuity and to face their otherness position.

Keywords: *memory, memory paradigm, reminiscing, Hellenism, Community, Nation, representations, gastronomy*

Résumé: Si *Politiki Kouzina* (*Cuisine de Constantinople*) est considéré comme l'un des films les plus éminents du cinéma grec, c'est sans doute parce qu'il traite d'abord de la tragédie de l'exil forcé qu'ont vécu les Grecs de cette ville au cours des années 1950-1960, mais plus fondamentalement parce que s'opère alors un mouvement de rétrécissement de l'hellénisme dans les frontières de l'État grec. Socialisés dans la longue durée (Byzance, Empire ottoman) par des marqueurs plus temporels que spatiaux (langue et religion), il leur était impératif de s'aménager un espace mémoriel pour maintenir une certaine *ipséité*. Deux formes de mémoire collective y sont à l'œuvre: en premier lieu, une mémoire-mimétique où action, remémoration et reconnaissance se confondent; mémoire-*habitus* qui est portée, ici, par les rituels culinaires et la force émotionnelle des épices. Dans le même temps, cette mémoire est soumise à réinvestissement, alors que la communauté constantino-politaine est désormais confrontée à un nouvel espace d'ancrage, Athènes. Mais là encore, le répertoire gastronomique de leur Orient culinaire leur permettra de garder un sentiment d'unité collective tout en réduisant leur position d'altérité.

Mots-clés: *mémoire, paradigme mémoriel, reminiscence, hellénisme, communauté, nation, représentations, gastronomie*

* Université Paul Valéry - Montpellier III (michel.calapodis@wanadoo.fr).

Sorti sur les écrans grecs fin 2003, le long métrage *Politiki Kouzina*¹ (Cuisine de Constantinople) réalisé par Tassos Boulmetis a rencontré, tant auprès du public que de la critique, un succès dithyrambique qui le place parmi les films les plus éminents de la production cinématographique hellénique, toutes époques confondues². Par son inscription verticale et horizontale dans le fait socio-historique grec, cette comédie dramatique s'érige en véritable «lieu social» [RICOEUR, 2000: 210], archive audiovisuelle de mémoires faites traces.

En découpant l'œuvre selon un premier ordonnancement méthodologique étagé, depuis une appréhension «physique» ou immédiatement identifiable pour pénétrer ensuite les niveaux de réalité plus profonds – c'est-à-dire moins facilement perceptibles mais qui entrent avec le premier dans une relation dialectique –, apparaissent plusieurs niveaux d'analyse filmique qui sont autant de points d'entrée thématiques.

Sur un plan superficiel, directement perçu, se situe le scénario dans son déroulé morphologique qui saisit la place et les mouvements visibles des acteurs. Le protagoniste³ (Fanis), professeur d'astrophysique à Athènes, apprend, deux jours avant son départ pour Berkeley, l'arrivée imminente de son grand-père Vassilis, en provenance de Constantinople (Istanbul). Or ce grand-père, attendu durant tant d'années par son petit-fils, ne parviendra jamais à destination: frappé par un arrêt cardiaque à l'aéroport, c'est donc à Fanis de faire le trajet retour, c'est-à-dire de partir retrouver son *Papou*⁴ hospitalisé à Constantinople, quarante ans après leur tragique séparation. L'itinéraire Athènes-Constantinople est avant tout celui de la mémoire, ou plus exactement celui d'une remémoration «actualisée». En effet, le protagoniste nous délivre, selon un ordre chronologique ascendant, sa bio-narration familiale rétrospective de l'avant-séparation (vie à Constantinople), de la séparation proprement dite (exil forcé à Athènes) et de l'après-séparation (vie à Athènes), remémoration qu'il confronte, étend ou achève avec l'action au présent à Constantinople qui le mène à un re-tour dans sa ville natale et à de nouvelles séparations, dont deux définitives⁵.

L'ensemble de ce scénario est rythmé par un quadruple mouvement ternaire:

- Un premier triptyque spatial «bouclé», Constantinople-Athènes-Constantinople ;

¹ La version anglophone s'intitule «A touch of spice» et la version française, diffusée en 2010, «Un ciel épique».

² Honoré de dix prix lors du 44^e Festival International du Film de Thessalonique (2003), dont celui du meilleur film grec de l'année (Prix Dewar) et de l'excellence artistique (ETEKT). Sélectionné en 2005 pour l'Oscar du meilleur film en langue étrangère (*Academy Award for Best Foreign Language Film*.)

³ Rôle interprété par Georges Corraface.

⁴ Grand-père en grec.

⁵ Celle de son grand-père qui décède et celle de Saïmé, sa compagne de jeux et amour d'enfance, dont il a attendu en vain la visite à Athènes en compagnie du *Papou*, et qui, au moment de ses retrouvailles avec Fanis, retrouve également son ex-mari qu'elle décide alors de suivre à Ankara.

- Un second triptyque temporel et individuel ou les trois âges de la vie du protagoniste: petite enfance-jeunesse-maturité;
- Un troisième triptyque temporel et collectif, celui de l'histoire de la communauté grecque de Constantinople, avant, pendant et après les Événements de Septembre 1955 qui aboutirent à la disparition et au déracinement de l'élément grec de la ville dans les années 1960;
- Et un dernier triptyque qui sert à la fois de support et constitue une partie de l'intrigue: les trois moments du repas, à savoir les mezzés ou mézés⁶, le plat principal et les desserts. Support, car chacune de ces expériences culinaires recoupe un moment correspondant de chacun des autres triptyques, exemple: l'élaboration du plat principal nous montre un Fanis adolescent, dans le cadre spatio-temporel de l'Athènes des années 60-70 accueillant les réfugiés constantinopolitains et aux prises avec la dictature (1967-1974). Partie de l'intrigue également, puisque l'élaboration des recettes fait intervenir de façon majeure les épices dont le langage signifiant renvoie aux liens de sociabilité communautaire de ces Grecs.

De l'itinéraire culinaire à un paradigme mémoriel de l'hellénisme

À partir de cette structure ternaire, propre à une œuvre dramatique, s'organise un deuxième niveau de discours, celui qui propose une mise en ordre intelligible des différents états empiriques observables afin d'avoir accès aux autres «paliers» plus en profondeur, c'est-à-dire aux conduites porteuses de significations quant aux modèles, valeurs, normes et croyances «collectivement engendrées et historiquement déterminées» [FLAMENT, ROUQUETTE, 2003:11]. Et ce, d'autant plus que l'ensemble du film est inséré dans une trame mémorielle, prisme qui établit distance et distorsion.

Le phénomène mémoriel subit une mise en abyme: dans un premier temps, c'est Fanis qui se souvient, mais à l'intérieur et au-delà de ce souvenir individuel transparaît un autre souvenir, collectif et d'un intérêt majeur, celui-là: le souvenir expérimenté, dans les années 1960, par sa famille toute entière, et plus largement par la communauté grecque de Constantinople, lors de leur exil forcé et de leur implantation dans la société d'accueil athénienne. Si l'un (souvenir individuel) sert une narration fictionnelle personnelle plutôt du ressort de la mémoire réflexive et du regard intérieur, il n'acquiert de la profondeur qu'au regard de son inclusion dans un «phénomène social total» [GURVITCH, 1949: 23], celui du groupe (famille, communauté) saisi en phase d'évocation ou de rappel mémoriel. L'acte mémorisant du groupe façonne, pendant la période athénienne (1964-1974), la perception de Fanis de l'absence ou de la présence d'un Avant, perception qu'il re-porte dans le présent (voyage à Constantinople ou climax).

⁶ Plats variés en petite quantité, habituellement servis en accompagnement de boissons et qui tiennent lieu d'apéritifs ou d'entrées.

Mémoire(s) en rétention ou milieu de mémoire?

Afin de penser la remémoration, c'est-à-dire la re-présentation d'un passé après constat de sa disparition, Platon utilise les notions d'empreinte (τύπος) et d'image (εἰκών), l'empreinte gravant les informations de référence et constituant le point sur lequel va s'ancrer l'objet *eikastique*. C'est de la relation d'identité plus ou moins avérée entre ces deux pôles (d'un autre «même» mimétique au ressemblant) que dépendent la qualification et les fonctions de l'acte de mémoire: mémoire répétitive, mémoire en rétention, milieu de mémoire, mémoire «véritative» [RICOEUR, 200: 26] ou bien encore mémoire de commémoration.

Dans cet ordre d'idées, et si tant est qu'un événement traumatique puisse laisser, sinon des traces mnésiques corticales (neurophysiologiques), tout au moins une empreinte phénoménologique, le déracinement subi par Fanis et une grande partie des Grecs de Constantinople constitue sans nul doute la forme aristotélicienne de l'«inscription» de l'affection⁷. Dès lors, les images et pratiques de Fanis et de sa famille en exil à Athènes vont se trouver renvoyées de façon signifiante, directe et fidèle, au choc initial et, par voie de conséquence, au cadre socio-spatio-temporel auquel il réfère (Constantinople). Le vecteur de rappel mnémonique choisi – constitué par les aliments et leur apprêt – est révélateur de l'étendue et l'épaisseur de la trace laissée: non seulement la cuisine de Constantinople – comme toute cuisine – est intimement liée au groupe social auquel elle se rapporte [CORBEAU, POULAIN, 2002: 11], mais elle s'impose à la fois comme héritage social (préexiste à l'individu) et processus de socialisation (choix des produits, temps d'élaboration, rituel du repas, fêtes religieuses, mots et expressions culinaires, etc.) d'une famille et d'un groupe en situation d'altérité aiguë, dont les appartenances (grecque et orthodoxe) passent du statut de menacées à déplacées.

«Les plats principaux de la cuisine de Constantinople te relient aux endroits les plus reculés de la mémoire d'enfant. [...] Les sauces facilitent la liberté de l'arbitraire au sein de la structure stricte d'un plat. Et quand les habitants de Constantinople n'en mettent pas dans la nourriture, ils les mettent dans les paroles.»⁸

D'un point de vue fictionnel, si les souvenirs de Fanis prennent l'aspect d'une collection de scènes familiales autour de la cuisine, du point de vue de la mémoire collective, elles forment la première appréhension, quotidienne, répétitive et partagée de ce qui, bien qu'ayant disparu, peut exister

⁷ *Ta Septemvriana* ou Événements de Septembre, caractérisent les exactions ou pogrom qui ont visé les 6-7 septembre 1955 principalement la communauté grecque de Constantinople, comme représailles au conflit opposant les Chypriotes grecs et la communauté turque de l'île autour de la question du rattachement de Chypre à la Grèce (*Ενωση*). Ces émeutes provoquèrent la destruction à grande échelle des biens et établissements détenus ou fréquentés par les Grecs et accélèrent leur exode, majoritairement à destination de la Grèce continentale. À la fin des années 70, les Grecs, dont la présence est attestée dans la ville depuis l'Antiquité, auront disparu de Constantinople en tant que groupe, si l'on excepte les 2 ou 3.000 derniers résidents.

⁸ Dialogue, Fanis; traduit par nos soins.

de nouveau. Se pose alors la question de la production de ces souvenirs et de leur modalité d'apparition: le groupe les élabore-t-il sur le mode de l'effort d'évocation, du rappel (*ανάμνηση*), du souvenir auto-perçu, immédiat ou bien du souvenir «retenu» qui conserverait sa propre temporalité et intégrité, ou encore d'une manière quasi immanente qui s'apparente au «souvenir pur» bergsonien? [BERGSON, 1963: 932]

La mise en comparaison des scènes familiales que nous délivre le souvenir du protagoniste est, à ce titre, éloquente: qu'il s'agisse des périodes passées, constantinopolitaine (ante-séparation) et athénienne (post-séparation), ou du présent qui place Fanis dans la Constantinople contemporaine, les différents tableaux scéniques possèdent une structure similaire, avec les mêmes points focaux et le même rythme, à savoir:

- Les pratiques culinaires et le langage des épices;
- Le niveau de langue grecque de Fanis et des membres de sa famille (accents et expressions propres aux Constantinopolitains);
- Le déroulé du rituel du repas familial et communautaire;
- L'affirmation des représentations centrales et diachroniques [FLAMENT, ROUQUETTE, 2003: 11] de l'hellénisme: foi orthodoxe, langue grecque et Communauté⁹.

D'une certaine manière, le facteur durée qui intervient entre l'acte passé, la réminiscence (*reminiscing*) [RICOEUR, 2000: 45] et la reconnaissance (forme d'un à-nouveau présent) tend ici vers zéro; l'écrasement du temps numérique ou l'impression d'a-temporalité qui se dégage, tient à plusieurs facteurs concordants.

En premier lieu, sur l'échelle des similarités du souvenir, si l'on situe la reconstruction mémorielle à son extrémité inférieure et la copie mimétique à son extrémité supérieure, les pratiques gastronomiques et culinaires relèvent plutôt de la seconde, car intimement liées à l'idiosyncrasie culturelle du groupe d'appartenance. Écoutons Fanis évoquer les mézés :

«C'est le carburant des confessions. Quand tu manges des mézés, tu discutes, tu calcules, tu marchandes. Tu produis de la civilisation. Parce que le mézé ressemble au début de chaque histoire qui parle des voyages des hommes. Les premières saveurs qui trompent la langue et la tête et te préparent pour un voyage plein d'aventures. Et c'est pour cela que le mot retour (*επιστροφή*) cache en lui le mot tour (*στροφή*) qui cache lui-même le mot nourriture (*τροφή*).»¹⁰

⁹ Avec un C majuscule car entendue ici, non pas au sens de regroupement d'individus selon des critères communs, mais comme l'institution ou l'auto-administration communautaire grecque dont les origines remontent à l'Empire byzantin et qui a représenté, pendant la domination ottomane, le cadre collectif, populaire et local de populations grecques organisées. Pour les historiographes grecs de la période dite romantique (milieu du dix-neuvième siècle), la continuité de l'hellénisme à travers les siècles s'est opérée dans et par la Communauté (*Κοινότης*).

¹⁰ Traduit par nos soins.

Si l'acte de manger permet l'appréhension du monde extérieur, de l'Autre, il demeure aussi, pour le Constantinopolitain, dans une relation cyclique avec son espace-temps d'appartenance. Forme de continuité anthropologique qui établit une permanence par circularité; d'où la place prépondérante du rituel, d'un processus qui relève du sacré (exemple: confessions), c'est-à-dire qui touche au noyau central des représentations de ces Grecs¹¹. Outre le cérémonial de la préparation des plats, chaque convive prend la place qui lui est socialement assignée. Fanis, à vingt ans d'intervalle, va procéder exactement de la même manière et se poser les mêmes questions au moment d'accueillir son grand-père pour un repas aux accents liturgiques:

«Donc... grand-père s'assiera ici... et ses amis s'assièront... ou plutôt non... grand-père s'assiera là... non, non... ça ressemble à la Cène... non... là c'est la meilleure place... très bien, et maintenant les amis de grand-père !»¹²

À l'image du temps de la prière quotidienne, l'horloge sociale paraît ici rythmée par le cérémonial culinaire. Bien entendu, les événements communautaires majeurs s'y trouvent cristallisés : par exemple, l'initiation des futures épouses et leur examen de passage soumis à la note du groupe¹³. D'ailleurs, Lucien Febvre, cofondateur des *Annales*, considérait les systèmes culinaires comme des permanences culturelles, résistant aux conquêtes, aux révolutions techniques et aux bouleversements sociaux [FEBVRE, 1938: 124]. L'analyse ethno-anthropologique de C. Lévi-Strauss, sans faire de la cuisine un univers fermé, l'assimile au langage dans lequel «la société traduit inconsciemment sa structure, à moins que sans le savoir davantage, elle ne se résigne à y dévoiler ses contradictions.» [LÉVI-STRAUSS, 1968: 123]

Les souvenirs actionnés ici empruntent les chemins de la mémoire procédurale, cette mémoire de long terme des «habiletés motrices» où l'effort de rappel mnémonique n'existe pas car les traces mnésiques du souvenir sont inscrites par le système hippocampo-mamillo-thalamique sans l'intervention de la conscience [VINCENT, 2007: 291-302]. Réputée résistante à l'oubli, elle intervient aussi dans toutes les formes de l'apprentissage par cœur et des habitudes. Le rituel du repas des Grecs de Constantinople comprend les procédures (au sens de séquençages), les gestes, les attitudes et les règles (propre/sale, interdit/autorisé) maintes fois répétés. Ainsi, les membres de la Communauté grecque orthodoxe se socialisent également par le modèle alimentaire qui s'impose à eux depuis leur naissance et sans que cela rétrécisse leur horizon gastronomique¹⁴. Ils se trouvent, en acte, au-delà de ce que Léo Moulin exprime avec son expression «nous

¹¹ Appartiennent à ce noyau central les croyances, les modèles construits et les normes acquises «non négociables» du peuple grec, car ont sur-déterminé son processus identitaire de façon diachronique.

¹² Traduit par nos soins.

¹³ Léla, future épouse de l'oncle Emilios, n'ayant pas réussi le rite de passage, sera congédiée.

¹⁴ Les liens familiaux, commerciaux et communautaires entre Constantinople et l'ensemble des points diasporiques de l'hellénisme – notamment en Méditerranée – durant des siècles, étaient un vecteur d'ouverture à l'international des esprits et des pratiques.

mangeons avec nos souvenirs» [MOULIN, 1975: 7]; dès le début du film, Tassos Boulmétis (réalisateur) associe, de manière mi-essentialiste mi-constructiviste, ce double tropisme des Grecs de Constantinople:

«Les amis de mon grand-père sont d'une race étrange. Parce qu'ils sont de Constantinople. Leur origine byzantine les différencie du reste des Grecs, pas seulement de façon historique mais aussi biologique. [...] Cette propriété bizarre qu'ils ont, on dit qu'elle est due à leur alimentation. Pour la plupart des individus, la nourriture concerne seulement l'odorat et le goût. Mais pour les amis de mon grand-père, elle concerne l'ouïe et la vue.»¹⁵

Quand Fanis se remémore ses instants d'enfance passés au hammam avec son grand-père, il associe l'intimité du lieu et les comportements des adultes avec des représentations culinaires, instituant, dans un sens, ces dernières comme médiateurs d'accès à leurs identifications collectives :

«Là, j'écoutais les grands discuter et ouvrir leurs âmes comme les moules s'ouvrent à la vapeur.»¹⁶

Si le modèle alimentaire constituait un marqueur si prégnant du particularisme des Grecs de Constantinople, nous pourrions nous demander pourquoi ces derniers ne l'ont pas surinvesti quand ils se trouvèrent en exil à Athènes. En effet, ces Grecs qui s'installent à Athènes sont les destinataires d'hétéro-attributions de nature stéréotypiques¹⁷ – «Ils nous considèrent comme des Turcs» – de la part de la société d'accueil athénienne, avec pour conséquence la conscience chez les déracinés, d'une frontière (*boundary*) et d'un sentiment de différenciation vis-à-vis des autochtones. Une première explication réside, nous semble-t-il, dans l'inconsistance paradigmatique de cette altérité: certes les modes culinaires, l'emploi des épices et leur langage propre constituent autant de traits identificatoires, mais uniquement du domaine périphérique de leurs représentations, les composantes du champ central étant partagées avec l'ensemble des Grecs orthodoxes (langue grecque, orthodoxie, Communauté). Mais cela n'est ni exclusif ni contradictoire avec l'acquis cognitif et émotionnel culinaire chaque jour mis en œuvre et dont l'empreinte mnésique est implicite, «immanente» à l'agir.

Nous voici ainsi revenu à la mémoire d'habitudes dont la nature diffère de celle d'une mémoire en rétention qui étend dans le temps la perception. Il ne peut être question, dans ce cas précis, ni de durée ni de continuité puisque, par définition, la conscience quantitative ou spatiale du temps n'affleure pas ; elle est la mémoire kantienne «en soi» et non mémoire «pour soi». Il est symptomatique de noter cette temporalité linéaire «*t0*» dans l'absence de mise en exergue par le groupe de Fanis, de la «distance» de leur modèle culinaire avec celui des Athéniens, alors même qu'ils témoignent par ailleurs d'une conscience aiguë des enjeux politiques nationaux et de leurs appartenances différenciatrices au sein de

¹⁵ Traduit par nos soins.

¹⁶ Idem supra.

¹⁷ Processus d'identification agissant sous la forme d'une catégorisation externe simplifiée qui attribue une homogénéité supposée au groupe en question et qui, en retour, renforce la perception collective différencié de ces Grecs.

la société grecque continentale. Sans tension ni effort pour une quelconque re-production du souvenir à l'identique, la mémoire culinaire des protagonistes est auto-incorporée, naturellement assimilée au présent. Elle est « agie plutôt qu'elle n'est représentée » [RICOEUR, 2000: 31].

Le second indice de cette situation mémorielle en a-temporalité réside dans l'utilisation thématique centrale des épices tout au long des trois phases filmiques. Elle entérine une forme de continuité vécue sur le mode de la mémoire d'exercice dégagée des contraintes spatiales (les épices voyagent) et d'une perception de la succession acte-souvenir où la dimension temporelle est également abolie. Dans la partie initiale du scénario, Fanis enfant reçoit de son grand-père, dans le grenier de son épicerie, la leçon d'initiation au langage complexe des épices. Pour le *Papou*, le vocabulaire et la syntaxe des épices sont à la fois grecs (mythologiques), œcuméniques et extra-temporels (cosmologiques):

« Le poivre est chaud et brûle comme le soleil, il voit tout [...] ensuite, il y a Mercure, lui aussi chaud et Aphrodite, la cannelle, « sucrée et amère comme toutes les femmes [...] ». Souvent, pour dire ce que nous voulons, nous devons nous tromper d'épices. Nous devons mettre d'autres que celles qu'il faut. Le cumin est un petit peu fort, il fait que les hommes se renferment sur eux-mêmes. La cannelle les rapproche, les fait se regarder dans les yeux. Si tu veux qu'ils disent « oui », mets de la cannelle.

Du message de son grand-père – « Le mot gastronome cache en lui le mot astronome » –, Fanis en a fait un "souvenir en mouvement" qui n'est pas simplement un souvenir-image (*eikôn*) ou un souvenir-imitation (*mimesis*), mais une des coordonnées de son identification sociale puisqu'il exerce désormais la profession d'astrophysicien. Plus tard, à Athènes ou lors de son retour à Constantinople, la cannelle et les autres épices vont jouer pour Fanis et son groupe le même rôle social intériorisé, entre rite d'admission¹⁸, actes interdits et actes licites.

Simple trait de convivialité, objet de désaccord entre époux, cérémonial de validation des appartenances ou tropisme culinaro-historique, l'épice forme avant tout un lien de sociabilité communautaire et intercommunautaire, voire anthropologique. Dans ces termes s'exprime Moustapha, l'ex-époux de Saïmé, lorsqu'il rencontre chez elle, à Constantinople, Fanis adulte en position de rival amoureux:

« De la cannelle dans les boulettes. Quand tu veux dire « oui », mets de la cannelle... pas de cumin. Il semble que je sois arrivé au bon moment ou au moment le plus inopportun. »¹⁹

Du grand-père, commerçant-philosophe grec qui s'entretient d'histoire et de politique avec des diplomates ou hommes politiques turcs venus s'approvisionner dans son épicerie, au militaire turc d'Anatolie qui, trois décennies plus tard, sépare de nouveau Fanis et Saïmé, le discours et les pratiques forment un étonnant miroir; la loi de la durée paraît abrogée et celle de l'« empreinte » mnésique, avoir transcendé les espaces physiques (de l'Asie

¹⁸ La rupture entre Emilios et sa future épouse, Léla, est provoquée par l'utilisation d'une épice amère, le *kissa mamout*, kessa désignant en turc le gant de crin qui s'utilise dans le hammam.

¹⁹ Traduit par nos soins.

mineure jusqu'à Athènes), nationaux (nation grecque/turque) et sociaux (homme/femme, militaire/intellectuel, etc.).

Cet attachement sensoriel entre en parfaite cohérence avec les différents niveaux d'intelligibilité de l'œuvre abordés antérieurement: les épices renforcent l'inclination du système culinaire à la continuité ou, plus exactement, à la résistance aux changements dans la courte ou moyenne durée. En exacerbant le goût, l'odorat, la vue (et même l'ouïe selon Fanis), les épices fixent la perception spatio-temporelle qui va rejoindre «ses deux compagnons de route dans le cerveau: la mémoire et les émotions» [VINCENT, 2007: 150]. Sans l'intervention directe de leurs capacités raisonnantes, ces Grecs se présentent donc avant tout en sujets olfactants et goûteurs qui appréhendent leur environnement de façon synthétique, non verbale et émotionnelle. Entre le stimulus initial olfactif de la cannelle qu'expérimente Fanis avec Saïmé dans le grenier du *Papou* et la perception qu'il en a vingt ans plus tard à Athènes, opère de manière quasi isodynamique la charge affective qui est associée à l'amour familial, les pratiques communautaires, leur situation d'altérité, etc. D'une part, quelles que soient les modifications physiques qu'aient subi les ingrédients entre les deux points temporels, les saveurs si distinctives dégagées par ces épices vont être guidées inconsciemment «dans la chambre à souvenirs» et reconnues comme «autre original» par le tonus émotionnel qui asservit toute différence perçue sur l'autel du sentiment d'unité et d'unicité.

De cette préséance des facteurs culinaires avec la mise en exergue des sensations olfactives et gustatives, il ressort que la mémoire groupale de ces Grecs rassemblés autour du protagoniste n'accuse pas de fracture entre un passé et un présent qui serait une reproduction réinvestie de ce passé. Ce qui est en œuvre, c'est plutôt une mémoire mémorisante [NORA, 1997: 24], une mémoire en marche dont les souvenirs (ou automatismes, dans le cas de la mémoire procédurale) n'ont pas quitté l'aire de la perception. Ils ne sont même pas images car la distanciation n'existe pas. Avec pour support quotidien ce modèle gastronomique, les Grecs permettent à leur mémoire collective d'entrer en autogenèse, de répéter par mimétisme des acquis qu'ils sont certes en train d'actualiser, mais à l'intérieur du cadre social (familial et groupal) qui, avec l'exil, a été déporté mais contient les mêmes éléments focaux qui en font sa spécificité (protagonistes, rites, aliments épices, langue).

La vision d'ensemble qui se dégage, dépeint finalement un groupe dont l'espace mémoriel constitue le milieu actif de sa reproduction sociale. Cet espace, bâti sur le mode de l'expérience, de l'intégré, entre en réseau avec les autres espaces mémoriels grecs pour s'actualiser mutuellement²⁰. Schéma nodal qui caractérise l'hellénisme en tant que phénomène socio-historique forgé hors de toute prééminence d'un centre d'origine fondateur.

²⁰ Espace constantinopolitain, dans le cas présent, mais, de façon plus générale, avec les autres espaces mémoriels communautaires de l'hellénisme, indépendamment de toute considération territoriale ou étatique.

Mémoire communautaire, continuités et ruptures de l'hellénisme

Quand P. Ricoeur affirme que les «premiers souvenirs sont les souvenirs partagés, communs» [RICOEUR, 2000: 147], il veut signifier que l'on ne se souvient pas seul, en dehors du collectif. Il nous rappelle également les enseignements du sociologue M. Halbwachs, d'intérêt pour notre analyse et ce, à double titre:

- Tout phénomène de rappel mnémonique dépend de son inscription dans un ou plusieurs cadres sociaux;
- «La mémoire d'une société s'étend jusque-là où elle peut, c'est-à-dire jusqu'où atteint la mémoire des groupes dont elle est composée.» [HALBWACHS, 1950: 134]

Autrement dit, se souvenir n'est pas qu'un acte individuel et c'est le groupe qui nous fournit les appuis, les points d'ancrage des souvenirs.

Or le film nous présente un choix, celui d'avoir associé le micro-sociologique, la *microstoria*, le psychologisant (Fanis et son destin) au macro-sociologique, à travers la communauté des Grecs de Constantinople, dans son échelle réduite de la parenté et des amis. Cercle réduit mais alimenté par les trames représentationnelles et organisationnelles (héritages et pratiques) de la Communauté, à savoir le groupe des Grecs de Constantinople auto-administrés (*Κοινότης*) autour de leurs dirigeants (*Δημογέροντες*) et de leur axe identificatoire central, l'Église orthodoxe. Fanis, expert en sauces, en réfère implicitement à cette hiérarchie:

«Les sauces facilitent la liberté de l'arbitraire au sein de la structure sévère des plats. Et quand les habitants de Constantinople n'en mettent pas dans les plats, ils les mettent dans les paroles. C'est pour cette raison que mon talent de cuisinier a alimenté notre petite communauté (*κοινότητα*) de beaucoup de sauces.»²¹

L'arbitraire des plats ou celui qui frappe les Grecs expulsés? Petite communauté comme appendice de la Communauté? Sauces du cuisinier à l'image de la mémoire collective grecque, atopique, faite de composants et de savoirs, donc cognitive, mais adossée à un cadre social qui recouvre les individualités comme les sauces plongent les aliments dans l'émotion?

La mémoire collective n'existe que parce qu'elle est partagée par un groupe social donné, dans un espace et dans un temps qui lui appartiennent. Sa permanence dépend donc de la profondeur socio-historique du groupe, de «l'habitude de pensée collective» [NAMER, 1987: 113], en somme de la répétitivité des pratiques. Sa prégnance (mémoire collective) et donc l'assurance d'un rappel mnémonique sans altération, est fonction du degré de proximité entre les cadres sociaux des deux instants: entre celui qui accueille dans son présent l'acte passé et celui qui le «présentifie» aujourd'hui. Pour qu'il y ait oubli, il faudrait, comme le précisait Halbwachs, qu'il y ait détachement du groupe ou que le groupe soit éphémère; à l'inverse, l'automatisme ou la dominance étendue des souvenirs découle de la répétition des situations. De la corrélation des milieux entre eux surgit l'affinité voire l'identité (au sens aristotélicien) des souvenirs.

²¹ Traduit par nos soins.

Comme nous l'avons souligné plus haut, dans sa trajectoire qui la mène de Constantinople à Athènes et de nouveau à Constantinople (Fanis), la famille Iakovidis (patronyme) élargie évite la tension ou la rupture identitaire au moyen de son modèle culinaire et gastronomique qui représente l'un des ses cadres sociaux de mémoire. En l'adoptant, les Grecs échappent à la «perte» de leur territoire de socialisation généalogique; les épices, les aliments, les sauces et les rituels forment un cadre inducteur de mémoire, cadre transportable. Ne s'appuyant ni sur un lieu précis d'origine (la cuisine de Constantinople est avant tout la cuisine de l'Orient méditerranéen), ni sur des propriétés ethniques, physiques ou administratives (nationalité), le cadre ainsi élaboré se soustrait, en grande partie, à la durée: telles deux gouttes de mercure qui se rencontrent, les mémoires du Fanis enfant et celles de Fanis adulte entrent en coalescence pour former une configuration mémorielle unitaire. Bien entendu, nous ne prétendons pas éluder le travail de la reconstruction mémorielle qui opère ici, mais plutôt argumenter du principe d'*ipséité*²²: le groupe parcourt son expérience temporelle en empruntant chaque jour et à l'occasion d'événements notables le véhicule mémoriel des saveurs et des procédures culinaires, seul instrument en mesure d'assurer la continuité ou son illusion. Certes, les cadres sociaux de ces Grecs expérimentent des changements morphologiques: ils se sont rétrécis (passage de la Communauté à la communauté familiale), certains ont été supprimés (territoire, sociabilités, etc.), d'autres enfin ont été créés (espace athénien, nouvelles sociabilités, etc.), cependant les images (au sens bergsonien) gustatives, olfactives et les pratiques gastronomiques prédominent au centre de tous ces cadres. Tel le point de fuite imaginaire pour un dessinateur, ces dernières sont l'armature, les points de repère qui «semblent dominer le cours du temps» [HALBWACHS, 1952: 152]. Dans un sens, les épices consacrent l'a-temporalité du tableau familial parce que leur impact sur la mémoire passe par le filtre émotionnel. Par leur tendance à l'entropie, les affects «recouvrent» les différences factuelles et unifient des perceptions en apparence divergentes. Le sentiment de continuité, c'est-à-dire le sentiment d'appartenance cohésive à leur Communauté grecque de Constantinople, Fanis et les siens le ressentent à travers les pratiques culinaires dont le tonus émotionnel s'impose, quelles que soient par ailleurs les fractures «objectives» subies par le groupe.

En outre, les épices ne sont que des condiments: leur apport sensoriel est inverse à leur quantité; par exemple, quelques grains de cannelle «naturalisent» une tomate ou réhabilitent une viande avariée²³. Mais quelques pincées d'épices fondent aussi des liens de sociabilité :

«[...] quand tu veux dire «oui», mets de la cannelle... pas de cumin.»

Grâce à quelques-uns de ces épices et leur savoir-faire ancestral, les Grecs de Constantinople relativisent l'altérité de «leur» hellénisme en exil face à l'hellénisme des Grecs continentaux qui sont devenus leur société de réception: partageant avec eux les mêmes représentations diachroniques primordiales (langue

²² Concept défini par P. RICŒUR: identité de soi ou sentiment de continuité du Moi.

²³ Dialogue entre Savvas et Soultana, les parents de Fanis.

grecque, foi orthodoxe et Communauté ou organisation communautaire), ils se voient pourtant prescrits un statut identitaire péjoré (Turcs), générateur de tension car en décalage avec leur auto-catégorisation. Une des réponses qu'apporte le film à l'insatisfaction générale de ce groupe grec, réside dans la mise en valeur de sa diacritique traditionnelle, c'est-à-dire de la réincorporation permanente dans le présent et par une voie non écrite d'un dépôt culturel ou trait culturel hérité, les habitudes culinaires en l'occurrence. Ce recours résout la dissonance entre les hétéro-attributions subies et les identifications revendiquées, car, d'un côté, il renforce l'unité du groupe qui multiplie ses liens de sociabilité interne, de l'autre, il articule cette visibilité avec son appartenance globale à la «nation» hellénique. En somme, ni repli sur soi, ni survalorisation de ses caractéristiques différenciatrices. Les stratégies identitaires, conscientes et inconscientes, sont ouvertes; en témoigne la scène au cours de laquelle les parents de Fanis, installés à Athènes, s'inquiètent de la passion de leur jeune fils pour la cuisine et se tournent vers le pope afin qu'il bénisse leur maison et en chasse l'éventuel démon. Le pope ingère (assimile?) avec voracité les mets (traits culturels?) de Constantinople et les parents intègrent les prescriptions de l'Église autocéphale de Grèce:

«Nous avons un catéchisme. Amenez l'enfant demain pour qu'il communie et reste ensuite pour le catéchisme. Fanis doit sortir de la cuisine. Avez-vous jamais entendu dire que le Christ cuisinait? Jamais»²⁴.

Épices et modèle culinaire, autant de facteurs qui affirment, réitèrent, accumulent, mais sans discriminer. Induite par le cadre social hérité de leurs appartenances constantinopolitaines, la mémoire collective de ces Grecs a internalisé ses pratiques pour en faire un *habitus*. Ainsi, malgré les mutations opérées sur le cadre, cet *habitus* représente la dynamique du passé qui va vers le groupe et le traverse comme un courant, sans nécessité pour ce même groupe de le rechercher, le reproduire ou le commémorer. Mais cette «mémoire en éruption» [DELOYE, HAROCHE, 2004:86] des épices draine avec elle de façon consubstantielle les pratiques et représentations centrales de l'hellénisme pour lesquelles elle ne forme que l'un des liens de sociabilité.

Matériellement et symboliquement, la mémoire culinaire se révèle pourtant être, non pas un vecteur de continuité, mais la continuité elle-même qui s'affranchit des ruptures spatio-temporelles et peut relier en réseau le noyau central des appartenances à l'hellénisme avec les identifications groupales périphériques (traditions culinaires) ainsi qu'avec les identifications individuelles. Se retrouve ici l'idée de la continuité circulaire, voire anthropologique²⁵.

Toutefois, cette mémoire de saveurs, habituée voire procédurale, est d'une continuité discontinue, une forme de monade leibnizienne qui reproduit «un autre Même». Si les épices ne représentent, toute compte fait, que des «pincées» identificatoires relevant d'une tradition topocentrée (Constantinople et les bords de l'Asie mineure grecque) qui s'ajoute et n'affecte pas les processus identitaires

²⁴ Traduit par nos soins.

²⁵ «Le mot retour (επιστροφή) cache en lui le mot tour (στροφή) qui cache lui-même le mot nourriture (τροφή)».

centraux de l'hellénisme – de nature macro-temporelle et spatio-nodale²⁶ –, ils sont aussi chargés de différencier la Grèce continentale de l'Orient grec, de tracer la ligne de partage entre l'hellénisme de l'État grec (Athènes) et l'hellénisme oriental d'un Empire ottoman réduit à l'État turc. Cette dichotomie est d'autant plus signifiante pour Fanis et ses proches qu'elle est expérimentée cognitivement et émotionnellement à travers le filtre de la tragédie de l'expulsion et du déracinement. Inévitablement, l'*Ars memoriae* en action au sein du groupe est sous influence: la mémoire mimétique, qui répète, souvent réflexivement, subit la manipulation qu'impose la re-production d'une partie du passé que le groupe ne peut pas rendre présente; ainsi, le grand-père dont la venue à Athènes est maintes fois annoncée et jamais effectuée, maintient le groupe dans la distanciation d'une partie de ses souvenirs collectifs, caractérisés par l'impossibilité d'une reconnaissance partagée et l'obligation de recours à des appuis extérieurs de remémoration²⁷. La reconnaissance instantanée qui suivait jusqu'à présent les évocations culinaires olfactives et gustatives, souffre de l'absence du savoir sage du *Papou*, de sa spiritualité et de sa capacité à vivre les situations d'altérité²⁸. Figure première, tant en termes généalogiques que filmiques, le grand-père et ses pratiques sont autant de faits et images qui manquent au cadre social de la mémoire du groupe; il en résulte des souvenirs-images en proie à l'anamnèse aristotélicienne (*ανάμνηση*) ou effort de rappel. Constat de manque collectif qu'expriment les propos de Fanis:

«Dans la cuisine de Constantinople, tu as la sensation qu'il manque toujours quelque chose. Non pas de nourriture, mais des personnes de ton entourage. Mes parents sont revenus bredouilles puisque ni le grand-père ni, bien sûr, Saïmé ne sont venus. Ainsi, aujourd'hui, avec le grand-père, j'étais aussi absent de la table.»²⁹

Sous l'effet de la marque qui s'estompe, le groupe les réinterprète par une part croissante d'imagination et les réinvestit sous la pression de leur nouvel environnement social athénien.

La force instigatrice de réaménagement mémoriel échoit à l'État grec qui intervient pour signifier au groupe ses nouveaux enjeux nationaux; après l'Église³⁰, c'est l'école à travers l'institutrice de Fanis, qui est convoquée:

«Votre fils est un enfant intelligent [...] mais quelque chose m'inquiète. [...] il est toujours absent (distract) [...] où fait-il ses devoirs? [...]

²⁶ La langue, la religion orthodoxe et l'organisation communautaire des populations grecques suivaient, depuis Byzance jusqu'à la création du nouvel État grec en 1830, un modèle de développement polycentrique qui prenait la forme d'un réseau international reliant les Communautés entre elles, rendant moins opérante la dichotomie diaspora/centre. Nous préférons la qualification d'espace nodal hellénique, d'Orient grec ou de territoires hellénisés de longue date, pour les distinguer des autres implantations (diasporiques).

²⁷ Exemple: les clichés radiographiques de sa colonne vertébrale qu'envoie le grand-père à Fanis.

²⁸ Comme, par exemple, tisser des rapports de respect et de confiance avec ses clients-visiteurs turcs.

²⁹ Traduit par nos soins.

³⁰ Voir page précédente.

pourquoi dans la cuisine? [...] vous devez impérativement sortir l'enfant de là. Les odeurs et les plats l'empêchent de s'intégrer dans la réalité grecque.»³¹

Le message adressé au groupe grec remémorant est lourd de significations: reconsidérez votre mémoire mimétique, modifiez vos représentations et ne conservez que celles qui servent l'État grec ! Il est révélateur qu'il soit fait appel aux organes de transmission des représentations diachroniques primordiales de l'hellénisme (langue et orthodoxie), comme si les traditions périphériques devaient à partir de maintenant être à leur tour nationalisées. Le processus en marche n'est pourtant pas celui d'une acculturation car, ainsi que nous l'avons mentionné précédemment, les Constantinopolitains partagent avec les autres Grecs les mêmes appartenances centrales. Il semble plutôt se dessiner un mouvement de stato-nationalisation, c'est-à-dire de réduction de la nation hellénique – en particulier l'hellénisme d'Orient – à un territoire et à un pouvoir, celui de l'État athénien. L'action se déroulant pendant les années de dictature (1967-1974), l'ingérence est manifeste et l'altérité Grecs/Turcs se radicalise: à l'intervention de l'État grec qui nationalise toutes les expressions culturelles et définit l'appartenance à la nation hellénique, répond celle de l'État turc, sous l'apparence du militaire turc (Moustapha) qui, au dernier moment, empêche Saïmé (Turque) et Fanis (Grec) de se réunir définitivement et donc de permettre au cycle ternaire de s'accomplir (nourriture-tour-retour)³² et à la mémoire de retrouver sa circularité instantanée (empreinte-remémoration-reconnaissance). La carte de géographie devant laquelle se tient l'institutrice de Fanis et qui indique clairement les limites de l'hellénisme étatique, est sans ambiguïté et ressortit aux mêmes contraintes sociopolitiques.

En ne pouvant jamais partir de Constantinople pour rejoindre Athènes, le grand-père introduit un espace mémoriel en rétention et, sinon une forme de résistance, une volonté de ne pas soumettre ses pratiques à un futur ré-enracinement, une fois le reste de sa famille rejointe à Athènes. Mais, dans le même temps, son attitude provoque une situation de manque chez Fanis et ses proches qui sont alors contraints de re-produire (et non répéter) voire commémorer³³ les traces du grand-père.

En définitive, la lutte contre l'oubli passe, pour le groupe, par deux voies qui s'entrecroisent: d'un côté, la reconstruction des souvenirs liés au grand-père, à Saïmé et au nouveau cadre stato-national de l'hellénisme «athénien», et de l'autre, la mémoire-impression de continuité, produite par les épices et les aliments, sorte de mémoire en acte, auto-perçue. Par sa dynamique de propagation, cette dernière «recouvre» les accommodements effectués par reconstruction et les «naturalisent». Co-occurrence de facteurs cognitifs et émotionnels de laquelle surgit le sentiment partagé de communauté³⁴, associant de façon isocolique continuités et

³¹ Traduit par nos soins.

³² (Επιστροφή – στροφή – τροφή), voir supra.

³³ Sorte d'hommage qui lui est rendu (exemples: chaise laissée vide, symbole de son absence ou encore ses réflexions devenues citations).

³⁴ Correspond au *Gemeinsamkeitsgefühl* de Max Weber ou sentiment d'être en commun, étroitement lié au «fait d'avoir en commun».

discontinuités, à l'image des épices qui veulent tantôt dire «oui» (la cannelle), tantôt dire «non» (cumin), et des sauces qui lient et relient (liens de sociabilité).

L'adjectif de genre féminin *Politiki* a une double signification en grec : soit il qualifie ce qui est de Constantinople³⁵, soit ce qui relève de la politique, la différence entre les deux sens se manifestant par le déplacement de l'accent tonique, respectivement de l'antépénultième à la dernière syllabe. Or, le titre du film apparaît toujours en majuscules, ce qui ne permet pas la distinction formelle et autorise la bisémie du terme. D'ailleurs le metteur nous le confirme:

«La cuisine de Constantinople est une cuisine politique, parce qu'elle est préparée par des hommes qui laissèrent leur plat au milieu du repas, quelque part ailleurs.»³⁶

Quête de vérité ou «ambition épistémique-véritative» [RICOEUR, 2000: 66], la mémoire de ces Grecs est engagée par la double altérité qui les frappe: minorité à Constantinople avant l'exil, communauté déracinée en Grèce après l'exil. Mais leur cuisine et leurs épices, non seulement réduisent leur altérité avec les Athéniens par une articulation entre sentiment d'unité endogroupe et marqueurs cognitifs intergroupes partagés (langue, orthodoxie, Communauté), mais elles les inscrivent dans un monde ou dans un empire (byzantin ou ottoman) plus que dans une nation. Ville-frontière entre l'Orient et l'Occident, place stratégique du commerce international – en particulier des épices –, Constantinople puis Istanbul appartiennent à un Orient culinaire [BOUDAN, 2004: 135-137] élaboré sur fond de creuset de populations (Grecs, Arméniens, Ottomans, Levantins, etc.) et dont le répertoire gastronomique d'ensemble trace quelques grandes lignes différenciatrices: cuisine dite de caractère, sur fond d'épices abondantes et de viandes farcies, mais également raffinée, où les goûts doux acides alternent avec l'eau de rose, le miel et les présentations aux couleurs vives. Cuisine aux frontières identitaires perméables, qui participe de la longue durée braudélienne et qui renvoie, chaque jour à l'occasion du repas, Fanis et sa famille dans la contiguïté temporelle avec leurs anciens voisins Turcs, Arméniens, etc.

Vision d'espoir qui nous est offerte à travers ces pratiques transnationales «œcuméniques» voire astrales (exemples: grand-père épicier et astronome, Fanis astrophysicien, correspondance allégorique des épices avec des planètes) ; néanmoins, une autre cuisine³⁷ est à l'œuvre, celle d'un État grec tendant à ne considérer de nation hellénique qu'à l'intérieur de son territoire étatique et soumettant, par voie de conséquence, l'hellénisme diachronique de l'Orient méditerranéen à la mono-identification de ses expressions politiques, sociales et culturelles.

³⁵ Appelée *I Polis* (la Ville) par les Grecs.

³⁶ Traduit par nos soins.

³⁷ En référence à la conversation d'avant l'exil entre le *Papou* et l'oncle Emilios: *Papou*: «On cuisine des choses à Athènes, semble-t-il»; Emilios: «A Athènes, il se cuisine toujours des choses mais in ne se passe jamais rien»; *Papou*: «Maintenant il en va autrement, Emilios». Traduit par nos soins.

BIBLIOGRAPHIE

- *** *Politiki kouzina (Cuisine de Constantinople)*, film long métrage, V.O., Village Roadshow Productions, 2003.
- Bergson, Henri, 1963. «L'énergie spirituelle», in *Œuvres*, Paris, Édition du centenaire, Presses Universitaires de France.
- Boudan, Christian, 2004. *Géopolitique du goût, la guerre culinaire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Corbeau, Jean-Pierre, Poulain, Jean-Pierre, 2002. *Penser l'Alimentation. Entre imaginaire et rationalité*, Toulouse, Éditions Privat.
- Deloye, Yves, Haroche, Claudine, 2004. *Maurice Halbwachs: Espaces, mémoires et psychologie collective*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- Febvre, Lucien, 1938. «Répartition géographique des fonds de cuisine en France», in *Travaux du 1^{er} Congrès international de folklore*, Tours, Arrault et Cie.
- Flament, Claude, Rouquette, Michel-Louis, 2003. *Anatomie des idées ordinaires; comment étudier les représentations sociales*, Paris, Armand Colin.
- Gurvitch, Georges, 1949. «Groupement social et classe sociale», in *Cahiers internationaux de Sociologie*, Presses Universitaires de France, volume 7, 1949, pp. 20-32.
- Halbwachs, Maurice, 1950. *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Halbwachs, Maurice, 1952. *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Lévi-Strauss, Claude, 1968. *L'origine des manières de table. Mythologiques*, tome 3, Paris, Plon.
- Moulin, Léo, 1975. *L'Europe à table*, Paris/Bruxelles, Séquoia.
- Namer, Gérard, 1987. *Mémoire et société*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- Nora, Pierre, 1997. *Les lieux de mémoire – La République, La Nation – Les France*, tome 1, Paris, Quarto Gallimard, 1997, pp.1-1642.
- Ricœur, Paul, 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Points.
- Vincent, Jean-Didier, 2007. *Voyage extraordinaire au centre du cerveau*, Paris, Odile Jacob.

I.L. CARAGIALE. MATERIE ȘI SENS (PERSPECTIVĂ ANALITICĂ)

Mircea A. DIACONU*

Abstract: Part of a wider research project of interpreting Caragiale's works, the present paper aims at proving and illustrating the fascination of I.L. Caragiale not only with the material nature of the world, with the surface of the real, but also with its „Archeus”. The ontological crisis is revealed by the fact that the 'real' becomes in the end the degraded image of the thing itself. Nonetheless, this epicurean writer identifies an embodied musicality in the matter's absence of transcendentness and lack of meaning.

Keywords: *I.L. Caragiale, Archeus, ontology, the thing itself, kitsch*

Résumé: Fragment d'une recherche plus ample, de reinterprétation de l'œuvre de Caragiale, cet article se propose de démontrer et d'exemplifier le fait que I.L. Caragiale est fasciné non seulement par la matérialité du monde, de la surface du réel, mais aussi par son «arché». Finalement, le réel est l'image dégradée du fait en soi, ce qui relève une crise au niveau ontologique. Mais, un épicurien, il identifie, dans la matérialité dépourvue de transcendance, l'incorporation d'un principe musical et, dans la crise, un sens.

Mots-clés: *I.L. Caragiale, arché, ontologie, fait en soi, kitsch*

Este Caragiale preocupat de „arheu” la fel de mult pe cât pare fascinat de epiderma realului? O ocazională, cum sînt multe din scrierile scurte ale lui Caragiale, *Moșii (Tablă de materii)* instituie, cu toată aglomerarea de obiecte, un spațiu pur, acela al logicii hazardului din text unde totul este posibil.

Pînă la urmă, nu se construiește un decor, ci o lume în esența ei. Or, esența lumii înseamnă hazard și iluzie. Iarmarocul balcanic e o desfășurare de materii în care sensul se pierde, pentru a face loc formelor goale de sens. Atît de goale încît kitsch-ul atrage după sine butaforicul. E ca și cum plăcerea înregistrării formelor în care se ipostiază lumea atrage după sine o decorporalizarea identică reduceri la absurd. Atît de concretă e lumea încît devine, printr-un exces de luciditate, falsă, inautentică, artificială și mirifică. Iată: „Turtă dulce – panorame – tricoloruri – bragă – baloane – soldați – mahalagioaice – lampioane – limonadă – fracuri – decorațiuni – decorați – donițe – menajerii – provinciali – fluiere – cerșetori – ciubere – cimpoaie – copii – miniștri – pungași de buzunare – hărdaie – bone – doici – trăsură – muzici – artiști – fotografii la minut – comedii –

* Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava (mircea_a_diaconu@hotmail.com).

tombole – «Moftul român» No. 8 – oale – steaguri – flașnete – înghețată de vanilie – fleici”, și ne oprim aici deși efectul vizat de Caragiale este obținut numai prin citirea integrală a textului. Așadar, o lume, însumată alandala, dar însumată. Din albumul unei pianiste, o demonstrație de virtuozitate care improvizează o lume pe structura accidentală a termenilor din sfera muzicii, conține această frântură de text: „Să vă ferească Dumnezeu, marele *armonist*, de orice *disonanță*”. Dincolo de construcția ludică, o demonstrație a faptului că artificii se poate hrăni exclusiv din cuvinte, ideea aceasta a unui Dumnezeu armonist nu-i de ignorat. Haosul materiei, aglomerarea de forme, puzderia de iluzii vor fi avînd și ele un sens; o muzică neînțelească va fi fiind înscrisă în lucruri. Simplele colaje dau seama asupra acestui fapt, căci un sens se poate ascunde chiar în absența sensului. Iată răspunsul la mirările lui G. Panu: „Sînt oameni foarte inteligenți, spunea el, foarte instruiți și mai cu seamă cu un gust foarte rafinat în materie de artă, literatură și muzică, și cu toate acestea, cînd ei voiesc să petreacă, preferă mijlocul de petrecere la Moși oricărei alteia. Așa, am cunoscut un om de o inteligență și o cultură excepțională, om de litere cu gust rafinat, dispoziții artistice admirabile, cunoscător și amator de muzică clasică, pasionat de Beethoven, și căruia cu toate acestea îi plăceau mîncările prin birturile de ordinea a treia, alergînd într-un birt pentru borșul de miel, aiurea pentru o fleică sau pentru mititei, convins fiind cum că borș ca la «Mielul alb» sau fleică ca la «Costică» din nu știu ce stradă nu se poate mîncea în toată țara”.

Așadar, ...Beethoven și borșul de miel ori o fleică oarecare, sau Beethoven și birturile de ordinea a treia. Faptul că e meloman și superstițios, deopotrivă, cum mărturisește despre sine în *O răutate*, nu va fi fiind dovada vreunor contradicții, a vreunor incompatibilități, ci, dimpotrivă, a spiritului însetat de coincidențe, ritmuri, armonii. În toate acestea, Caragiale va fi văzut sau va fi căutat amprenta marelui armonist. Eugen Simion a vorbit la un moment dat despre *reveria gastronomică* din proza lui Caragiale. Dovada desăvîrșită e în *La Moși*. Firește, acest amestec de Beethoven și de gusturi culinare intrate în alertă e de găsit, cu aceeași obstinație, în corespondența lui Caragiale; la Berlin, sînt două din obsesiile sale. A îngurgita e totuna cu a epuiza realul, într-o trăire alimentată de senzații. Călătoriei prin labirinturi spațiale îi este echivalentă voluptatea gustativă. Caragiale nu ezită să apeleze la realitatea concertului și în altfel de situații, ironic-lubrice. Iată, *Poetul Vlahuță*: „Domnișoara Venturia era un instrument bine acordat pentru cîntarea virtuozului nostru, și n-ar fi fost de mirare ca îndrăznețul artist să încerce, fără siguranță de succes, dar totuși să-ncerce, un concert complet”. În alte locuri, limbajul aluziv nu urmărește să arate, ci să ascundă pentru a ocoli licențiosul. Aici, însă, marele armonist nu-i decît ironic. Adesea, referința muzicală e prilejul unei ieșiri din labirint; există o realitate dincolo de materie, și aceasta e armonia. Ea e chiar semnul abisului ascuns în materie: „Dar e oare un mijloc mai puternic ca să ne scăpăm de toată haotica năvălire a lumii întregi în bietul nostru suflet, decît divina muzică? – vagă și vastă ca și lumea, ca și această nepătrunsă și fără alt înțeles decît înțelesul cel mare și singurul – armonia...” (*Un artist*).

Iată, în fond, adevărul pe care Caragiale încearcă în permanență să-l aproximeze. Coborîrea în „birturile de ordinea a treia” e o dovadă a dorinței de epuizare a labirintului material. Ba chiar pasiunile erotice ale „breslei bărbierești” s-ar explica prin aceeași nevoie de pătrundere în înțelesul ascuns în materie. Oricum, bărbierul de care e vorba în acest text își organizează lumea cu ajutorul instrumentelor muzicale. Fost corist, el însuși știe să cînte cu ghitara, cu flautul, cu țimbalul. Îl însoțesc două pisici („una învîrtește o minavetă mică ce cîntă mazurca și cealaltă joacă”) și păsărelele care ciripesc în colivii. Chiar și aici, apologia artistului devine o contra-apologie, căci „opera originală a artistului”, lucrată cu penelul, e un tablou liric, de sorginte grigoresciană. Poate că artistul, așa cum îl vede Caragiale, nu-i decît un regizor, care pune lumea, care există deja, în mișcare, și nu un creator „original”. Ori poate că, ținută în subteranele textului, disputa aceasta, atît de frecventă al Caragiale, dintre apologie și contra-apologie, dintre gravitate și ironie, i se pare calea cea mai bună pentru a depăși ideologia și tutela fanatică a unui sens.

În fine, *La Moși* definește, în fond, un adevărat centru al lumii. Topografia este a unui athanor, dar unul al disoluției care dă fiori de bucurie. Iată: „Vagoane de tramvaie galbene și albastre, tramcare, trăsură boierești, căruțe mitocănești și biciclete și lume multă pe joc... De pe atîtea strade și căi, ca de pe atîtea brațe ale unui fluviu uriaș, se varsă, ca-ntr-o mare zgomotoasă, pe bariera de la capul podului Tîrgului de Afară, valuri peste valuri de omenire. Precum este greu să se mai înfîlnească două picături de apă o dată ce au apucat să intre fiecare după soarta ei în largul mării, așa ar fi și pentru două persoane să se mai găsească, rătăcite o dată în învîlmășeala Moșilor, dacă n-ar fi cuminți să-și hotărască mai dinainte locul și momentul de înfîlnire”. Spaima aceasta a neîntîlnirii e una din obsesiile lui Caragiale. Nu mă refer la *Tren de plăcere* sau la, știu eu, scrisoarea rătăcită din cunoscuta comedie. Am în vedere viața lui Caragiale la Berlin. [De citat aici o scrisoare] În fond, iarmarocul e el însuși un stomac uriaș, ca și Berlinul, ca și lumea. Aflați în lume, trăiești, de fapt, marea digestie a hazardului. În fine, în miezul lumii, Lucșița, corpulentă, robustă, voluptoasă. Vie. Traseul ei este unul al reperelor gastronomice și al beției gustative, iar proporțiile sînt rabelaisiene. Să recapitulăm. La dejun: trei ouă răscoapte, o căpățîină de miel cu borș, niște stufat, prune cu carne, friptură la tavă și salată de castraveți, trei cinzecuri cu sifon și o cafeluță. După trei ceasuri de la dejun, a făcut imprudența să plece fără să mănînce. În stomac, „un gol de chaos”. Așa încît, „se pornește cu nările umflate spre unul dintre colțuri, ca o panteră atrasă de mirosul țapului sălbatic”. Urmează gogoșile prăjite în ulei, mirosind a rînced. Nu și pentru ea. Apoi, o limonadă, două bărdace de floricele și alte plăceri: „Lăutari cu țimbalul, și flașnete, și clarenete cu toba mare, și trîmbicioare, și fluierașe, și hîrîitori, și clește clănțănind pe grătare, și strigare, și zbierete, și chiote! – e o plăcere!... și un miros de grătar încins! – e o bunătate!”. Urmează, cîrnații, fleicile și bateriile de sifon. E aici un delir al cunoașterii: Lucșița devoră lumea cu voluptate nebună, cu o foame care arată mai degrabă neputința de a se hrăni. Și, evident, neputința de a înțelege, de a cunoaște. Un alt fapt ni se pare și mai important. E aici o progresie nu doar în sensul exacerbarii gastronomice, ci și în sensul, invers, al degradării mijloacelor de comunicare lingvistică. Faptele se

derulează în paralel. Cu cât e mai voluptoasă, cu atât vorbește mai chinuit, încît, la final, explozia organică e un fel de compensație. Fatalitate, „ca prin farmec, se opresc într-o clipă și lăutarii, și cimpoierii, și clarnetele și toate glasurile, și în aceea cliupă se aude banca pe care sta coana Lucșița făcînd ca o cadență de fagot; apoi, iar pornește cu mult brio grandioasa simfonie: muzici, jucării, clește, glasuri...”. E ca și cum ar vorbi materia însăși.

Nu-i un caz izolat situația aceasta. Să ne amintim că în *Moftangiii*, românca (figură emblematică) e văzută și din acest punct de vedere. Iată: „La balul Curții mai ales, cum s-a abținut toată ziua de mîncare, abuzează de șampanie, de icre, de înghețată, de bomboane – nu de plăcere ori de lăcomie, nu!... de datorie... O dată supează cu un «amic», pe urmă cu un curtezan, mai despre ziuă, se-nțelege, vine și rîndul dumnealui: «Aide, cocoșelule, la bufet!» Așa, după înghețată, mănîncă iar icre moi și după Pomery *extra-sec frappé*, iar ciucalată fiebinte”.

Dar există printre scrisorile lui Caragiale una care trebuie inclusă fără rezerve în proza sa literară. Este datată joi, 7/20 iulie [1]905 și îi este trimisă lui Alceu Urechia. Locul Lucșiței e ocupat de Barbu (da, Barbu Ștefănescu Delavrancea), memorabil personaj, un Mitică îngroșat: balcanic, superior, arogant, „original”, disprețuitor, dezgustat, iritat, de nimic impresionat, aprins, cu „flegmă diplomatică”, cu dare de mîină, superior, cîrcotaș, diabolic, gurmând, rudimentar, primitiv, grosolan. Spre deosebire de schițe, pentru că e el însuși afectat, căci amicul nu-l iartă nici pe el, Caragiale preferă culori tari, care nu ascund verdictul. Așadar, în trecere prin Berlin, Barbu, adică Herr Profesor, ia în posesie lumea pentru a o așeza superior în zona inautenticului: „Administrație, armată, arte, științe, litere, tramvaie, drumuri de fier, birji, frizeri, public, prăvălii, case, monumente, mîncare, bere, tot, tot, prost, stupid, imbecil!”. Apoi, înîmplările concrete: la frizerie, într-un parc, în fața unor statui, cu gesturi mari, strigînd cu voluptate, cu forță, energic, demontînd totul. Acasă, madam Caragiale le pregătește ochiuri cu mămăliguță și brînză de burduf: ochiurile – prea răskoapate, mămăliguța, prea pripită, pește, nefiert destul, ciulamaua, lăbărțată, friptura de porc, neromânească, apoi vreo zece sticle de vin. Din nou pe străzi, în galerii, în fața unor peisaje mirifice, lecții de estetică, de bucătărie, de nuanțe (apa nu-i de fosfor, e de sulf), halbe de bere proastă, în gesturi stridente și țipătoare. A doua zi, spectacolul continuă. Nemții: stupizi, ridicoli, reci. Înainte de plecarea trenului spre Paris, în restaurantul gării, o porție de șuncă, somonul (vechi, pute), șampanie. „Textual și fonografic garantat”, replicile sînt din ce în ce mai turmentate, mai îndrăznețe, completate finalmente de „scăparea gazului”. Ca leit-motive: „– ‘Mpîrț!’, „Mboule!”, „mă-sii, de stup’pid!” și „... lor de nemți!”. La despărțire, „ne pupăm cu muci și ne despărțim foarte lăcrămoși”. Atît de exacte în detalii vizual și fonografice, scenele capătă un aer fantasmatic și ireal. Sînt pagini, și replici, care amintesc de *Repausul duminical*, încît ai crede că Parigoridi, Costică Parigoridi, e același cu eroul acestei epopei grotești. Iată-l pe Parigoridi într-un scurt dialog: „– Un’e me’gem mă, ‘mboule?... știi? Întreabă Costică pe birjar. / – La Lăptărie, conașule; cum să nu știu? / – E ‘mb’avo! i răspunde Costică; și pe urmă către mine: auzi ce ide’ f’umoasă a ‘vut ‘mbou!”. Ca și în scrisoarea despre Delavrancea, „ne pupăm du’ce...”. În fond, *Repausul duminical*

apărea în „Universul” în 1909...

Redusă la gastronomic, discuția despre reveriile lui Caragiale e limitată. Foamea de real face ca materia însăși să capete consistența iluziei, a delirului vizual, olfactiv, sau auditiv. Să ne amintim că, în *C.F.R.*, întreruperea delirului verbal care hrănea imaginația celor doi amici e sinonimă unei întoarceri „fără haz” în realitate. Delirul, oricum s-ar manifesta el, întreține neantul, îl provoacă și, astfel, oferă o șansă pentru apetența euforică a lumii. Repet: nu-i deloc inoportună apropierea lui Caragiale de euforia simțurilor din poezia unor onirici precum Leonid Dimov sau Emil Brumaru, de transformarea în iluzie textuală a lumii, ca la Șerban Foartă, de proiectarea lumii în text, ca la Ion Barbu. În fine, „marele armonist” nu-i atât de departe de adversarul său, din moment ce Mitică, cel care vede totul, e „al dracului”. De altfel, să revenim la *Moșii (Tabla de materii)*, pentru a reține finalul. Continuăm, astfel, succesiunea de obiecte abandonată ceva mai devreme: „[...] târgoveți – târgovețe – țărani – țărance – intelectuali – artiști – poeți – prozatori – critici – burgheji – tramcare – tramvaiuri – capele pîrlite – jupe călcate – bătăături strivite – copii pierduți – părinți beți – mame prăpădite – guri căscate – praf – noroi – murdărie – infecție – lume, lume, lume – vreme frumoasă – dever slab... Criză teribilă, monșer!”. Ce e cu această *criză teribilă*?! Iarmarocul, kitsch-ul, aglomerarea fără sens, materia pulsînd, cuvinte luînd locul lumii, în fine, toate acestea sînt semnul prezenței insuficiente a armonistului. Suficientă sieși, materia nu se fundamentează pe vreun principiu transcendent; eventual, ea ar putea fundamenta unul, dar numai în cazul în care spaima ar fi substituită de voluptate, fapt care la Caragiale se și petrece.

Criza teribilă, în fond, nu împiedică contemplarea și comunicarea spectacolului prin care se instituie. De aici beția simțurilor, reveria gurmândă, plăcerea călătoriilor, eventual, autoexilul. Aici aş vorbi eu despre *nordul* caragialean. Berlinul, ca loc care permite privirea din afară și deopotrivă lingoarea. Textul, ca loc care admite dominarea lumii și așezarea în ea. În nordul caragialean, criza oferă un sens, dracul îl ajută pe Dumnezeu, haosul este forma vizibilă a cosmosului, scepticismul e un principiu ordonator și euforic. Aici, în nord, arheul, în forma lui grotescă și textuală, împlinită ca materie și deopotrivă ca reverie, e posibil. Lucrul în sine, măcar ca spectacol, așîderea.

BIBLIOGRAFIE

- CARAGIALE, I.L., 2000. *Opere I, Proza literară*, Ediție îngrijită și cronologie de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, Prefață de Eugen Simion, Univers enciclopedic, București.
- CĂLINESCU, Alexandru, 2000. *Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii*, Editura Institutul European, Iași.
- PAPADIMA, Liviu, 1999. *Caragiale, firește*, Editura Institutul Cultural Român, București.
- PETREU, Marta, 2003. *Filosofia lui Caragiale*, Editura Albatros, București.
- TOMUȘ, Mircea, 2004. *Caragiale după caragiale*, Editura Media Concept, Sibiu.
- VARTIS, Ion, 2002. *Clanul Caragiale*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj Napoca.

III. RECENZII

**Assia Djebbar, *Littérature et transmission*,
Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Gruber et Dominique Combe (éditeurs),
Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, 440 p.**

Briana BELCIUG*

Entre le 23 et le 30 juin 2010 a eu lieu le colloque Assia Djebbar: littérature et transmission, dans le cadre du Centre culturel international de Cerisy, à Cerisy-la-Salle. Les actes du colloque, réunis dans un volume portant le même titre que le colloque, viennent de paraître aux Presses Sorbonne Nouvelle sous la direction de Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Gruber et Dominique Combe.

L'ouvrage commence par un Liminaire portant la signature des éditeurs. Il y a quatre interventions d'Assia Djebbar dans le colloque qui composent quatre mouvements. Le volume est conçu autour de ces quatre mouvements et chaque mouvement est représenté par une citation tirée d'un roman djebarien. Le premier mouvement, une sorte de monologue djebarien, porte le titre «Étrangère... de l'intérieur» et comporte deux parties, chacune représentée par cinq, respectivement quatre interventions.

Le monologue porte sur des fragments de la vie d'Assia Djebbar et sur les moments décisifs pour son avenir et sa trajectoire littéraire. Les problèmes de la langue et de l'Autre sont touchés avec beaucoup de sensibilité. La première partie, «Pour que toutes, pour que chacune s'élance, à son tour, dans l'avenir», compte cinq études.

Dans «Ces voix au fil de soi(e): le détour du poétique», Françoise Lionnet se penche sur la thèse de doctorat soutenue par Fatma Zohra Ymalayène en 1999 à l'Université Paul Valéry – Montpellier III et intitulée *Le roman maghrébin francophone: entre les langues et les cultures: quarante ans d'un parcours: Assia Djebbar 1957-1997*. Cette thèse a été publiée sous le titre *Ces voix qui m'assiègent: en marge de ma francophonie* en 1999 à deux maisons d'éditions: Presses de l'Université de Montréal, au Canada et Albin Michel, en France. L'auteur qui signe cet article considère que les deux ouvrages d'Assia Djebbar se trouvent sous le signe de l'esthétique et comprennent des thèmes comme: l'écriture et la langue, le féminin, l'autobiographie, la mémoire.

Dans l'étude «Enjambements et envols. Assia Djebbar échographe», Ernstpeter Ruhe a comme point de départ le cycle autobiographique et il insiste sur le roman *Nulle part dans la maison de mon père*. L'auteur de cet article a choisi pour son analyse quelques fragments du roman ci-mentionné qui, déclare-t-il, «nous semblent particulièrement aptes à illustrer avec quel art Assia Djebbar sait s'explorer en échographe» (p.41). Ces fragments sont: la scène de la famille du Prophète, l'histoire de Rûmi sur le calife Ali, la scène de la bicyclette, la relation avec Tarik et l'échange des lettres.

Lise Gauvin, dans «Les femmes-récits ou les déléguées à la parole», nomme Assia Djebbar, «une nouvelle Schéhérazade» et remarque la double posture de l'écrivaine, «à la fois conteuse et écouteuse, épouse et sœur» (p. 55). Lise Gauvin choisit comme corpus de son analyse les recueils de nouvelles *Femmes d'Alger* dans leur appartement et

* Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava (briana.belciug@gmail.com).

Oran, langue morte, mais aussi le roman *La femme sans sépulture*. Son objectif est «d'identifier les modalités de la prise de parole et les différentes fonctions occupées par les femmes-récits dans l'économie générale de ces textes» (p. 56).

Dans «L'expression littéraire de la transmission du traumatisme dans *La femme sans sépulture* d'Assia Djébar», Anne Donadey applique la théorie de Cathy Caruth sur le traumatisme en littérature au roman djebarien *La femme sans sépulture*. Parmi les aspects du traumatisme qu'Anne Donadey remarque dans l'œuvre d'Assia Djébar, il y a les connexions entre traumatisme personnel et histoire collective, la voix qui chante la blessure et «le traumatisme intergénérationnel» (p. 67), c'est-à-dire la relation entre la mort d'une personne chère et la difficulté de dépasser le moment.

L'étude qui ferme la première partie de l'ouvrage est «Narration et mémoire immédiate», signée par Wolfgang Asholt. Pour expliciter le syntagme de «mémoire immédiate», Wolfgang Asholt se penche, premièrement, sur les théories de Roland Barthes et de Paul Ricœur, puis il exemplifie ces théories par des fragments de l'œuvre djebarienne, insistant sur le roman autobiographique *Nulle part dans la maison de mon père*. L'auteur mentionne la relation entre mémoire collective et mémoire individuelle, toutes les deux renvoyant à la «mémoire immédiate».

La deuxième partie de l'ouvrage est représentée par quatre études et s'intitule «La voix lance ses filets, loin de tant d'années escaladées». Sofiane Laghouati signe l'article «Assia Djébar: Quand l'écriture est une route à ouvrir, un territoire entre les langues... Prolégomènes pour une diglossie littéraire». Après une analyse des concepts de la «diglossie» et de la «diglossie littéraire», Sofiane Laghouati parle des deux périodes de l'écriture djebarienne: la première qui inclut les œuvres de «jeunesse» et la deuxième qui acquiert un caractère autobiographique, période nommée de «maturité», par Mireille Calle Gruber et «second cycle», par Assia Djébar.

Dans «L'invention de l'auteur: Assia Djébar entre 1957 et 1969 ou l'Orient second en français» Daniel Lançon présente la première décennie du parcours littéraire d'Assia Djébar et réalise une étude complexe des quatre premiers romans djebariens: *La Soif*, *Les Impatients*, *Les Enfants du nouveau monde* et *Les Alouettes naïves*. L'auteur présente en même temps la réception des romans djebariens en Algérie et en France.

Stephan Leopold, dans «Figures d'un impossible retour. L'inaccessible Algérie chez Assia Djébar», observe dans le «regard volé» par Delacroix dans sa visite à Alger, une reconquête de l'Algérie par les Français. L'étude nous introduit dans le «dialogue» entre l'auteure et Eugène Delacroix, dans le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger* dans leur appartement. La deuxième partie de l'étude touche le thème du retour dans plusieurs romans djebariens.

La deuxième partie de l'ouvrage se clôt par une histoire-essai qu'Antonio Prete dédie à la grande dame du Maghreb et qu'il intitule «Jardin, soir». C'est une histoire racontée par l'intermédiaire des plusieurs voix et inspirée par «des groupes de femmes immigrées en train de parler entre elles, de rire, de goûter des plats de leur pays dans des assiettes en plastique, et, parfois, de chanter des chansons dans leur langue» (p. 161).

Le deuxième mouvement, qui rassemble quatre articles signés par Assia Djébar, a comme titre «Archive. Assia Djébar, journaliste-essayiste. 1962-1967». «Nous et les autres» est un article publié dans *Jeune Afrique*, en 1962 et, la journaliste algérienne y parle de l'identité arabe et milite pour une langue arabe pure et pour un «arabisme moderne». «Propos sur les Schismes dans l'Islam de Henri Laoust» a été publié dans la revue *Dialogues*, en 1966. L'article traite du livre signé par Laoust et Assia Djébar en fait une analyse pertinente tout en se penchant sur les problèmes

religieux de l'Islam et ses tendances. La même année, Assia Djébar publie dans *Dialogues* l'étude «Propos sur Le Harem et les cousins de Germaine Tillon». La journaliste analyse le style complexe de l'auteur et donne ses impressions du livre où, considère-t-elle, «la sociologie (avec le cœur) retrouve la vraie morale» (p. 180). Dans l'article «La femme en Islam ou le cri du silence», publié dans le volume collectif *Femmes. La condition féminine*, tome II, 1967, Assia Djébar prend la parole pour défendre la condition de la femme musulmane dès l'Islam naissant et jusqu'à nos jours. À la suite, elle présente le statut de l'homme dans un monde féminin, le problème du voile, la polygamie, comme «un héritage plus vieux que l'Islam» (p. 185). L'article finit par l'espoir d'avoir une possibilité de conciliation de tous les États musulmans.

La troisième partie de l'ouvrage collectif que nous présentons, porte le titre «Celle qui court jusqu'à la mer» et contient quatre interventions. Béatrice Didier y signe l'article «Le sens de la musique dans L'Amour, la fantasia» et a comme point de départ pour son analyse le chapitre «Transes» du roman djébarien où la musique et la danse deviennent personnages et que Béatrice Didier considère «une clé pour la lecture de L'Amour, la fantasia, œuvre tissée de douleurs, de cris et de voix» (p. 189). Mireille Calle-Gruber, dans «La servante du texte», analyse les hypostases d'Assia Djébar dans le roman autobiographique *Nulle part dans la maison de mon père* où l'écrivaine est, à la fois, femme, fille, épouse, collégienne, colonisée, «servante du texte» (p. 209). Dans l'étude «L'aire de la transmission dans Le Blanc de l'Algérie», Aline Bergé-Joonekindt utilise les concepts de «mémoire», «histoire» et «transmission» pour évoquer le drame de l'Algérie contemporaine, tel qu'il est articulé par Assia Djébar dans son récit. Sous la forme de notes apparemment aléatoires, Habib Tengour signe «Vallée de l'inaccompli» qui traite de la mission du poète, considéré un signe du «sacré».

Le troisième mouvement, intitulé «Opéra. Assia Djébar: Filles d'Ismaïl dans le vent et la tempête», est marqué par un extrait (le tableau 19) du drame musical écrit et dirigé par l'écrivaine en 2000 pour le Teatro di Roma.

La quatrième partie de l'ouvrage, «Legs de femmes, au plus profond du désert», commence par l'étude «Sur les traces de la trace dans l'œuvre d'Assia Djébar», signée par Elke Richter. L'auteure choisit l'œuvre djébarienne pour essayer de répondre aux questions sur le rapport entre littérature et vie, sur les théories postcoloniales en ce qui concerne le contexte historique, le statut de l'homme dans l'Histoire.

Dans l'article «De l'héritage du beau. Sur La beauté de Joseph d'Assia Djébar», Eberhard Gruber fait une délimitation entre les deux concepts de «transmission» et «héritage». À la suite de cette partie théorique, l'auteure applique les deux concepts au récit *La beauté de Joseph d'Assia Djébar*, tout en insistant sur l'héritage du beau dans le nom et la vie du personnage biblique et coranique Joseph.

Dominique Combe, dans «La chambre d'échos», se penche sur les langues du centre de l'œuvre djébarienne et considère les romans d'Assia Djébar d'après 1980, «essentiellement des romans de la langue et des langues» (p. 279). Dominique Combe parle du bilinguisme chez Assia Djébar, de l'entre-deux langues, de «l'écriture comme voile» (p. 287) et du français «au-dehors» (p. 291).

La cinquième partie du volume, «Éveilleuse pour quel désenchantement...?», comporte trois études. Dans «Les figures de Mohammed, Prophète de l'Islam, dans l'œuvre littéraire d'Assia Djébar», Fatma Haddad-Chamakh remarque les diverses hypostases du Prophète révélées dans les textes djébariens: l'homme Mohammed, le Prophète intercesseur ou le Prophète protecteur.

Hervé Sanson signe l'article «Mon père, cet autre. Variations autour de la figure paternelle dans l'œuvre d'Assia Djébar». Le personnage du père est fréquent dans l'œuvre djebarienne, mais Hervé Sanson a choisi pour son analyse le dernier roman d'Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père* où l'on connaît ou reconnaît la figure du père de l'écrivaine.

Dans «Expériences sur le savoir vivre ensemble. Assia Djébar et *Les Nuits de Strasbourg*», Ottmar Ette fait une analyse du roman djebarien *Les Nuits de Strasbourg* où il insiste sur les thèmes de l'amour, de la vie en deux, mais aussi sur l'aspect historique et géographique du roman.

La sixième partie du volume, «Païenne dansante, de cette aïeule, je suis la descendante», s'ouvre par l'étude «L'écrivain dans la cité antique. Les thrènes d'Assia Djébar» de Doris Ruhe. L'auteure fait une analyse des personnages et des symboles de l'Antiquité que l'on retrouve dans la production romanesque djebarienne, comme les figures de Polybe (dans *Vaste est la prison*), d'Hélène et d'Hector (dans *Les Alouettes naïves*) ou l'idée de l'utopie (dans *Le Blanc de l'Algérie*).

L'étude «Manifestations d'une esthétique interstitielle dans *La disparition de la langue française d'Assia Djébar*» de Béatrice Schuchardt a comme objectif la présentation d'un parallèle entre le roman et la notion deleuzienne d'un interstice» (p. 365). Béatrice Schuchardt observe l'architecture textuelle du roman djebarien, les dimensions sonore et visuelle, la trame du roman et son aspect historique.

Dans «Transhumance du sens dans l'œuvre d'Assia Djébar», Clarisse Zimra réalise une étude ample et complexe sur tout le parcours littéraire et cinématographique d'Assia Djébar, sur son admission à l'Académie Française et sur les différentes attitudes que l'écrivaine algérienne d'expression française a prises par rapport aux problèmes du monde musulman.

L'ouvrage se clôt par le quatrième mouvement, marqué par la prise de parole d'Assia Djébar et son «Discours d'entrée à l'Académie Française».

Le volume *Assia Djébar: littérature et transmission* sous la direction de Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Gruber et Dominique Combe est l'un des plus complexes ouvrages sur l'œuvre littéraire de cette remarquable écrivaine algérienne d'expression française, Assia Djébar, un ouvrage de référence pour d'autres études à venir.

**Roland Barthes, *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*, Ediția a treia,
Traducere de Virgil Mleşniță, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2010**

Sabina FÎNARU*

Artă a noului și a contingenței absolute, simulacru al realului refuzându-se transformării, limbaj deictic și tautologic, fotografia e mai curînd invizibilă și inclasificabilă în comunitatea de imagini atîta timp cît se refuză spunerii filozofice care să-i releveze esența. Acestea ar fi cîteva dintre premisele de la care autorul pornește acest studiu estetic și filosofic asupra artei fotografice, care citează cele mai importante

* Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava (sab59ina@yahoo.com).

studii referitoare la fotografie și imaginar, fenomenologie și temporalitate și comentează opere fotografice de referință, dar și fotografii de familie.

Dacă prima parte a studiului este o palinodie asupra acestei forme de cunoaștere artistică și o pledoarie pentru metoda fenomenologică prin care Roland Barthes dorește să formuleze o *Mathesis singularis*, partea a doua o definește estetic ca artă a temporalității spectaculare. Plecând de la instanțele operatorului, referentului și a spectatorului, analiza fenomenologică a fotografiei relevă raporturile acesteia cu afectul și cu intenționalitatea privirii și circumscrie astfel o „rețea de esențe” materiale și regionale care să-i determine singularitatea și alteritatea în raport cu celelalte limbaje.

Asemănătoare *eidetic* cu tabloul, element de construcție al artei cinematografice, ea este cel mai aproape de teatru și de haiku prin sensul și maniera de reprezentare. Născută în veacul al XIX-lea, odată cu istoria, revoluțiile și contestările social-politice, fotografia are legături antropologice cu criza de moarte a omului modern, care refuză durata și maturizarea, în favoarea intensității și a simultaneității. Acest nou obiect antropologic a creat o nouă valoare socială, prin invazia spațiului privat, al interiorității în cel public. Asemenea celorlalte reprezentări, fotografia este analogică lumii reale, fiind chiar emanația ei, dar, altfel decât în celelalte arte, referentul real, contingent, nonficțional o fondează în mod necesar. De aceea funcția principală, cea de autentificare a unei realități trecute, primează asupra celei de reprezentare metaforică sau simbolică.

Totuși, *noema* fotografiei este duală. Pentru a demonstra acest lucru, Barthes pornește de la problematizarea statutului ei estetic: „Fotografia este o artă puțin sigură”. El deosebește fotografiile „nevrednice”, care surprind identitatea civilă sau de accesoriu istoric a obiectelor, de cele „analogice”, care prezintă asemănarea fragmentară a individualităților aflate într-o desfășurare serială și de cele autentice, care restituie subiectul în dimensiunea sa esențială, profundă.

În primule două cazuri este vorba despre o reprezentare fie exterioară, fie parțială a subiectului, iar acest tip de fotografie este numit *unar*; acesta identifică și fixează literal-empatic obiectele din realitate care devin măști sau copii reale ori mentale ale unui cod asumat și integrat cultural și social-istoric. Astfel sunt fotografiile pornografice, de reportaj sau cele familiale care falsifică și derealizează lumea prin proliferarea analogică și generalizarea imaginii care devine un simulacru al realității vii. Oricât *studium* ar demonstra *Operatorul* în realizarea lor (unitate a compoziției, noutate bazată pe raritate, surpriză, performanță tehnică), fotografii devine un agent al morții. Iar subiectul fotografiat, referentul, conștient de devenirea sa ca obiect, se imită pentru a-și salva identitatea în imagine, trăind o microexperiență a morții, devenind Spectru, Celălalt, impostor lipsit de autenticitate într-un alt corp metamorfozat în imagine.

Principiul sfidării legilor realului sau ale posibilului asumat de operatorul „acrobat” din fotografiile unare se opune *principiului plăcerii* care guvernează instanța *Spectator*-ului; pentru acesta fotografia este sentiment, iar emoția este declanșată de prezența unui element discontinuu din fotografie, care o face să „vorbească”, inducând receptorului reflecția printr-un detaliu vizionar și meditativ, numit *punctum*. Acesta aparține obiectului care își relevă structura dublă. Imprevizibil și inevitabil, imobil și indicibil, în afara codificării, dar (posibil) repetitiv, el trece dincolo de cadrul care fixează realitatea și o însuflețește, devenind semn al unei *aventuri*, al unei căutări între mai multe țărături pe care nu ancorează niciodată. Această dimensiune fantasmatică, utopică, are forță de expansiune metonimică, pentru că *punctum* este mai mult decât ce oferă realitatea spre a fi văzut, este asemenea „petei orbe” din arta cinematografică, legându-se de temele privirii și ale *eului*.

Situarea acestuia în lume, raportul fotografiei cu realitatea și timpul, perspectiva estetică asupra artei ca „punere în operă a adevărului” pun acest text în subtilă legătură cu gândirea heideggeriană, la care nu se face trimitere în text.

Dubla structură a fotografiei, deși este vizibilă în procesul receptării, nu ține în mod necesar de intenționalitatea operatorului, dar dezvăluie natura temporală a acestei arte, căci „organul Fotografului nu este ochiul (...), ci degetul” care surprinde un moment din realitate. Dimensiunea estetică a fotografiei este înțeleasă ca esență și ipostază a unui *realism extatic*, prin care imaginea obiectului trezește în conștiința receptorului intuiția coprezenței vieții și morții.

Dimensiunea meditativă a fotografiei înseamnă extinderea imaginii în timpul subiectiv al receptorului, care nu o consumă instantaneu, ci revine asupra ei. Altfel decât obiectele aflate în raport doar cu realul istoric pe care-l reflectă ca accesorii, eul este chiar opusul istoriei, fiind definit prin trăirea subiectivă. Acest dublu raport cu realitatea și cu timpul, care reprezintă *noema* fotografiei, este exprimat în ontologia ființei de verbul *interfuit*, situare „între infinit și subiect”, între trecutul „Intratabil” (*acest-lucru-a-existat-cîndva*) și prezentul absolut.

Justețea și adevărul reprezentării ființei umane în unicitatea ei, „divizată” între imaginea exterioară și profunzimea interioară, se întemeiază etic deoarece prin surprinderea acestui raport care integrează realul și fantasmaticul este posibilă recunoașterea adevărului ființei. Autentificare a identității integrale cu sine, fotografia autentică exprimă indicibilul prin *aerul* ființei, adică acel *punctum* care apare ca dublu reflex, valoare morală și umbră luminoasă a trupului. „Privirea fără vedere” a obiectului este cea care dublează referința fondatoare, clatină realul și înfruntă timpul, orientînd intenția de lectură.

Studiul lui Barthes este o reflecție antropologică asupra condiției omului modern, care trăiește în orizontul morții, avînd conștiința finitudinii lui materiale. Civilizația imaginii se fundează pe actul simbolic, demitizant, de oprire, chiar abolire a timpului: pe de o parte, prin determinarea istorică ce îl separă de rădăcinile mitice și de modelul circular repetitiv, pe de altă parte, prin blocarea dialecticii spre viitor, care apare doar ca profeție a morții. „Strivirea timpului” se leagă de o mitologie a reînvierii, sau a tinereții veșnice, care înlocuiește în mentalitatea modernă prestigiul vechimii și al înțelepciunii.

Distanța de ceea ce este viu creată de oprire apare ca reticență corporală însuflețită însă de privitor. Percepția simultană a realului și trecutului, nemediată de ficțiunea ideilor generale, atestă că fotografia nu este o copie a realului, ci o emanație a realului trecut, care nu ține de obiect, ci de timp.

„Deportarea” obiectului real în trecut sugerează că este deja mort. Asemenea spectacolului teatral, dar refuzînd tragicul, purificarea și catharsisul datorită finitudinii imaginii, fotografia este legată de moarte. „Teatrul mort al morții” rămîne însă între prezentarea unei referințe intangibile și retenția unui trecut real, asumîndu-și moartea, blocînd amintirea, dar și interpretarea prin însăși forța sa de evidență.

Fotografia este o „nouă formă de halucinație: falsă la nivelul percepției, adevărată la nivelul timpului”. În ciuda absenței obiectului aneantizat și a lipsei de profunzime, imaginea fotografică înseamnă trecerea de irealitatea lucrului reprezentat și intrarea în spectacolul care trezește conștiința „îndrăgostită și înspăimîntată” a „literei Timpului”, care este însăși conștiința estetică.

Ca și *Jurnalul de doliu*, acest studiu se vrea un monument fundat pe figura etico-estetică a mamei pierdute în moarte. Un monument al duratei umane, parte a marelui Timp, durat în ființa trecătoare a fiului sfișiat între Eros și Thanatos. Un joc în

care, cu ajutorul imaginii mamei, Ariadna a conceptului estetic de fotografie în labirintul de imagini, Barthes își pune în scenă fantasmе, filozofia și textul.

Gina Măciucă, (2009): *Semantisches Abenteuer in drei Sprachen: Deutsch, Englisch, Rumänisch*. Iași: Junimea Verlag ISBN 970-973-37-1317-3. 298 Seiten

Daniela SBIERA*

„Das semantische Abenteuer [...]spielt sich auf dem verminten, ebendeswegen nur vereinzelt betretene Gebiet der sprachwissenschaft ab. Sein deklariertes Hauptziel ist einerseits die Mächtignüberlegenheit umfassender traditioneller einsprachiger Behandlungen zu bestreiten, andererseits jedoch Nachwuchswissenschaftler zu komparatistischen Techniken zu bekehren“.

In ihrer jüngsten Veröffentlichung, *Semantisches Abenteuer in drei Sprachen* (Iasi 2009), begibt sich Gina Maciucă auf einen von ihr bereits angerissenen Forschungsbereich, der ihr weiterhin einen offenbar unermüdlichen Wissensdrang stillt, - den linguistischen Komparatismus. Auch frühere Abhandlungen - darunter gelten folgende Titel als ausschlaggebend: *Aspecte contrastive de semantică, stilistică și sintaxă a verbului în limbile engleză, română și germană* (2002), *Aspecte contrastive de semantică, stilistică și sintaxă a verbului în limbile engleză, română și germană* (2002), *Dubla ipostază a unei construcții lingvistice: sintagma verbală funcțională în limbile germană și engleză* (2002), *Valori semantice și stilistice ale verbului în limbile română, engleză și germană – consonante și disonante* (2005)- weisen auf wertvolle Beiträge der Autorin auf dem Gebiet kontrastiver Ansätze hin und heben vielmehr hervor, dass die Fragestellung der Semantik syntagmatischer Strukturen keineswegs als ausgeschöpft eingeschätzt werden kann.

Der vorliegende Band setzt eine Reihe fort, die sich einer umfassenden und ausführlichen Untersuchung verbalen Strukturen widmet. Das Neue an diesem Forschungsvorhaben besteht jedoch einerseits darin, dass ein Großteil kontrastiver Ansätze sich generell auf zwei Sprachen reduziert. Andererseits vertieft der vorliegende Band die sorgfältige aber auch mühsame Analyse der ungefähr 900 Funktionsverbgefüge (FGVs) in den drei ausgewählten Sprachen, diesmal ausgehend von einer semantischen Perspektive.

Nach einer knappen Darlegung des von der Autorin selbst erreichten Forschungsstandes, werden Vorgehensweise und terminologische Fragen geklärt. Zunächst bietet sich eine präzise Begriffserklärung dessen, was man unter Funktionsverbgefüge in allen drei Sprachen zu verstehen ist, ferner eignet sich eine Darstellung der Verhältnisse, die zwischen den verbalen, nominalen und präpositionalen Komponenten feststellbar sind, sowie der jeweiligen Kombinatorik. Außerdem werden akribisch die Gleichsetzungskriterien ergründet, Begriffe wie „syntagmatische Bedeutung

* Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava (dana_sbiera@hotmail.com).

und syntagmatische Familie“ sowie „synonymisches Paar bzw. synonymische Reihe/Serie“ bekommen vor diesem Hintergrund ebenfalls scharfe Umrisse.

Es folgt eine grundlegend systematische Vorgehensweise hinsichtlich der Auswertung ausgefeilter komponentialen Gleichungskriterien der drei Glieder eines FGVs (nominal, präpositional, verbal) in allen zu untersuchenden Sprachen. Es lässt sich eine durchaus detailgetreue Analyse der Komponenten, aus einem semantischen Blickwinkel betrachtet, feststellen. Erwähnenswert bleibt die mathematische Ausrechnung und Typologisierung der Kombinationswahrscheinlichkeit, welche die fundierte und detaillierte Auswertung des Forschungsgegenstandes untermauert. Alle theoretischen Hypothesen bauen auf einen geschickt selektierten und relevanten Korpus von äquivalenten FGVs, die das theoretische Gerüst ausfüllen und diesem eine ernstzunehmende Gestalt verleihen.

Als ein mühevolleres, aber umso lobenswerteres Unterfangen erweist sich der Archivierungsversuch aller forschungsrelevanten FGVs in einem so genannten Miniwörterbuch, im 4. Kapitel des Bandes. Das Prinzip, wonach gearbeitet wird, bezieht sich auf zwei- oder dreisprachige Äquivalenzvoraussetzungen, bzw. unterschiedliche Stufen komponentialer Gleichsetzung. Mit dem Miniwörterbuch geht logischerweise die dreisprachig ausgeführte Auflistung sämtlicher FGVs in einem minimalen Verzeichnis, sowie der Begriffsindex im letzten Teil des Bandes einher.

Das 5. Kapitel umfasst eine tief greifende, aber zugleich breit gefächerte Analyse unter semantischer und stilistischer Betrachtung der Gleichsetzungsuntertypen. Aussagekräftige Beispiele werden unter die Lupe genommen, gleichermaßen werden problematische Fälle in extenso thematisiert. Im Übrigen folgt eine Synthese der Merkmale und symptomatischen Tendenzen, welche der vorausgehenden Analyse zu entnehmen sind.

Das 6. Kapitel beinhaltet die Schlussbetrachtungen der Autorin im Bezug auf die im 5. Kapitel bereits unter dem Aspekt der Kongruenz eruierten und klassifizierten FVGs., die nunmehr aus einem semantisch-stilistischen Blickwinkel betrachtet werden. Dies stellt den erkennbaren Kern der Untersuchung als den notwendigen kritischen Rückblick dar.

Auffallend ist in erster Linie die nüchtern-realistische Einsicht, dass die zu untersuchenden FVG in den ausgewählten Sprachen deutlich unterschiedliche Verbreitung genießen. Dies dient, meines Erachtens, vorwiegend einem offensichtlichen Zweck: so wird nämlich dem peniblen Teil der Leserschaft gleich die Kritik im Hinblick auf die mancherorts forcierte Auswahl und Vergleich der Gleichsetzungsschemata vorweggenommen. Es wird klar gestellt, dass sich ein solches Untergebiet der Vergleichslinguistik mit einem lebendigen und sich stets verändernden Forschungsgegenstand befasst, was die Erlangung absolut handfester und nachhaltig gültiger Ergebnisse erschwert, wenn nicht gänzlich verhindert. Die wohldurchdachte Einteilung der FVG nach sprachschichtgerechten Herkunftskriterien erscheint in diesem Zusammenhang durchaus ergiebig wie relevant, jedoch lässt den Appetit der Leserschaft im gewissen Grade ungestillt; statt der bloßen Aufzählung einzelner Herkunftsbereiche (der Fachsprachen), hätte sich womöglich eine tief greifende Analyse der semantischen Verschiebungen, denen sich die oben genannten FVG unterzogen haben, als opportun und zweckmäßig erwiesen.

Die Abhandlung führt im darauffolgenden Teil die Ergebnisse einer stilistischen Betrachtung einzelner FVG an: zum Einen werden die superlative und negative Konnotationen ermittelt, zum anderen werden interferenztypen semantischer und syntaktischer Abhängigkeitsmechanismen in den Vordergrund gestellt. Anschließend finden solche grammatischen Kategorien wie z. B. Genera verbi, Modalität und Kausativität eine ausführlich fundierte und zugleich hochinteressante Betrachtung. Etliche Fälle werden

neu gewälzt, sie werden immer wieder aus unterschiedlichen Perspektiven berücksichtigt. Nichtsdestotrotz sollte man sich dessen bewusst sein, dass eine dermaßen detaillierte Analyse die Gefahr eines mehr oder weniger künstlich hergestellten Beispiels vermeiden sollte. Insofern sind wir zur Einsicht gelangt, dass die Bewahrung der Authentizität der Sprache als das oberste Primat eines solchen Vorhabens gelten soll und sich die Bezugnahme dementsprechend auf periphere oder irrelevante Fallbeispiele eher schädlich als konstruktiv auf die Beweisführung auswirken kann.

Die statistische Analyse der behandelten Einheiten untermauert gewiss die wissenschaftliche Zielsetzung der Autorin, treibt jedoch den Leser ein Stück weiter vom im Titel postulierten Versprechen eines linguistischen Abenteuers. Gegen jenes Vorgehen ist natürlich rein wissenschaftlich nichts einzuwenden, freilich bewirkt die trockene und rigorose Darlegung der Forschungsergebnisse in diesem speziellen Fall das Gegenteil von dem, was die Autorin im Titel angekündigt hatte.

Umso erfreulicher erweist sich der letzte Teil dieses Kapitels, der sich mit der Auswertung zwischensprachlicher Wechselwirkungen befasst. Dieser kritische Rückblick bringt ebenfalls zum Vorschein einige sicherlich hervorragende und humorvolle Musterbeispiele dafür, wie sich die Sprachen mittels unterschiedlichster Kanäle gegenseitig beeinflussen können. Die Randkommentare der Verfasserin, die in diesem Falle den trockenen und kühlen Ton der Wissenschaftlerin ein wenig beiseite legt, überraschen den Leser, unabweislich in einem äußerst positiven Sinne.

Insgesamt lässt sich schlussfolgern, dass der vorliegende Band ein detailliertes und ausführliches Forschungsvorhaben nach allen Regeln der Kunst darstellt. Zusammen mit zwei oben genannten Monographien der Verfasserin - *Dubla ipostază a unei construcții lingvistice: sintagma verbală funcțională în limbile germană și engleză* (2002), *Valori semantice și stilistice ale verbului în limbile română, engleză și germană – consonante și disonante* (2005) - gilt diese Arbeit als ein Meilenstein auf dem Gebiet kontrastiver Sprachwissenschaft, beziehungsweise im phraseologischen Teilbereich, welcher hier einer ergeizigen und geschickten dreifachen Analyse (stilistisch, syntaktisch und semantisch) unterliegt.

Octavian Paler, *Eul detestabil*, București, Editura Polirom, 2010

Carmina STOIAN*

Ce este, în fond, un autoportret? Un gest narcisist al creatorului de a-și oglindi chipul scăldat în cea mai pură rază de lumină, dorința de a găsi drumul spre sine sau o invitație adresată privitorului de a afla cel mai frumos răspuns la propriile dileme. Iată o întrebare și doar câteva dintre multiplele răspunsuri pe care volumul *Eul detestabil*, cea mai recentă reeditare a lui Octavian Paler, le propune cititorului, invitându-l la o inedită incursiune prin istoria artei picturale.

Deși intitulată inițial „Un muzeu în labirint. Istoria subiectivă a autoportretului”, anunțând parcă un veritabil tratat de istorie a artei, cartea va primi 19 ani mai târziu un titlu

* Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava (carminastoian@yahoo.com).

mult mai provocator, aş zice, menit să contrarieze aşteptările cititorului. De ce „eu” şi de ce „detestabil” ar putea întreba un lector inocent, nefamiliarizat cu fineţea discursului palerian dominant metaforic şi acut confesiv, în condiţiile în care titlul iniţial părea să anunţe mai curând o abordare din perspectivă critică a artei? Există însă în prima denumire a cărţii doi termeni care, raportaţi la opera autorului, ar justifica pe deplin opţiunea pentru actuala sintagmă. Este vorba despre „subiectiv” şi „autoportret”, cuvinte care dezvăluie permanenta preocupare a autorului pentru problematica „eului”. Aşa cum Paler însuşi mărturisea într-un articol apărut în „Flacăra” pe 13 septembrie 1979, „îmi propun aici să fac nu o istorie a artei în înţelesul curent, ci o istorie a întrebărilor pe care mi le-am pus în muzee. Mă interesează ceea ce o opera mă îndeamnă să gândesc sau să simt. Şi dacă întreaga istorie a artei nu e decât o eternă redescoperire a celor două drumuri din labirint, îmi place să cred că avem arta pentru a iubi şi mai mult”. Descoperim aşadar o altă confesiune, de data aceasta indirectă, ce foloseşte drept pretext autoportretul, ca formă de exprimare a pictorilor celebri ai lumii, pentru a creiona, în cele din urmă, autoportretul scriitorului prin cuvânt, „un autoportret pe bază de autoportrete”. Avem în faţă o carte, aşa cum mărturiseşte autorul, „de urgenţe intime, despre ce vede într-o istorie a autoportretului un om care iubeşte pictura fără să fie nici pictor, nici critic de artă plastică, şi care, în plus, pentru a scrie despre un artist are nevoie nu numai să îi cunoască opera şi viaţa, ci şi de o legătură afectivă cu personalitatea celui în cauză, ori măcar cu o latură a ei”.

Compusă din 35 de biografii de pictori, în forma eseistică atât de familiară lui Paler, volumul se organizează într-o autentică metaforă a oglinzii văzută ca simbol al cunoaşterii de sine. Scriitorul se apropie astfel de fiecare pictor selectând din existenţa fiecăruia detaliul semnificativ capabil să demonstreze că viaţa supusă efemerităţii se poate metamorfoza în eternitate prin arta pe care o generează. Volumul sintetizează astfel esenţa autoportretului, aceea de a-l face pe artist să renunţe la propriul mod de a se raporta la imaginea din oglindă şi de a accepta imaginea eului multiplicată şi reflectată în ochii celorlalţi. („Încep, aşadar, această istorie a autoportretului, cu gândul că un «eu» pur nu există în artă, şi că, în oglindă, deşi e un om singur, nu e niciodată un singur om.”)

Amestec inedit de eseu, speculaţie morală şi confesiune, cartea respectă totuşi rigorile unei istorii, fie ea şi subiective, în ceea ce priveşte organizarea materialului bine documentat, cu numeroase trimiteri către contextele istorice ale epocilor, însă se dezvăluie în fiecare secundă ca un veritabil „autoportret” în care orice încercare de analiză a unei picturi sau a unei existenţe artistice se metamorfozează aproape insesizabil în confesiune, autorul însuşi notând: „chiar când vorbesc despre alţii, mă mărturisesc şi, chiar când îi judec pe alţii, mă judec pe mine”.

Confesiunea este omniprezentă, dezvăluind un Paler atât de familiar care, chiar şi atunci când obiectivează ajunge să se mărturisească, trecând totul prin filtrul subiectivităţii native. „E vară, e soare, şi pentru a câta oară mă gândesc că o după-amiază de vară pe plajă nu minte? Că iubirea există chiar dacă nu e eternă? Că putem găsi la nevoie curajul de a ne şti neiubiţi de nimeni, dar nu-l putem avea pe acela de a nu iubi noi?”

Mărturisirea devine, de fapt, modalitatea de a pătrunde în universul artei cu sufletul, de a descoperi arta ca pe o componentă a structurii noastre interioare care, în afara funcţiei estetice, are meritul de a prilejui accesul în spaţiul atât de fragil al sinelui („Dar, ar fi trebuit poate să încep cu o mărturisire. Am făcut o pasiune pentru pictura lui Gauguin în adolescenţă, fără să pricep, practic, mare lucru din obiectul pasiunii mele, pur şi simplu pentru că mă încântau parfumurile exotice, mangotierii foşnind pe marginea oceanului, plajele disputate de mare şi pădurea tropicală, femeile care culegeau flori necunoscute”).

Remarcabil este faptul că nicio intervenție nu rămâne nejustificată, atitudine de altfel caracteristică scriitorului care, ca de fiecare dată, își argumentează ideile, fie apelând la caracterul general al experiențelor proprii, fie la prezentarea în amănunt a conceptului abordat, particularitate care face din textul palerian mai mult decât o simplă abordare eseistică a artei, justificând, într-o anumită măsură, titulatura inițială a volumului, aceea de „istorie”.

Pe lângă vastele cunoștințe în domeniul artei și ale culturii în general, aspect cu care scriitorul ne-a obișnuit în toate cărțile sale, volumul de față afirmă și un remarcabil portretist. Artă portretului se dovedește inepuizabilă, autorul abordând note multiple, variind de la umor ironic („Lângă idolul tahitian, pictorul are mai degrabă aerul unui matelot. Ceva între trubadur și pirat. Cine e, de fapt? Un Pierre Loti al picturii? Poate pentru cei care se opresc la miresmele exotice din opera sa. Un aventurier? Când se urcă pe vapor, Gauguin își trăneste bagajul să se audă în toate saloanele din Paris.”), atitudine contemplativă („Pătrașcu bătrân, cu părul mai scurt și mustața albă, obosit, strângând pleoapele ca să vadă mai bine, dar cu un zâmbet vag pe fața ridată, îmi pare un chip desprins de pe cheiurile Veneției”), fascinație pentru grandios („Anticii aveau nevoie de patru elemente fundamentale pentru a alcătui lumea: apa, focul, aerul și pământul. Andreescu e mai zgârcit. El folosește numai două: cerul și pământul”), până la tonalitatea aforistică inconfundabilă („Încetineala cu care lucra [Leonardo, n.n.] era o vocație. Risipa în prea multe preocupări era o vocație”).

Deși volumul poate fi considerat, din perspectiva problematicei generale abordate, unul inedit în contextul general al creațiilor lui Paler, nici această incursiune în lumea fascinantă a picturii nu ratează ocazia unei apropieri de mitologie. Așa cum scriitorul ne-a obișnuit, fiecare notație duce inevitabil la o întâlnire cu mitul universal ce ascunde în spatele său un veritabil mit personal. Astfel se explică prezența, în deschiderea volumului, a lui Narcis, „cel mai calomniat personaj din mitologie”, care prin semnificațiile pe care autorul i le atribuie ar putea fi considerat cheia de boltă a acestei remarcabile monografii a autoportretului. Autorul recurge astfel la o reinterpretare a arhicunoscutului gest narcisist dintr-o nouă perspectivă, mult mai profundă, ceea ce duce, inevitabil, și la o redimensionare a personajului mitologic. Asistăm astfel la o reabilitare a condiției lui Narcis care, asemenea autoportretistului, se oglindește nu pentru a se admira în chip egolatu, ci ca necesitate a cunoașterii de sine. Destinele celor doi se diferențiază însă tocmai prin modul în care fac față întâlnirii cu sinele. „Dacă ar fi găsit în sine motive destul de puternice pentru a trăi, Narcis nu s-ar fi sinucis. Sinuciderea lui nu e atât consecință a cunoașterii de sine, cât eșecul ei. Așa stând lucrurile ar fi renunțat cu siguranță să-și facă autoportretul, dacă ar fi fost artist. Din moment ce singura soluție care îi rămânea era moartea, ce rost avea să picteze un chip hotărât să moară în clipa următoare? În schimb, artistul trebuie să vadă și să trăiască. Oglindea e pentru el un început și nu un sfârșit. O treaptă spre sine și spre lume.”

Această incursiune în lumea artei culorilor trebuie privită de către cititor nu atât ca o analiză a esteticului în sensul clasic al cuvântului, ci, mai degrabă, ca o radiografie a omenescului. Autoportretele devin astfel mărturii ale omului care le-a creat, mărturii ale celor mai profunde trăiri ale sale, tot astfel cum gestul scriitorului de examinare a celorlalți ascunde în spatele său necesități subiective: „Mă uit la figura severă a lui Pallady, la ochii lui tăioși, cu sentimentul că nepăsarea distantă nu e decât un truc, iar singurătatea un post de observație. Ceea ce mă trimite cu gândul la o curiozitate semantică. «Autor» vede la *auctor*, cel care adaugă, cel care mărește; romanii numeau astfel pe cel care câștiga un teritoriu nou. Dar în artă, autorul are mai degrabă meritul de a micșora; de a micșora indiferența, viața redusă la fiziologie și placida complicitate cu moartea.”

O carte „despre sine” și „prin sine” ar putea fi considerat volumul *Eul detestabil*, carte ce reafirmă un rafinat scriitor dublat de un veritabil om de cultură.

NOTĂ: Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul „Provocările cunoașterii și dezvoltare prin cercetare doctorală PRO-DOCT Contract nr. POSDRU/88/1.5/S/52946”, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

Simona Sora, *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Editura Cartea Românească, 2008

Ioan FĂRMUȘ*

Apărută la Editura Cartea Românească în 2008, studiul Simonei Sora, *Regăsirea intimității. Corpul în proza interbelică și postdecembristă*, reprezintă din multe puncte de vedere, dacă ar fi să ne situăm pe urmele lui Harold Bloom din *Anxietatea influenței. O teorie a poeziei* (Editura Paralela 45, București, 2008) și mai târziu din *Canonul occidental* (Editura ART, București, 2007), un exemplu de „lectură – și de aceea de carte – puternică”. Deși situată pe un teritoriu anterior definit – intimitatea și reflectarea întregului ei câmp semantic în proza modernistă și postmodernistă – acest studiu reușește să fie mai mult de atât, căci scrierile pe care le aduce în discuție se văd, unele dintre ele, adânc „răstălmăcite”, supuse așadar unui proces de reevaluare, chiar cu prețul de a vedea multe dintre acele edificii intimist-autentice „prăbușindu-se sub greutatea” artificului.

Acesta este și cazul lui Camil Petrescu. Din toată opera, probabil a unuia dintre cei mai importanți moderniști de pe teritoriul literaturii române, statut construit atât pe platforma prozei sale psihologice cât și pe cea a doctrinei teoretice, aceea care se vede astăzi pusă într-o poziție dificilă, odată cu imaginea autorului ei, este romanul *Patul lui Procust*, căci în capitolul „*Patul lui Procust – eșecul intimității*” Simona Sora pune, pe bună dreptate, tot edificiul teoretic camilpetrescian sub semnul întrebării.

Cu atitudinea dezinhăbată a criticului postmodern, Simona Sora problematizează în studiul său doctrina camilpetresciană, cea despre care, ani la rând, s-a susținut că stă la baza operei sale, în general, și a romanului *Patul lui Procust*, în particular. Ceea ce contestă autoarea în cazul acestui roman este încălcarea „gravă” a doctrinei autenticității, în toate cele trei straturi semantice ale conceptului. Astfel, criticul reușește să desprindă total romanul de „misterul vieții” pe care (declară că) îl celebrează, spunându-ne practic faptul că într-un fel Camil Petrescu își construiește un edificiu scriptural eminamente artificial, ceea ce face ca romanul să-și nege fără doar și poate doctrina teoretizată în subsolul paginii de către acel autor implicat și, în afara paginilor, de autorul ei real.

Este adevărat că au existat voci de-a lungul istoriei receptării acestui roman care, poate nu cu aceeași dezinvoltură ca a Simonei Sora, au contestat (sfios, niciodată însă total) poziția teoretică a romanului. O face Nicolae Crețu, când vorbește despre faptul că „Textul este viață și viața («dosarul de texte» este dosarul de texte confesiuni) este Text – în înțelesul că în *Patul lui Procust* condiția reală de text a romanului își dă o autosubliniere prin

* Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava (farmusioan@yahoo.com).

montajul unui «dialog» de texte” (Crețu, 1982, p. 227), o face Irina Petraș când afirmă că „*Patul lui Procust* este, din acest unghi de vedere, cea mai artificială și mai convențională carte de proză românească” (Petraș, 1981, p. 104), chiar și Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe* (Editura Gramar, București, 2002) când ne arată de ce doamna T. este greșit aleasă ca verbalizator, personaj producător de text „autentic” în roman. Niciodată însă doctrina autenticității nu a fost atinsă în inima ei, cu argumente atât de puternice, cum se întâmplă în studiul *Regăsirea intimității*.

Avem în viziunea acestei autoare acel exemplu de lectură pe care cartea nu l-a prevăzut, așa cum susține J. E. Seitz în articolul „A Rhetoric of Reading”, atunci când, situându-se pe urmele *teoriei influenței* lui Harold Bloom, face o distincție între o lectură „slabă” (care se ține aproape de ideologia textului, conformându-se astfel poziției cititorului model) și o lectură „puternică” (cea care reinterpretează/„răstălmăcește”, în adevăratul sens al cuvântului, sensurile unei cărți, asumându-și o poziție retorică, de negociere cu ideologia acesteia).

În fond, în ce constă „erezia” acestui studiu al Simonei Sora? Extrem de abil, autoarea pleacă de la cele trei straturi semantice care descriu conceptul de autenticitate, organizându-și argumentația în jurul atitudinii celui „autor implicit” [implicat am spune noi] care se perindă în subsolul paginilor romanului *Patul lui Procust*. Astfel, ea contestă atât sinceritatea comportamentului instanței auctoriale față de personajele care scriu ale romanului cât și cea a producerilor acestora, acuzând astfel pe Camil Petrescu de o încălcare a sensului etic și al celui obiectiv al autenticității, autenticitate care devine în acest roman „suspectă”. La fel și în ce privește celălalt strat semantic – cel filosofic. Simona Sora vede în sensul final (alegoric) al cărții semnul unui „roman schematic”, reducând astfel sensul intuitiv al autenticității pe care o promovează romanul – și are din nou, parțial, dreptate. Ar exista așadar o tensiune, și de aici o contradicție „gravă”, între ceea ce se afirmă, teoretizează – totul condus magistral de acea instanță auctorială care, deși situată într-o zonă textuală periferică (nota de subsol sau epilogul), reușește să conducă lectura și în același timp să inducă o stare de confuzie – și ceea ce se ficționalizează și, în mod ciudat, cumva cititorul este atenționat asupra acestui lucru.

Cert este că jocul instanței auctoriale este mult mai complicat decât receptarea anterioară și însăși poziția Simonei Sora o susțin, devenind din acest punct de vedere o continuă sursă de indeterminare. Nu doar poziția suspectă pe care instanța auctorială și-o asumă față de personajele cărora le atribuie privilegiul spunerii sau jocul de-a ficționalitatea pe care îl face în subsolul paginii ori acel „dialog” pe care îl instituie cu un cititor (actualizat) pe care, toată lumea o știe de acum, cartea niciodată nu l-a dorit, dar întregul edificiu scriptural, în acest sens un adevărat spectacol formal al convențiilor intimității, își reclădește identitatea și o dată cu ea și imaginea cititorului.

De fapt, o demonstrează însăși posibilitatea acestei interpretări pe care o aduce Simona Sora, romanul se deschide deja către o lectură pe care nu o intenționase și, pornind de aici, „eșecul unui roman fragmentar, disparat și insuficient elaborat, mimarea și anatimizarea literaturii *a la fois* și cu aceleași instrumente, într-o carte plină de contradicții interne, «grav cenzurate» doar de pretenția autenticității” (Sora, 2008, p. 108) se poate transforma într-o revalorizare, așa cum s-a întâmplat de pildă și cu opera lui Caragiale.

Și iată cum lectura Simonei Sora se legitimează ca și o a doua lectură posibilă a acestui roman, o lectură (poate) neintenționată, dar la fel de validă. Așadar, acea tensiune între subsolul paginii, spațiu ideologic fără doar și poate, și etajul superior al paginii, spațiu destinat exclusiv ficțiunii, reprezintă marca eșecului textului de a nota ființa, așadar eșecul

doctrinei autenticiste în înțelesul ei organic și punctul de plecare spre deconstrucția sa care va genera practic un alt tip de autenticitate, bazată de această dată pe artificiu scriptural.

Într-adevăr, romanul „mimează autenticitatea”, dar poate că, susținem noi, aceasta poate reprezenta punctul de plecare spre o nouă reevaluare a romanului, de pe o poziție care să pună în discuție situarea cititorului față de ideologia romanescă și față de acest edificiu (meta)/(inter)textual pe care Camil Petrescu îl instituie în *Patul lui Procust*.

Și atunci reproșul Simonei Sora conform căruia „Camil Petrescu și-a dorit opera pusă sub semnul bunei credințe auctoriale” și faptul că „în *Patul lui Procust* sar în ochi artificul, masca, simularea autorului implicit” trebuie revizuit, jocul auctorial reprezentând nu o țară atitudinală, ci o modalitate de a cere cititorului un alt mod de a se angaja față de text, mult mai atent la contradicțiile pe care romanul le semnalizează. Iar în acest moment această „suspendare a pactului de încredere” reprezintă principala cale prin care indeterminarea, cea de sorginte postmodernă de această dată, nu doar cea teoretizată în capitolul final, devine esența acestui roman.

Cumva romanul *Patul lui Procust* ar presupune două „modele” de lectură: unul care pornește de la premisele credibilității auctoriale, care presupune o poziție „oficială”, bazată pe autenticitate, anticalofilie, intimitate, poziție care corespunde deplin unui cititor model al textului și o a doua care pune romanul și poziția oficială auctorială sub semnul întrebării, o lectură deconstructivă care așază întreg eșafodajul teoretic sub semnul suspiciunii, o lectură semnalată doar, care se construiește pe un înconștient textual, pe ceea ce textul nu spune, o lectură „tare” așadar, pe care (probabil că) romanul nu o prevăzuse.

Poate că aceste „reproșuri” pe care Simona Sora le aduce romanului și autorului ei pot reprezenta punctul de plecare spre o reconsiderare a sensurilor autenticității, care să aducă în discuție atât dimensiunea scrisului cât și pe cea a lecturii. Indeterminarea, construită pe confuzie, pe contradicție, pe „suspendarea pactului de încredere între autor și cititorul său implicit” constituie, în acest moment, fața regăsită a autenticității textuale pe care Camil Petrescu o promovează în *Patul lui Procust*.

„Eșecul intimității” poate reprezenta în acest sens un pas către reclădirea identității acestei cărți care este departe de a-și fi rezolvat „contradicțiile”.

BIBLIOGRAFIE

- Crețu, Nicolae, 1982, *Constructorii ai romanului*. Liviu Rebreanu, H. Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, București, Editura Eminescu.
- Petraș, Irina, 1981, *Proza lui Camil Petrescu*, Editura Dacia, Cluj- Napoca.
- Seitz, James E., 1992, „A rhetoric of reading”, în Andrews, Richard, *Rebirth of Rhetoric. Essays in Language, Culture and Education*, Routledge, N.Y., London.
- Sora, Simona, 2008, *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Editura Cartea Românească.

IV. NOTE DESPRE AUTORI

NOTE DESPRE AUTORI

Raluca DIMIAN-HERGHELIU teaches German literature at the Department of Germanic Languages at The Ștefan cel Mare University of Suceava. She obtained her Ph.D. degree from École Pratique des Hautes Études, Paris, with a thesis in comparative literature on temporality in Proust and Thomas Mann. She has received numerous scholarships for academic studies and research in Germany and France and she has authored more than twenty journal and conference publications in the area of literary criticism, as well as a monograph entitled “Physionomies franco-allemandes: Thomas Mann et Marcel Proust entre la réception et la diffusion”, Demiurg Publishing House, Iași, 2008. She is a member of four international professional organizations.

hraluca@gmail.com

Mirko GEMMEL studied Contemporary German Literature and Art History in Berlin before working as a television journalist. In 2004, he attained his PhD with a thesis about *Die Kritische Wiener Moderne: Karl Kraus, Adolf Loos, Ludwig Wittgenstein – Ethik und Ästhetik*. Recently, he has been teaching contemporary German literature at universities in Berlin, Potsdam and Wuppertal. He has published various articles dealing with the concept of literary characters and film scripts as literary texts.

mirko.gemmel@staff.hu-berlin.de

Sabine PÉTILLON is specialist in genetic and textual linguistics as well as in punctuation. Among her publications, the book “Les détours de la langue. Essai sur la parenthèse et le tiret double”, 2003, Peetes-Louvain and several articles on punctuation marks, parentheses, and the dash.

sabine.petillon@gmail.com

André PETITJEAN, vice-president of the University of Metz (France), is specialist in theater studies and text linguistics. His works are devoted to gender, style, proverbs, and the narrative. Together with J.-M. Adam he is author of an important book on description (“Le texte descriptif”, Nathan-Université, 1989).

petitjean.andre2@wanadoo.fr

Emira GHERIB teaches in the University of Tunis El Manar (Higher Institute of Human Sciences in Tunis). She received a Ph.D. in Italian literature in 2006 from the University Stendhal – Grenoble III (France) and she is author of a book published in 2010: “Espace intime espace commun, Mario Rigoni Stern écrivain entre guerre et

paix". Her general field of research is modern Italian literature, with a specialty in 20th-century Italian literature, war literature, language pedagogy and translating.
emira_gherib@yahoo.fr

Arvi SEPP studied German and English Philology, Sociology, and Literary Theory in Leuven, Louvain-la-Neuve and Berlin. He is currently Assistant Professor for German Literature and Culture at the University of Antwerp and the Erasmus University College of Brussels. He was awarded the Fritz Halbers Fellowship Award (Leo Baeck Institute) in 2005, the Tauber Institute Research Award (Brandeis University) in 2006, the Memorial Foundation for Jewish Culture Award in 2008, and the Prix de la Fondation Auschwitz 2009 for his PhD on Victor Klemperer's Third Reich Diaries. His research interests center on comparative literature, twentieth-century German (Jewish) literature, trauma theory, and popular (German and American) culture. He published widely on discourse analysis, German and American popular culture, diary writing, German-Jewish literature, and literary theory.
arvi.sepp@ua.ac.be

Simona-Veronica FERENT is a Romanian independent researcher. After a bachelor's degree of Philology (in French Language and Literature and English Language and Literature) and a master's degree in Francophone Studies obtained at the Babeş-Bolyai University, in Cluj-Napoca, Romania, she graduated with a PhD in French Literature from the University of Limoges, France, in May 2010. Her thesis is entitled *The I and the OTHER, or how does otherness respond to identity: Questioning Marthe Bibesco's 'Isvor, the Country of Willows' and 'The Green Parrot'*. Presently, she works on several articles, presentations and other studies concerning Romanian French-speaking authors.
ferentsimona@yahoo.com

Dr. **Zekiye ANTAKYALIOĞLU**, (b. 1971) received her PhD from Ankara University, Department of English Language and Literature in 2004. Her dissertation *A Study of Stoppardian Drama from the Standpoint of Postmodernist and Counter-postmodernist Attitudes* was published as a book by Verlag Dr Müller Publishing in 2008. She has been studying on topics like historiographic metatheatre/metafiction, poststructuralism, phenomenology and new historicism. Currently she is a faculty member at Gaziantep University/Turkey, Department of Language and Literature as an assistant professor. She had various published articles on Stoppardian Drama and Winterson's fiction. Some of her publications are: "Tom Stoppard, New Historicism and Estrangement in Travesties". *New Theatre Quarterly* 83, August pp: 230-241. Kent, England: Cambridge U.P. 2005; two book sections published by Cambridge Scholars Publishing: "Stoppardian Drama: Imagining History and Historifying Imagination." in *The Plots of History* (2008); "Winterson's Re-working of Autobiography as Postmodern: Telling the Temporary as Permanent in *Oranges and Weight*." in *Narrating Time and Space in Winterson's Fiction* (2008).
zekabe@hotmail.com

Nicoleta IFRIM is PhD in Romanian literature, lecturer at the "Dunărea de Jos" University of Galați, Department of Literature, Language and Journalism. She coordinates the university courses of Romanian literature (Eminescu, Creanga,

Caragiale), the Inter-War Romanian literature and Theory of literature. The areas of interest are the study of Romanian literature in its relation to the European culture, the metamorphosis of the literary discourse due to the diachronic flow of ideas and creative patterns of writing, as well as the ways of re-reading literary texts through the mirror of Postmodern interpretation strategies.

nicodasca@yahoo.com

Alina CRIHANA is PhD Lecturer at “Dunărea de Jos” University of Galați, Faculty of Letters. She is the author of over 80 studies published in national and international reviews, in the Proceedings of national / international conferences, articles debating issues focused on Inter-war / Post-war Romanian literature and comparative literature. She is the co-author of five books coordinated by The Intercultural Communication and Literature Research Centre of Faculty of Letters, Galați. She also coordinates the volumes entitled *Feminine Representations in the European Culture of XXth Century* (2009) and *Feminine Representations in the French Cultural Space* (2010). Since 2008 she has been the editor of the *Communication interculturelle et littérature* review (B+), editing four numbers (2009-2010).

crihanoali@yahoo.com

Eric HENDRYCKS, age 38, doctor in Contemporary literature, lecturer in Literature, in the Faculty Free of Letters and of Human sciences (FLLSH) of the Catholic Institute of Toulouse (ICT), south France, teaches literature to the students of Letters, but also ensures the preparation of french tests, oral and written, contest of teaching. His domains of research for preference are the French literature of the nineteenth and twentieth century especially romanticism, exoticism, the literature “the end of century”, the autobiography) with authors such as Barbey d'Aurevilly, Pierre Loti, Georges Perec, Alfred de Musset, Gérard de Nerval... but he is also interested in the foreign, in particular spanish and american literature, for themselves and for the links weaved with the French literature.

e.hendrycks@yahoo.fr

Charlotte WERBE is a graduate student in French and Francophone studies at the University of Massachusetts Amherst. Charlotte did her undergraduate work in French and education at Mount Holyoke College in Massachusetts. Along with her teaching assistantship, Charlotte is currently researching post World War II autobiographical writing, specifically childhood narratives. Her research also includes trauma and psychoanalytic theory and she is presently examining the works of Georges Perec.

cwerbe@frital.umass.edu

Nadja MÜLLER is research associate at the Institute of Modern German Language and Literature Studies at the Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf. Her main fields of research are literature of the 18th century, irony and satire, medieval and myths reception and “Bürgerlicher Realismus”.

muellna@phil.uni-duesseldorf.de

Constanze FIEBACH has a Master of Arts degree in German Literature and Linguistics. She works as a literature scholar at the University of Düsseldorf. Her main research

is “Schizophrenia in literary and non-literary discourses”. She also is a founder member of the scientific work group “Sprache und Ethik” (“Language and Ethics”).
c.fiebach@hotmail.de

Marta LUPA is a Master of Arts in English Literature (University of Nottingham, 2009) and a Bachelor in Journalism (University of Wrocław, 2008). An independent scholar interested in Postmodern literature (especially writings by Margaret Drabble) and an English teacher as a foreign language.
lupa_m@op.pl

Ioana Andrea DIACONU is a lecturer at the “Transilvania” University of Braşov, Faculty of Letters, where she teaches mainly translation studies and communication techniques. She received her PhD. in Sibiu, in 2008.
i_diaconu@yahoo.de

Lucienne J. SERRANO est Professeur Emerita de français et de littérature francophone à l’université de la ville de New York (CUNY). Elle a enseigné à York College et au Graduate Center. Elle est aussi diplômée du centre de *Modern Psychoanalytic Studies* de New York et a écrit plusieurs livres: *Jeux de masques: Essai sur le travesti dérisoire dans la littérature*. Paris: Nizet; 1977; en collaboration avec Hélène H. Baruch: *Women Analyze Women: In France, England and the USA*. New York: NYU Press; 1988, 1991; *She Speaks, He listens: Women on the French Analyst's Couch*. New York et Londres: Routledge; 1995. Elle écrit et fait de nombreuses communications sur la littérature francophone des Caraïbes, l’écriture des femmes et la psychanalyse. Son dernier article a servi d’introduction aux Francophonies au féminin, publié par l’Université de Timişoara, Roumanie.
lserrano@york.cuny.edu

Daniela MIREA is a lecturer at the Military Technical Academy, The Department of Foreign Languages and Intercultural Communication, where she teaches French. Fields of interest: comparative literature, hermeneutics, the history of ideas, cultural studies, literature and philosophy, literature and psychoanalyze, transdisciplinarity.
daniella.mirea@gmail.com

Daniela PETROŞEL (b. 1977) is a lecturer at the Department of Romanian Language and Literature, Faculty of Letters and Communication Sciences, “Ştefan cel Mare” University of Suceava, Romania. Her fields of interest are Romanian Literature, Literary Criticism, and Theories of Reading. She teaches courses on History of Romanian Literature, Europeanism and Ethnocentrism, The Theory of Parody etc. She obtained the Ph. D. in Philology, and published her thesis in 2006 under the title *Rhetorics of Parody*. She edited two volumes with different topics on Romanian literature and criticism, and published various papers in collective volumes. Her recent research focuses on the relations between Literature and Technology with an emphasis on Avant-Garde, science-fiction and cyberfiction.
daniela.petrosel@gmail.com

Ana Maria BUNDUC (FOMIN) is a PhD student at “Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania. She is currently participating in the POSDRU program entitled “Doctorate: an Attractive Research Career”, co-financed by the European Social Fund through Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013. She has an MA in British Cultural Studies from the University of Bucharest, Faculty of Foreign Languages and Literatures, Romania. Her Ph.D. thesis, supervised by Professor Mircea A. Diaconu, is primarily concerned with Mircea Eliade’s cultural legacy and the pedagogic relevance of his scientific research, autobiographical writings and literature. Recent publications include, among articles related to teaching Cultural Studies, essays that reflect the results of her research concerning myth consciousness and modernity.
fomin_ana@yahoo.com

Aurel BARBINTĂ is licensed in French Language and Romanian-Literature, Faculty of Litere, UBB Cluj-Napoca (1995). Master in Francophone literature, Faculty of Litere, Babeș-Bolyai University (1996). Professor of French at Cluj-Napoca Emil Racoviță High School (1995-2001). From 2001 to present – Assistant Professor in the Department of Foreign Languages at the Technical University of Cluj-Napoca. Publications in *Acta Technica Napocensis*, series: Languages for specific Purposes: La dimension communicative du langage spécialisé (3), 2002, Les unités d’expression du discours technique (3), 2002, L’autobiographie dans la critique actuelle (3), 2002, La dérivation lexicale (4), 2003, Particularités de la terminologie technico-scientifique dans le domaine de la traductologie (5), 2004, Stimularea motivației, cale eficientă a învățării (6), 2005, L’ambiguïté en linguistique comme décalage entre l’émetteur et le récepteur (49), 2006, L’enseignement en modules – approche théorique (1-2), 2007, Enseigner en modules: le français des affaires (3-4), 2007, Description des compétences en langues – projets européens (3-4), 2008, Eugène Ionesco: la leçon de la mort ou “apprendre à mourir” (1), 2009, Enseigner la grammaire par le texte - approche théorique (2), 2009, Diversification linguistique et curriculum (3-4), 2009, Sources de la didactique ionescienne (4), 2010, Evaluation et certification de la compétence linguistique en français (1), 2010.
barbanta2004@yahoo.fr

Claudie MASSICOTTE is a doctoral candidate at the Centre for the Study of Theory and Criticism at The University of Western Ontario, Canada. Her research explores the relations between architecture and memory, as rendered in contemporary media from literature to cinema. Her most recent article on the topic is entitled “Mémoires de la modernité: la fonction de l’architecture ferroviaire dans *Austerlitz* de W.G. Sebald” (*Zagadnienia Rodzajów Literackich*, t. 52, z.1-2, 103-104, 2009, pp.43-58).
cmassic@uwo.ca

Cristina-Maria OBREJA is a PhD student at “Ștefan cel Mare” University of Suceava, conducting research on francophone literature, with a thesis entitled “Fiction et Autobiographie dans l’œuvre de la Princesse Marthe Bibesco” under the coordination of Professor Elena-Brândușa Steiciuc. She holds a Master’s degree in “The theory and practice of translation” (French). She also teaches French at “Petru Rareș” National College of Suceava.
cristina_obreja2006@yahoo.com

Dana Mihaela BEREHOLSCHI (danabereholschi@yahoo.fr) is a graduate of the “Dunărea de Jos” University of Galați, Faculty of Letters, class of 2000. In 2005, she becomes the holder of a Masters Degree in Traductology awarded by the “Ștefan cel Mare” University in Suceava. In May 2011, she defended her PhD thesis with the title *La traduction en tant que série ouverte: le cas de Balzac* at the “Ștefan cel Mare” University in Suceava, under the guidance of Prof. Univ. Dr. Muguras Constantinescu. She is a teacher at the Theoretical High School “Ion Luca” in Vatra Dornei and a French translator, authorized by the Romanian Ministry of Justice.
danabereholschi@yahoo.fr

Delia COTÂRLEA, born 1976, studied from 1995 to 1999 German language and literature the Lucian Blaga University of Sibiu (Romania), afterwards she attended the postgraduate the master degree of Translation Studies at the same university. During 2001-2003 she was a fellow of the doctoral program Ost-West-Kolleg from the Institute for Studies on Germany (Institut für Deutschlandforschung) at University of Bochum. Phd in 2007 at the Lucian Blaga University of Sibiu. She is currently a lecturer for German Language and Literature in Brașov (Romania).
delia_cotarlea@yahoo.com

Diana ȘTIULIUC is a PhD candidate at “Alexandru Ioan Cuza” University of Iași, writing her thesis, *Visions of the American Dream in Chicano/a Literature*, under the guidance of Prof. Ștefan Avădanei. In 2007 she graduated from “Alexandru Ioan Cuza” University, Faculty of Letters. In 2009 she got her MA in American Cultural Studies. During the Master degree, she spent a semester as an Erasmus exchange student at Konstanz University in Germany. She is currently the beneficiary of an international research grant at Karl Franzens University of Graz, Austria. Since 2008 she has participated at various conferences and summer schools in Romania, Austria, Germany and Turkey. Her fields of interest include inter-American studies, postcolonial studies, migration theories, Chicano/a literature and Aztec mythology.
dianastiuliuc@yahoo.com

Florina-Liliana MIHALOVICI is a PhD student jointly supervised by the University “Ștefan cel Mare” Suceava and the University of Limoges, France. After a dissertation (held both at the University “Alexandru Ioan Cuza” of Iași, Romania and the University of Paris 4 Sorbonne) on the myth of the ogre and his mythical-historical dimension in a selection of French and Francophone novels, she is interested in the figure of the ogre and the new metaphors it generates in a corpus of contemporary Francophone prose.
florina_lila@yahoo.com

Gabriel MAREȘ has been a diplomat of the Romanian Ministry of Foreign Affairs since 2003. At the time being he is the press and cultural attaché of the Romanian Embassy in Prague. He graduated the Faculty of Foreign Languages and Literatures (Czech and Italian departments) at the University of Bucharest and has a master in Business Communication and Public Relations at the Academy of Economic Studies in

Bucharest. His PhD thesis is on the reception of the Romanian literature in the Czech milieu under the communism.

gabriel.mares@rouemb.cz

Michel CALAPODIS is professor-researcher at the Department of Neo-Hellenic Studies of the French University Paul Valéry – Montpellier III where he also serves as a member of the research team “Le Grec et l’Autre”, perception des différences et des ressemblances. He graduated with a Ph.D. (Doctorat) in Neo-Hellenic studies in Montpellier University in 2009 and received a Ph.D. in Economics in 1985. He is author of a book recently published by L’Harmattan Editions and entitled “La Communauté grecque à Marseille – Genèse d’un paradigme identitaire”.

michel.calapodis@wanadoo.fr

Mircea A. DIACONU is Professor of Literature, Dean of the Faculty of Letters and Communication Sciences at The Ștefan cel Mare University, Suceava. His first published volume was *Poezia de la „Gândirea”* (Editura Didactică și Pedagogică, col. Akademos, 1997) and among his latest books are *La Sud de Dumnezeu. Exerciții de luciditate* (Editura Paralela 45, Pitești, 2005); *Atelierele poeziei* (Ideea Europeană, București, 2005); *Calistrat Hogaș. Eseu monografic* (Editura Crigarux, Piatra Neamț, 2007); *Cui i-e frică de Emil Cioran?* (București, Editura Cartea Românească, 2008). He is the recipient of the Award of the Writers’ Association of Iași (1998, 2000, 2009), and he has been nominated for the Award of the Writers’ Union of Romania (2003). Member of the Jury of the Writers’ Union of Romania (2000, 2004, 2005-2009, 2010).

mircea_a_diaconu@hotmail.com

Briana BELCIUG is a doctoral student at The “Ștefan cel Mare” University of Suceava. She is currently participating in the POSDRU Program, “Doctoral Burses at USV”, financed by the European Social Fund, “Invest in people!” Her Ph.D. thesis is in Francophone Studies, *Le statut de la femme musulmane dans les écrits d’Assia Djebar*, and her supervisor is Professor Elena-Brândușa Steiciuc, Ph.D.

briana.belciug@gmail.com

Sabina FÎNARU is Associate Professor at the Department of Romanian Language and Literature, Faculty of Letters and Communication Sciences, where she has been teaching courses on the History of Romanian Literature, Trends in European Criticism, and Latin. Between 2000 and 2002, she taught Romanian Language and Civilization at Delhi University (India). She is Director of the Inter Litteras Research Center – Ștefan cel Mare University of Suceava and author of the books *Eliade prin Eliade* [Eliade through Eliade] (3rd edition, Bucharest, 2006), *Literatura română de la început* (Suceava, 2005), *Curs de limba latină cu elemente de literatură, cultură și civilizație* (Suceava, 2004), as well as of numerous articles and studies.

sab59ina@yahoo.com

Daniela SBIERA is a master student of the Translation Theory and Practice at the “Ștefan cel Mare” University of Suceava, Faculty of Letters and Communication Sciences. She graduated 2008 a Magister programme at the Philipps University of

Marburg/Germany with a major in Political Science and a minor in Modern German Literature and American Studies. She attended a working group lead by Conf. univ. dr. Gina Maciucă that published a comparative volume on The Verb in Romanian, German, English, and Spanish (2011).
dana_sbiera@hotmail.com

Carmina STOIAN is a Ph.D. student at the The “Ștefan cel Mare” University of Suceava, Faculty of Letters and Sciences of Communication; Ph.D. Domain: Philology (Literature); supervisor: Professor Mircea A. Diaconu, PhD. Her thesis is on Octavian Paler. She is currently participating in the PRO-DOCT Program POSDRU/88/1.5/S/52946, project co-financed by The European Social Fund through The Operational Sectorial Program for Human Resources Development “Knowledge Challenges and Ph.D. Research”.
carminastoian@yahoo.com

Ioan FĂRMUȘ is a student of the doctoral school at the University “Ștefan cel Mare” of Suceava, the Philological section. His research theme is Looking back, the reader. Hypotheses of the reader in Romanian prose coordinated by Professor Mircea A. Diaconu.
farmusioan@yahoo.com