

caiete critice

3 (281) / 2011



Revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă

Director: Eugen SIMION

3 (281) / 2011

CAIETE CRITICE



*La littérature
migrante*
de Eugen Simion

*Literatura română
"migrantă"*
de Gisèle Vanhese,
Pierre Brunel,
Alexandra Vrânceanu,
Danilo de Salazar,
Richard Thomas Kidder,
Annafrancesca Naccarato,
Roberta de Felici

3/2011

FRAGMENTE CRITICE

Eugen SIMION: La littérature migrante (I) 3

LITERATURA ROMÂNĂ "MIGRANTĂ"

Gisèle VANHESE: Dans la houle des migrantes paroles. Poésie et exil chez
Benjamin Fondane et Paul Celan 8

Pierre BRUNEL: L'étranger et l'étrange d'une littérature de l'emigration. 18

Alexandra VRĂNCEANU: Teme specifice literaturii migrante în proza
lui Dumitru Țepeneag 29

Danilo DE SALAZAR: „Cresc înapoi”. Agalja Veteranyi: *Regressus ad uterum*
și premisele unei sinucideri. 41

Richard Thomas KIDDER: «Like a prisoner in a cage»: Aspects of poetic language
and the condition of writing in Andrei Codrescu 50

Annafrancesca NACCARATO: Benjamin Fondane et le gouffre de la parole 58

Roberta DE FELICI: La comparaison rhétorique dans Dina de Felicia Mihali. 69

*În numerele 3 și 4 ale revistei noastre publicăm lucrările colectioului organizat de Universitatea din Calabria în colaborare cu Institutul "G. Călinescu" al Academiei Române și Fundația Națională pentru Știință și Artă.
Tema colectioului este "**Literatura română migrantă**".
Redacția "Caietelor Critice" ține să mulțumească
Dnei profesoare **Gisèle Vanhese**, șef de catedră de română
la Universitatea Consenza (Callabria) care a organizat acest colocviu.
Dna **Gisèle Vanhese** coordonează împreună cu Acad. **Eugen Simion**
volumele.*

Redacția

*Acest număr a apărut cu sprijinul
Primăriei Sector 2 - București,
primar Neculai Onțanu*

Eugen SIMION*

La littérature migrante (I)**



Abstract

In the first part of his article, the author relates a few impressions about the colloquium about the "Migrant Romanian Literature" organized between the 27th and the 28th of May 2010 at the Calabria University from Cosenza. In the second one, he speaks about a photo, which is eloquent for the subject matter of the above mentioned theme. We refer to the picture made in the Place Fürstenberg (Paris, 1977), with Mircea Eliade, E. M. Cioran and Eugène Ionesco. The three left the native country and obtained consecration.

Keywords: Romanian Migrant Literature, Place Fürstenberg (Paris, 1977), Mircea Eliade, E. M. Cioran, Eugène Ionesco.

Il n'y a pas longtemps, j'ai participé à un Colloque sur la littérature migrante, organisé par Gisèle VANHESE, Professeur de littérature française et roumaine à l'Université de Cosenza (en Calabre). Littérature migrante ou migratrice ? Je débats de cette hésitation avec les « roumanistes » là présents (Rodica Zafiu et Alexandra Vranceanu), mais on ne parvient pas à une solution unanimement acceptée. Ce qui est sûr, c'est que la littérature migrante ne s'identifie aucunement à la littérature de l'exil ou à la littérature en exil. Cette dernière, et là je fais une tentative de tirer cette question au clair, comporte une dimension politique, alors que la littérature migrante a, de par ses origines, d'autres raisons d'être. Des raisons historiques, sociales et, surtout, existentielles.

De toute façon, il s'agit d'un concept, relativement récent et, lorsque j'essaie de m'édifier davantage sur sa nature esthétique, je constate que les définitions, déterminations, enfin, commentaires faits à ce

jour par les comparatistes sont, théoriquement, approximatifs. D'aucuns le comparent à « la coolitude » (*coolie* est le terme – péjoratif à l'origine – donné aux ouvriers indiens obligés à travailler sur l'île Maurice), qui, à son tour, est mis en liaison avec la « négritude » (terme, concept inventé par le poète martiniquais Aimé Césaire et accepté, de nos jours, par l'histoire de la culture). « La négritude à l'indienne » donc, à cela près que le phénomène ne se limite pas à un peuple, une race ou une certaine religion, mais englobe un espace spirituel et implicitement géographique, indéterminé, *id est* universel. Autrement dit, « la coolitude » s'affirme partout en Europe, en Afrique, aux États-Unis et, certes, en Asie... La revue « Missives », coordonnée par Josette Rasle, a dédié en 2004 un numéro à « la coolitude » et, à lire les textes là reproduits, j'en infère que les descendants des Indiens de l'île Maurice se sont éparpillés entretemps partout dans le monde et,

* Academia Română

** Prezentăm în numărul de față lucrările Colocviului "La letteratura romena migrante", organizat de Universita della Calabria (Italia) în zilele de 27 și 28 mai 2010.



lorsqu'ils deviennent écrivains, ils exploitent l'imaginaire collectif où se mélangent les histoires, les cultures, les expériences individuelles et linguistiques... Une forme, pourrait-on dire, de multiculturalisme ou de transculturalisme manifesté dans des langues de circulation universelle, surtout en anglais. « La coolitude est la force politique que j'attendais », avoue Césaire en 1997, qui – nous sommes avertis – avait déchiffré un élément « coolie » aussi dans sa poésie, de même que Saint-John Perse (Alexis Saint-Léger)... I. M. G. Le Clézio, qui se considère lui-même comme « un errant de la littérature » (né à Nice de père « mauricien »), observe, dans une préface au roman de V. S. Naipaul (écrivain représentatif pour le phénomène de la *coolitude*) que la littérature issue de ce milieu exprime un désespoir intelligent et amer, est ironique et sarcastique (un sarcasme, dit-il, sombre et, en même temps, comique, enfin, l'ironie et le sarcasme n'empêchent pas pour autant les mythes et les obsessions originaires de se manifester). « C'était comme si elle commençait en Inde – écrit le prosateur français – en faisant référence au peloton indien, le plus nombreux et le plus expressif à l'intérieur de ce processus répandu sur tous les continents – mais une Inde compliquée énormément, comprimée, ramenée à la dimension d'une île »...

Ainsi donc : mythes, désespoir, sarcasme ténébreux, ironie intelligente, jeu de mots, une note de rancune, roublardise et, fatalement, désir de revanche... En quelle langue, je me demande, un auteur de la sphère de la *coolitude* exprime-t-il cette expérience ? Et, surtout, quelles chances a-t-il de voir sa littérature s'imposer et, une fois encore, dans quel espace culturel ?...

*

Prenons le cas des écrivains roumains qui ont quitté la Roumanie au siècle dernier, pour une raison ou autre. Deux mots, d'abord, sur la génération des « grandes dames » : Anna Elisabet de Noailles (Anna de Bibesco-Brâncovan), Hélène Vacaresco et Marthe Bibesco, toutes en provenance de l'aristocratie franco-rou-

maine. Leur œuvre est écrite en français. Leur wagon Orient-Express est facilement dépistable. Anna de Noailles tient à Paris un salon que visitent, entre autres, Proust et Valéry, et sa poésie, d'une grande sensibilité, tardivement romantique, exalte en tons presque mystiques (ses commentateurs parlent d'une sensualité extrême, voire d'un mysticisme de la nature !), les couleurs et les parfums du réel...

Née et élevée en France, sa langue est le français, de même que le français constitue tout son état d'esprit. Seule son origine princière est roumaine... Hélène Vacaresco (1866 – 1947), la nièce de Iancu Vacarescu – poète marquant les débuts du préromantisme roumain non encore détaché des sources classiques et byzantines de l'Orient européen – écrit son œuvre poétique (*Le Rhapsode de la Dâmbovitza* et *Chants d'amour*) en français et en tant que diplomate et fonctionnaire européen qui parle et écrit avec la même élégance en français et en roumain. Comme Marthe Bibesco. En réalité, le wagon littéraire du train que nous venons d'évoquer (le luxueux, déjà mythique Orient-Express), circule à sens unique, surchargé de bagages, cela est vrai pour Elena Vacarescu, de bon nombre de fantômes et de tableaux idylliques du pays d'origine. C'est le moment où l'Europe intellectuelle fonctionnait encore sur l'heure française, et l'aristocratie roumaine pense que l'universalité commence à Paris...

Et elle n'était pas la seule : les écrivains de la génération 1848 (Vasile Alecsandri, Michail Kogalniceanu) avaient fait leurs études en France et leur langue de communication internationale était le français. Une génération plus tard (la génération de Titu Maiorescu et de Mihai Eminescu), l'allemand devient la culture de référence. Maiorescu écrit une large part de son journal intime en allemand, comme Iacob Negruzzi. Les symbolistes, leur avant-coureurs Macedonski en tête, s'orientent encore vers la France et, implicitement vers les cultures de la latinité (Arghezi, Bacovia, Ion Pillat, Eugen Lovinescu), suivis par les prosateurs modernes, fascinés par Gide et Proust (Hortensia Papadat-Bengescu, Camil



Petrescu, Anton Holban, Mihail Sebastian, etc.). Blaga mise sur la philosophie et la lyrique allemande, Mircea Eliade va en Inde et, dans ses premiers exercices épiques, imite Gide, puis Joyce et, généralement, le roman anglo-saxon. Il n'abandonne pas pour autant, dans sa littérature, le roumain. Ion Barbu fait ses études de mathématiques en Allemagne, mais suit la filière française dans sa poésie, enfin, George Calinescu est italianisant et tente de définir « l'esprit national » (roumain). Il écrit, comme ceux cités auparavant, en roumain, uniquement en roumain. Obstination qu'on lui reproche et qu'on lui reproche encore dans la critique roumaine parce que, certains l'affirment, l'universalité ne peut être gagnée en écrivant dans une langue de circulation restreinte. Une dispute qui continue de nos jours encore, quand « la migration » est devenue, non seulement dans le domaine de la culture, un mode de vie.

Cette parenthèse historique fermée, revenons à la littérature migrante plus proche de nous. On cite, par exemple, le cas



de B. Fundoianu (Benjamin Fondane) et Ilarie Voronca qui, arrivés en France respectivement dans les années '20 et '30, ont écrit dans la langue d'adoption après avoir laissé un œuvre remarquable en roumain (Voronca, ses poèmes imagistiques, qui avaient déjà créé une petite école lyrique, et Fundoianu les essais, et, surtout, ses splendides poèmes existentialistes de *Paysages*). Le processus s'amplifie après la Seconde Guerre Mondiale, pour des raisons politiques surtout. Il y a plusieurs vagues de migration intellectuelle, de Constantin Virgil Gheorghiu à Petru Dumitriu (1960), D. Tsepeneag, Virgil, Tanase, Paul Goma, Dorin Tudoran, Norman Manea, Bujor Nedelcovici, Matei Visniec, Gabriela Melinescu, etc. Je ne saurais les citer tous, ils ne me viennent pas tous à l'esprit. Ce qui est sûr, c'est que, dans les années '80, il y avait à Paris, par exemple, un nombre suffisant d'écrivains pour former une Association des Ecrivains Roumains en Exil (ou quelque chose en ce genre). Nicolae Breban les rejoignit, qui, en rejetant les *Thèses* de juillet 1971, a été démis de sa fonction de directeur de la revue *La Roumanie littéraire*. Il est resté un an en Occident, après quoi il revint au pays, en continuant à écrire, avec certaines difficultés, son œuvre. Après 1990, d'autres écrivains ont quitté la Roumanie, plus jeunes, autrement motivés. La « migration

culturelle » est devenue un phénomène courant.

Quel est le statut réel de ces écrivains ? Il diffère d'un cas à l'autre, en fonction de la langue dont ils usent dans leurs écrits. Ce « passage » devient un thème épique dans le roman de D. Tsepeneag *Le mot sablier* (1984), écrit en deux langues (roumain et français). Il note ainsi, sur le vif, le drame du changement de l'écriture d'une autre manière et avec d'autres arguments que Cioran ne l'avait fait quelques décennies plus tôt (Changement de langue = changement d'identité). Après l'effondrement du régime communiste, une partie de ces écrivains reviennent à la langue initiale. D. Tsepeneag continue à écrire ses proses expérimentales et ses articles, tantôt en roumain, tantôt en français. Au moment de noter ceci, il vient de publier un nouveau roman (*Le camion bulgare*), écrit à Paris en roumain et publié par une maison d'édition de Iasi. Un autre prosateur important de la génération des années '60, Virgil Tanase, membre lui aussi du groupe onirique dans sa jeunesse, écrit lui aussi, sans difficulté, en deux langues. Les éditions Gallimard viennent de publier sa biographie de Camus, après que, deux ans plutôt, elles avaient publié, toujours de lui, une biographie de Tchekhov.

Une fois de plus : à quelle littérature appartiennent ces écrivains ? Quel est leur

statut ? Mais celui de Herta Müller, représentante d'une population allemande des environs de Timisoara, réfugiée en Allemagne et distinguée du Prix Nobel de littérature ? Mais les écrivains juifs de Roumanie qui, en débutant en roumain, sont partis en Israël où ils continuent d'écrire en roumain ? Vasko Popa a écrit et a publié ses premiers poèmes en roumain et a passé ensuite au serbe (langue officielle de l'Etat où se trouvait sa province natale), en devenant le plus important poète serbe de l'après-guerre ?! Mais Vintila Horia, distingué en 1970 du Prix Goncourt pour le roman *Dumnezeu s-a nascut in exil* (Dieu est né en exil) – prix qui ne lui fut pas remis pour des raisons concernant ses options politiques de jeunesse ? Le poète Horia Stamatu s'est réfugié après la Guerre en Allemagne et a continué à écrire des vers en roumain. Paul Celan a publié quelques textes en roumain, immédiatement après la Seconde Guerre Mondiale, puis est parti en Allemagne Fédérale, où il devint un grand poète d'expression allemande. Il s'est suicidé à Paris, en se jetant dans la Seine. Quelle est, je le répète, leur condition ? Entrent-ils ou non dans l'espace de la littérature migratrice ?...

Je ne m'empresse pas de donner une réponse globale, ni catégorique. Chaque nom est une destinée et, puisqu'il s'agit d'écrivains, chaque destinée a derrière elle une langue ou plusieurs. En écrivant en une autre langue, ont-ils automatiquement perdu leur identité ? La langue est-elle l'unique critère, lorsqu'il s'agit d'établir l'appartenance d'un écrivain à une littérature ou autre ? Réponse : la langue est le critère essentiel, mais non pas le seul. D'autres termes entrent dans cette équation, comme les points de référence, la vision, le style et, surtout, ce que l'on appelle *la patrie imaginaire* de l'écrivain. Une fois de plus : tout écrivain important présente un cas à étudier séparément. D'aucuns sont en exil, d'autres sont des réfugiés temporaires dans un autre espace culturel, voire dans une autre langue, certains sont des dissidents, d'autres des opposants du régime totalitaire et, pour échapper aux représailles, choisissent

l'exil. Plus d'un se hâtent de changer d'identité, mais écrivent de la littérature dans leur langue d'origine (le roumain), comme Mircea Eliade, d'autres écrivent dans leur langue d'adoption, sans essayer d'annuler leur identité. Il est des cas (Cioran, par exemple) qui, avec la langue, changent radicalement d'identité.

Quelle est la différence, je me demande, entre un écrivain en exil et un écrivain migrateur ? Différence qui n'est pas des plus claires. Elle peut être déterminée par les raisons de l'exil, et la durée de l'exil est variable. Les raisons sont brutalement politiques dans le cas de l'écrivain en exil. Le changement du régime politique hostile de son pays ne dépend nullement du poète ou de l'essayiste en exil. Dans le cas de la migration (du syntagme *littérature migratrice* que nous examinons ici), les causalités sont variées, et les étapes et les formes de la migration sont tout aussi imprévisibles. Un phénomène complexe de toute façon, transculturel qui tend à s'amplifier en ce début de siècle. Il engage non seulement le changement de l'écriture, mais, éventuellement, de l'identité culturelle et existentielle, mais aussi tout un système de références, religions, fantasmes, mythes à l'intérieur de la littérature. N'importe, si le XX^e siècle peut être nommé, de ce point de vue, *un siècle de l'exil*, le siècle qui vient de commencer s'annonce comme *un siècle de la migration*. Des millions d'Européens de l'Est se sont installés, après la chute du régime communiste, dans les pays plus riches de l'Ouest européen. Ils emportent leur culture (y compris leur religion) et entrent dans une autre culture, tout en gardant, pour la plupart, de bonnes relations avec leur pays d'origine. Quel sera le résultat, dans le temps, de ces aventures spirituelles, drames existentiels, révoltes désespérées et impuissantes ? Il est à supposer que, à l'avenir – une ou deux générations après, parmi les descendants de ces individus établis ailleurs (pour des raisons économiques le plus souvent) – il apparaisse des écrivains qui embrasseront, peut-être, les drames profonds, sur le plan humain, de l'immense processus du passage d'une culture à une autre, à l'époque de l'informatique.

Gisèle VANHESE*

**Dans la houle des migrantes
paroles. Poésie et exil chez
Benjamin Fondane et Paul Celan**



Abstract

Even though he had chosen freely to leave in France, Fondane feeled until his death the sufferance of the immigrant, of a destiny inscribed in the biblical matrix of the babylonian exile and of the ulyssian journey. Pertaining to the generation who left Romania because of the communist regime, Paul Celan passed through the labyrinth of the exile, where all paths gather. Their poems aknowledge, in different degrees, about the conflictual relations between the identity and the alterity.

Keywords: *Benjamin Fondane, Paul Celan, exile, identity, alterity.*

Il existe un portrait visionnaire de Benjamin Fondane que Victor Baruner a réalisé en 1931. Un visage au cou tranché d'où s'écoulent des flots de sang se détache sur un fond obscur. Unique autre élément dans l'espace pictural, un "arbre dénudé et décharné, aux racines apparentes et desséchées"¹ qui reposent sur le sol alors que les branches s'étendent dans l'air. Dans son étude sur cette peinture, Camille Morando relie ce dernier à l'Arbre de Vie ainsi qu'à la Kabbale juive et en tire comme conclusion que "la tête décapitée et la présence de cet arbre témoignent de la recherche d'une identité, roumaine et juive, humaine et mythique"². Mais ne peut-on discerner aussi dans ce portrait toute la tension entre l'enracinement et le déracinement que révèle l'œuvre française du poète? Tête décapitée, privée de son corps (resté où? en

Roumanie?) d'où jaillit, malgré le sourire, une larme de sang. Eau stymphalisée par excellence, eau du malheur, le sang coulera bien plus tard des yeux des Vignerons dans un poème de Paul Celan (*Die Winzer*). Arbre qui est aussi, surtout quand ses racines sont apparentes, le premier symbole du sol, du lieu natal. Il reviendra dans plusieurs poèmes de Paul Celan mais, cette fois, renversé car ses racines resteront dans les airs, image tragique de la Shoah.

Parlant de la phénoménologie de l'exil, Nicolae Balotă reconnaît que "l'archétype même des drames de l'exil reste pour nous, pour notre culture, l'exil babylonien, la déportation et la captivité du peuple juif"³. Même s'il avait choisi librement de partir pour la France, Fondane restera sensible toute sa vie à la souffrance de l'émigrant où il condense la douleur du destin juif qu'il

* Université de la Calabre

1 C. Morando, *Le Portrait de Benjamin Fondane par Victor Brauner*, «Cahiers Benjamin Fondane», n° 13, 2010, p. 15.

2 "Brauner fait sans doute référence au *Livre de l'Arbre de Vie* [*Sefer Ets Hayym*], dans lequel le rabbin et kabbaliste du XVI^e siècle, Isaac Louria, développe les enseignements de la Kabbale et décrit l'arbre des dix Sephiroth qui représentait la structure de l'homme et de l'univers ainsi que les interactions entre l'être infini et la création" (C. Morando, *op. cit.*, p. 16).

3 N. Balotă, *Exil linguistique et exil métaphysique*, «Euresis», *Exil et littérature. Écrivains roumains d'expression française*, n° 1-2, 1993, p. 12.



1. Benjamin Fondane.

Exil et poésie de l'eau triste

Ulysse, Titanic, L'Exode... autant de titres de recueils qui disent le départ, même si c'est bien souvent celui d'un "voyage entravé"⁵. Le périple du voyageur emprunte le plus souvent la voie de l'eau mortelle, bien que Fondane ait vu dans la route de l'Exode le symbole absolu de l'errance migratoire⁶. En fait, la puissance de l'eau tragique et mélancolisante est si forte qu'elle va constamment s'opposer à un élément essentiel de la thématique exilique – la voie désertique – pour la transformer finalement en un fleuve. "L'atroce, l'infinie, l'âcre route" (p. 165) est parcourue par tous ceux qui fuient les pogroms, la misère ou, comme dans le recueil fondanien de *L'Exode*, la guerre avec la fuite des soldats et des civils français devant les troupes allemandes en juin 1940. À la différence du navire-arche, la route met en évidence, par son aridité, la solitude et la déréliction de l'homme. Elle provoque la soif qu'aucune eau visible ne peut apaiser ni rédimmer: "qui donc nous a trompés de soif / afin de nous voler la vie / et nous jeter, transis, aux pays de la mort?" (p. 174).

inscrira dans la matrice biblique de l'exil babylonien et dans la matrice mythique du périple ulys sien. Appartenant à la génération qui quitta la Roumanie avec l'avènement du régime communiste, Paul Celan a connu, lui, les vicissitudes de l'exil, espace labyrinthique où se recoupent toutes les routes que le voyageur a suivies dans sa traversée de l'existence. À des degrés divers, leur poésie témoigne du rapport conflictuel de l'errance et du *nostos*, de l'in-familier et du familier, de l'altérité et de l'identité car paradoxalement, comme l'observe Balotă, "c'est dans l'exil que nous avons la révélation de l'ailleurs et que la distance nous fait mieux voir nos sources elles-mêmes situées dans un au-delà"⁴.

Dans son analyse de la genèse complexe du recueil, Monique Jutrin observe que "le terme Exode désigne la sortie d'Égypte des Hébreux, mais aussi l'émigration en masse d'un peuple. Dans un sens plus restreint, il est associé à la fuite des populations civiles devant l'offensive allemande en 1940. Si l'Exode est l'événement fondateur du peuple juif, le sous-titre *Super flumina babilonis* rappelle l'expérience amère de l'exil babylonien. Le poème tout entier est animé de ce mouvement antinomique, réunissant dans un même souffle l'exode et l'exil"⁷. L'exil

4 N. Balotă, *op. cit.*, p. 21.

5 Expression reprise à M. Todosin, *Le Voyage entravé chez Benjamin Fondane et Blaise Cendrars*, «Cahiers Benjamin Fondane», n° 10, 2007, pp. 206-209.

6 B. Fondane, *Le Mal des fantômes*, Paris, Verdier, 2006. Toutes les citations de ce volume seront suivies directement de la page.

7 M. Jutrin, "L'Exode. *Super flumina Babilonis*": les phases d'une gestation, «Cahiers Benjamin Fondane», n° 13, 2010, p. 20.

prédomine nettement dans la vision fondanienne (“Est-il un seul pays [...] / qui ne m’ait pas chassé un jour?” p. 167) sur le mouvement de retour à la Terre promise auquel se référerait le terme biblique.

La poésie de Fondane témoigne de ce bouleversement de l’espace où, pour les populations chassées, se perd tout repère, comme le révèle au même moment la poésie yiddish de l’anéantissement et de l’extermination⁸. L’auteur va reprendre à la Bible une matrice formelle et spirituelle pour y couler, dans la réactualisation du schéma archaïque, l’événement historique présent et l’énoncer en français. Le premier exil biblique incarnera désormais tous les exils à venir comme Fondane l’évoque, par une image bouleversante dans un brouillon d’*Ulysse* rédigé en 1941. La route y est substituée par les trottoirs, ceux de Paris où le poète lui-même – “farine noire passée par les blutoirs” – est traqué:

*Et nous fuyons toujours sur les trottoirs,
le long des siècles, et
le long des routes,
farine noire passée par les blutoirs*⁹.

Dès le sous-titre de *L’Exode, Super flumina Babylonis*, reprise de la lamentation exilique du Psaume 137, Fondane lie les structures archétypales du déplacement tragique à l’eau triste telle que l’a définie Gaston Bachelard:

*Sur les fleuves de Babylone nous nous
sommes assis
et pleurâmes
que de fleuves déjà coulaient dans notre
chair
que de fleuves futurs où nous allions pleurer
le visage couché sous l’eau* (p. 163).

Catherine Grün trace le net partage entre la marche et l’écoulement, “différences dues en premier lieu à la différence de degré de «participation» que ces deux gestes exigent



de la part du sujet: si le marcheur, lui, vainc tour à tour la résistance de la matière terrestre et sa propre inertie, la substance liquide, au contraire, entraîne elle-même l’être dans son flux irrésistible”¹⁰. L’imaginaire de l’eau, sous-tendant toute l’œuvre fondanienne, semble se refléter dans l’extraordinaire portrait que fit Victor Brauner de Fondane, où domine l’eau des larmes et du sang. La présence obsédante, chez Fondane, du Fleuve et de son écoulement thématise emblématiquement la diaspora juive. Comme l’affirme Catherine Grün, “le fleuve est le lieu d’identification d’un peuple dont l’histoire s’inscrit non pas dans l’espace, puisque cet espace se refuse à lui, mais dans la fluidité dangereuse du Temps”¹¹.

8 R. Ertel, *Dans la langue de personne*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 52.

9 Cité par M. Jutrin, *Du mal d’Ulysse au mal des fantômes*, «Cahiers Benjamin Fondane», n° 11, 2008, p. 125.

10 C. Grün, *Le Symbolisme fluvial dans la poésie de Benjamin Fondane*, «Cahiers Benjamin Fondane», n° 7, 2004, p. 99.

11 C. Grün, *op. cit.*, p. 102. La critique ajoute que “l’image du fleuve est capable de polariser toutes les figures de l’eau («larmes», «sang», même la «mer», dans *Ulysse*, sont souvent remplacés par le fleuve)”.

À travers les multiples hypostases de la mer, du fleuve et des pleurs, l'eau est "l'élément mélancolisant"¹² par excellence: "Des fleuves nous touchaient fleuves de solitude" (p. 139). L'eau, affirme Gilbert Durand, est une "grande épiphanie de la Mort"¹³. Le processus de "stymphalisation" éclaire pourquoi l'eau peut devenir la matière même du désespoir. L'eau qui s'alourdit – écrit Jean Libis – "«précipite», au sens chimique, toutes les obscurités de l'être, tout ce par quoi l'être quotidiennement se défait, et notamment le jeu de la mémoire"¹⁴. Et lorsque, dans *Ulysse*, le voyageur se souvient, c'est à la rencontre d'Ombres qu'il s'avance: "je suis encore là mais je parle aux fantômes" (p. 19) reconnaît Fondane, nouvel Ulysse d'une *nekuya* terrible. Un Ulysse qui se spectralisera dans la vision finale: "Est-ce ton ombre – ou toi – qui s'est assise à ma table?" (p. 65). La poésie devient, chez Fondane, le "Mal des fantômes", en une récréation fantasmagorique du pays et des êtres perdus sur le mode exilique de l'ombre¹⁵. On retrouvera, chez Celan, ce même mouvement vers une Ithaque mémorielle et spectrale, rendue plus tragique encore par les morts de la Shoah où le destin a assigné à Fondane lui-même une place inéluctable.

Déjà évoqué dans *Ulysse* comme "ville de petits Juifs accrochés à l'air" (p. 25) aux résonances chagaliennes en violente opposition aux villes tentaculaires que le poète connaîtra au cours de ses migrations, le lieu natal se transmute, dans le cycle *Radio-graphies de Titanic*, en une "terre lointaine trempée par les étoiles" (p. 127). Plusieurs poèmes, évoquant la vie dans le *Shtetl*, marquent un retour vers la mémoire et vers l'enracinement:

*Les cloches dans les pures carafes des vil-
lages
versaient le vin du soir* (p. 214).

*La maison sommeillait emplie de lavande
sonore. J'écoutais
les lèvres s'amasser au secret de l'amande,
et le passé dans les portraits* (p. 216).

L'imparfait, ce temps de l'exil – selon Proust – nous y présente "la vie comme quelque chose d'éphémère à la fois et de passif, qui, au moment même où il retrace nos actions, les frappe d'illusion, les anéantit dans le passé, sans nous laisser comme le parfait, la consolation de l'activité"¹⁶. Fondane retrouve ici le paysage naturel et humain des *Privelišti*, mais obsédé cette fois par le désespoir et la douleur. L'exode se présente, chez lui, comme le retour impossible à Ithaque, lieu natal ou nouvelle terre promise (*Amérique, Amérique* p. 54). Sous la malédiction du "long Dimanche de l'histoire", le voyage devient tragiquement fuite, persécution, déportation.

L'eau s'ouvre alors sur un horizon funèbre, Fondane retrouvant le schème archétypal de la navigation mortelle, de la mort considérée comme traversée. "La Mort ne fut-elle pas le premier Navigateur?" se demande Bachelard. "Tout un côté de notre âme nocturne s'explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau"¹⁷. Unissant l'appel de Baudelaire dans *Le Voyage* et le *Bateau ivre* de Rimbaud, Fondane assimile le poème à un bateau fantôme et l'écriture à l'ultime navigation. L'eau s'hypostasie en frontière de l'Au-delà; Ulysse coïncide, comme l'affirme Jean Libis, avec ce "nautonnier, insaisissable, qui obsède la culture occidentale"¹⁸:

*Le temps est fini. On commence
un autre voyage. Mais là*

12 G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, Corti, 1979, p. 123.

13 G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Parigi, Dunod, 1984, p. 104.

14 J. Libis, *L'Eau et la mort*, Figures Libris, Dijon, EUD, 1993, p. 75.

15 Consulter É. Freedman, qui donne une autre acception à cette expression complexe, dans "Le Mal des Fantômes": *interprétations d'un titre*, «Cahiers Benjamin Fondane», n° 7, 2004, pp. 113-115.

16 M. Poust, *Pastiches et mélanges*, dans *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1971, p. 170.

17 G. Bachelard, *op. cit.*, p. 103.

18 J. Libis, *op. cit.*, p. 114.

*nous voyageons ensemble
dans un poème dont je suis le pilote
en un temps, en un temps où il n'y a pas de
temps (p. 247).*

Fondane retrouve, par ailleurs, le sens premier du terme *hébreu* (*ivri*) qui se réfère, selon André Néher, à une expérience de passage et se somme ainsi à la signification profonde du mythe homérique¹⁹. Chez lui, Ulysse va en fait coïncider avec le Juif errant, équation spirituelle que propose le vers: "Juif, naturellement, tu étais juif, Ulysse" (p. 20). "Le Juif Errant – note Jean Brun dans *Les Vagabonds de l'Occident* – est ainsi l'image même de l'homme qui, sur l'horizontalité du monde, ne trouve jamais que l'ombre de ce qu'il cherche. À chaque instant il fait l'épreuve de l'Incommensurable, l'épreuve qu'il n'y a pas ici-bas de port possible. Il est celui en qui s'incarne, de façon privilégiée, cet être de la *diaspora* perpétuelle que l'homme ne cesse d'être"²⁰. Le mythe subit ici une mutation irréversible, Fondane récusant la circularité de l'errance ulyssienne qui s'inscrit "dans la vision grecque de l'univers selon laquelle le monde est clos et pour qui finitude est synonyme de perfection"²¹. Il prend alors acte qu'un *nostos* n'est plus possible:

*la sortie de l'Égypte n'était-elle qu'une figure
de cette fuite éperdue le long de l'histoire
future,
et Jérusalem n'était-il que symbole et que
fable
de ce havre qu'on cherche et qui est introu-
vable? (p. 33)*

Le silence de Dieu et la solitude de l'homme – deux thèmes fréquents dans la poésie de Fondane – ponctuent l'échec du voyage, en particulier dans *Titanic*, où les métaphores du naufrage représentent, sur

le mode apocalyptique, la dérélition du Moi et de l'être. L'exil devient alors ontologique comme l'avait pressenti Baudelaire, la rupture géographique ouvrant sur une rupture métaphysique:

*Et je pense à l'effroi de ma propre existence
à la fuite éperdue qui me ramène à moi,
à ce goût du voyage dont je reviens plus
pauvre,
à cette soif des hommes dont je reviens
gelé... (p. 126).*

2. Paul Celan. Le Méridien et la Colchide

Lorsqu'en 1947 Paul Celan quitte Bucarest pour émigrer à Vienne et ensuite à Paris, il ne reverra plus jamais la Roumanie. Malgré la tragédie de la Shoah, où sa famille a été déportée et anéantie en Transnistrie, il se souviendra toujours avec passion de son lieu natal, "une contrée où vivaient *des hommes et des livres*"²², comme il le dira dans le *Discours de Brême*. Cette contrée se confondra pour lui avec la Colchide mythique, espace de sortilèges et de hantises, en une transfiguration de la Roumanie perdue.

Dans une lettre de 1962, il demande à Petre Solomon de dire à leur ami commun Sperber "que je me trouve, avec mon méridien – parent du tien, Petrică – exactement là d'où je suis parti"²³. Mais c'est surtout dans son important discours *Le Méridien* que Celan éclaire le sens profond et subjectif de ce terme. Comme dans le *Discours de Brême*, il revient sur l'"endroit natal" qu'il associe explicitement à l'enfance bucovinienne: "Je recherche également, puisque, à nouveau, j'en suis au début, le lieu de ma provenance. Je les recherche d'un doigt mal assuré, parce qu'anxieux, sur la carte – carte d'enfant, à dire vrai, la seule que je pos-

19 Cité par M. Bilen, *Le Sujet de l'écriture*, Paris, Édition Greco, 1989, p. 89.

20 J. Brun, *Les Vagabonds de l'Occident*, Paris, Desclée, 1976, p. 22.

21 J. Brun, *op. cit.*, p. 19.

22 P. Celan, *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen. Discours de Brême*, dans P. Celan, *Poèmes*, Traduits et présentés par J. E. Jackson, suivis d'un essai sur la poésie de Paul Celan, Paris, José Corti, p. 193.

23 Lettre en roumain publiée dans P. Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, București, Ed. Kriterion, 1987, p. 218.

sède". L'écrivain se penche ainsi sur une carte géographique imaginaire à la recherche d'une topographie secrète et révèle, en conclusion, ce qui relie le poème à son substrat originaire. Chez Celan, le Méridien – ici roumain – est ce lieu fantasmatique dont les textes gardent les vestiges comme en un palimpseste:

Je découvre ce qui lie, et finalement amène, le poème à la Rencontre. Je découvre quelque chose – à l'instar de la parole – immatériel, mais terrestre, de ce sol, chose ayant forme de cercle, et qui, passant de pôle à pôle, fait sur soi retour et intersecte – posément – tous les tropes –: je découvre... un Méridien²⁴.

La géographie intérieure de l'auteur apparaît comme irrémédiablement scindée entre la Bucovine natale et l'Occident – Vienne puis Paris – où Celan s'établira définitivement. Loin de disparaître et d'être remplacé par les mirages de la Ville-Lumière, le pays natal va resurgir de manière spectrale dans toute son œuvre. Il a fallu, écrit Giuseppe Bevilacqua, que le poète traverse la mort et la tragédie du génocide pour retrouver le seuil inoublié de la première existence, "l'Itaca che è stata inghiottita dal mare della storia"²⁵. Le critique parlera aussi de "struggenti tarde rievocazioni fantastiche"²⁶ de la patrie perdue, sans toutefois les repérer et les analyser.

C'est le recueil *Von Schwelle zu Schwelle* (*De seuil en seuil*), dédié à Gisèle de Lestrangé, qui éclaire exemplairement l'oscillation significative du poète entre deux seuils, synecdoques de ses deux patries: d'un côté, le seuil français où, avec sa jeune femme, il va édifier une nouvelle famille et, de l'autre, le seuil roumain, qu'il ne reverra plus mais qui hantera toute son œuvre. C'est ainsi que dans *Mit wechselndem Schlüssel* (*D'une clé qui change*), le Tu – double du poète – possède une clé changeante

qui lui permet d'ouvrir l'ancienne demeure en Roumanie et la nouvelle qu'il veut bâtir en France. Construite sur les cavernes du Moi, que John E. Jackson assimile à la "mémoire des morts"²⁷, cette demeure natale contient une neige silencieuse. Neige qui reste toujours, pour Celan, associée à la disparition maternelle et qui devient, pour lui, comme le chiffre absolu du deuil et de la mort.

Chez Celan, chaque mot a une histoire spécifique et rassemble plusieurs valeurs comme le révèle, dans sa lettre du 23 novembre 1967 écrite en français à Petre Solomon resté à Bucarest, son commentaire du recueil *Atemwende*, qui vient de paraître. Il se réfère d'abord au poème *Aschenglorie* (*Gloire de cendres*) et ensuite à *Coagula*:

Page 68 de Atemwende, c'est quelque chose comme l'anamnèse de Mangalia; page 79, les bisons roumains aperçus par Rosa Luxembourg à travers les barreaux de sa prison convergent avec les trois mots du Médecin de campagne de Kafka – et avec ce nom: Rosa. Je coagule, j'essaie de faire coaguler – Paris, où est-ce?²⁸

La tension entre le lieu natal (la Roumanie présente métonymiquement dans le toponyme Mangalia, une ville sur la Mer noire) et le lieu d'exil (Paris), entre le passé de la jeunesse et le présent de la maturité, est médiatisée par un verbe utilisé à la première personne du singulier et à l'infinitif pour indiquer la coagulation. Coagulation personnelle, plaie intérieure où le sang se fige, et coagulation poétique, où l'auteur tente de faire transmigrer – dans le poème *Coagula* – son Moi le plus profond et ses expériences les plus douloureuses:

*Und das Hörnerlicht deiner
rumänischen Büffel
an Sternes Statt überm
Sandbett [...].*

24 P. Celan, *Der Meridian. Le Méridien*, traduit par A. du Bouchet, dans P. Celan, *Strette*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 196 et p. 197.

25 G. Bevilacqua, *Introduzione*, dans P. Celan, *Di soglia in soglia*, Torino, Einaudi Ed., 1966, p. XIII.

26 G. Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos*, dans P. Celan, *Poesie*, Milano, Mondadori Ed., 1998, p. XIX.

27 J. E. Jackson, *La Question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne. T. S. Eliot, Paul Celan, Yves Bonnefoy*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1978, p. 163.

28 P. Solomon, *op. cit.*, p. 238.



*Et la lumière des cornes de tes
buffles roumains
au lieu d'étoile au-dessus
du lit de sable [...] ²⁹.*

La Roumanie natale (en opposition, comme il le souligne dans la lettre, à Paris) est doublement présente dans ces vers. Explicitement avec l'adjectif "rumänischen" et implicitement avec l'évocation d'une constellation thématique associant les buffles, la Roumanie et l'étoile. Que peuvent avoir de spécifique ces "buffles roumains"? Il s'agit pour nous d'une référence cryptique à l'*urus* (*zimbru*, *bour*), descendant de l'auroch qui a vécu dans les forêts roumaines jusqu'au XIX^e siècle. Quand il porte une étoile sur le front, il est considéré comme un animal mythique. Il joue un rôle important dans les légendes liées à la fondation de la Moldavie, dont le blason reprend son effigie. Il apparaît par ailleurs dans plusieurs poèmes d'Eminescu, en particulier dans *Povestea codrului* (*La Légende de la forêt*): "Bouri nalți cu steme-n frunte" ("De grands aurochs avec une étoile sur le front")³⁰.

La preuve que, dans *Coagula*, Celan se réfère à l'*urus*, est offerte par le terme qu'il utilise en français pour traduire, dans sa lettre à Solomon, *Büffel*, non le normal "buffle" mais bien le terme "bison". Un tel choix indique clairement qu'il pensait non à l'animal commun mais bien à l'animal mythique. Aucun critique n'a encore jusqu'à présent relevé (et restitué en traduction) ce sens de "Büffel", absence qui amoindrit ainsi fortement toute la tension contenue dans la "coagulation" célanienne, coagulation qui porte aussi sur la lumière entre les cornes qui se transmute en étoile³¹.

En fait, le motif de l'*urus* est relié, chez Celan, à la thématique bucovinienne et fonctionne en quelque sorte comme une synecdoque, la *pars pro toto*, le tout étant ici l'enfance, la mère, le pays natal. Par la présence de l'étoile, il s'inscrit aussi dans la grande constellation thématique des morts de la Shoah qui fonde toute la poésie célanienne.

29 P. Celan, *Atemwende. Renverse du souffle*, Traduit de l'allemand et annoté par J.-P. Lefebvre, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 93.

30 M. Eminescu, *Poezii*, București, Ed. Minerva, 1975, p. 85. Citons la traduction italienne de Rosa Del Conte: "uri snelli, la stella in fronte" (M. Eminescu, "La Leggenda del bosco", *Poesie*, a cura di R. Del Conte, Modena, Mucchi Editore, 1989, p. 31).

30 "L'impératif «coagule» porte également sur Hönerlicht («lumière des cornes»)" (J.-P. Lefebvre, *op. cit.*, p. 168).

enne. *L'urus* nous a permis, dans un essai précédent, d'éclairer d'autres poèmes qui, sans lui, resteraient incompréhensibles, comme *Entwurf einer Landschaft* (*Esquisse d'un paysage*) du recueil *Sprachgitter* (*Grille de parole*) ou *Le Périgord* composé en 1964, durant un séjour en Dordogne. Par le même mouvement d'anamnèse, l'évocation de l'animal légendaire ranime, dans l'exil, le souvenir de la famille et de l'enfance. Constellation sémantique qui passe d'un texte à l'autre, "cercle" qui s'identifiera au Méridien final.

Avec *Coagula* – et *Solve* qui le précède dans *Atemwende* – Celan dévoile le double mouvement de dissolution de l'identité et de recentrement autour d'un noyau existentiel irréductible qui coïncide, d'une part, avec le monde des disparus de la Shoah dont la mémoire doit conserver les "noms" et, de l'autre, avec la Roumanie inoubliée. La remémoration/coagulation a donc lieu et à travers le souvenir et à travers l'écriture poétique. Comme Celan le souligne dans sa lettre à Petre Solomon, l'exilé coagule intérieurement et fait coaguler sa souffrance dans le poème. Certainement, le deuil de l'exil s'est sommé chez lui à d'autres deuils encore plus fondamentaux: celui de ses parents assassinés et celui des Juifs de la Shoah. De nombreux textes célanien tracent un parcours dont la plaie, le sang, la blessure sont les emblèmes les plus tragiques comme ce poème de *Atemwende*, où Celan compare ses quarante ans à quarante troncs d'arbres décortiqués (*Die schwermutsschnellen hindurch, Par les rapides de la mélancolie*).

On sait que Paul Celan s'est suicidé dans la nuit du 19 au 20 avril 1970 en se jetant dans la Seine du Pont Mirabeau³², un lieu hautement symbolique pour lui. Traducteur d'Apollinaire, il a été fasciné par *Le Pont*

Mirabeau et *Les Colchiques*, deux poèmes qui se sont fondus dans sa mythologie personnelle. Fleur célanienne par excellence, le colchique rayonne au cœur d'une constellation thématique spécifique. Dès *Mohn und Gedächtnis* (*Pavot et mémoire*), *Erinnerung aus Frankreich* (*Souvenir de France*) propose un vers "Le ciel de Paris, le grand Colchique d'automne" ("der Himmel von Paris, die große Herbstzeitlose")³³ où surgit la fleur vénéneuse qui reparaitra encore dans un poème du recueil posthume *Schneepart: Largo*. Fidélité extrême à quelques mots – et à quelques thèmes – essentiels.

Pour Celan, le colchique emblématise la lutte contre l'oubli. C'est la Fleur "hors du temps" ("Zeitlose"). Sous l'influence du poème d'Apollinaire, et en particulier des vers "Ils cueillent les colchiques qui sont comme des mères / Filles de leurs filles et sont couleur de tes paupières"³⁴ elle actualise une véritable inversion du passé et se charge de connotations maternelles. Valeurs symboliques que condense *Die Silbe Schmerz* (*Les Syllabes douleur*):

die Zeit-
lose im Aug, die Mutter-
Blume,

le colchique
dans l'œil, hors-temps, la fleur -
mère³⁵.

Surtout le terme "colchique" renvoie à une région mythique pour l'imaginaire célanien: la Colchide, liée à la mère comme dans *Im Schlangenzug* (*Dans le chariot à serpents*) d'*Atemwende*, où le train de la déportation maternelle se transforme dans le char tiré par des dragons emportant Médée. Il termine le poème *Und mit dem Buch aus Tarussa* (*Et avec le livre de Tarussa*) par "Kolchis" ("Colchide"): "Crimée de

32 Toutes les informations biographiques proviennent de "Chronologie", dans P. Celan et G. Celan-Lestrangé, *Correspondance*, Éditée et commentée par B. Badiou avec le concours d'É. Celan, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

33 P. Celan, *Mohn und Gedächtnis. Pavot et mémoire*, Traduit de l'allemand par V. Briet, Paris, Christian Bourgeois Éd., 1987, pp. 56-57. On consultera avec profit C. Perels, *Zeitlose und Kolchis*, "Germanisch-Romanische Monatsschrift", n° 29, 1979, pp. 47-74.

34 Apollinaire, *Alcools*, Paris, Gallimard, "Poésie", 1988, p. 33.

35 P. Celan, *Die Niemandrose. La Rose de personne*, Traduction de M. Broda, Paris, Le Nouveau Commerce, 1979, pp. 132-133.

Mandelstam, lieu de l'exil d'Ovide (tous deux écrivirent des *Tristia*)³⁶ remarque Martine Broda. La Colchide englobait, pour Celan, non seulement la patrie de Mandelstam, son double fraternel, mais aussi la Roumanie perdue, la Roumanie inoubliée. Et le fait d'avoir choisi, pour son suicide, justement le pont lié à Apollinaire nous semble hautement significatif pour exprimer sa souffrance et sa solitude d'exilé dans un Paris qui était désormais très loin de la Ville-Lumière de ses débuts et qu'il qualifiait de "grotte" pleine d'épines dans *Eingejännert* (*Enjanvié*) de *Schneepart*. Dans son commentaire du poème, Jean-Pierre Lefebvre note que "la forme composée [*Eingejännert*] suggère une sorte d'enfermement, voire d'incarcération". En ce qui concerne le mot *Balme* (grotte), "associé à *bedornt*, l'ensemble évoque une cage de torture"³⁷:

Eingejännert
in der bedornten
Balme. (Betrink dich
und nenn sie
Paris).

Enjanvié
dans la balme
ornée d'épines. (Saoule-toi
et appelle-la
Paris)³⁸.

Dans *Und mit dem Buch aus Tarussa*, Celan avait déjà associé le Pont Mirabeau au suicide huit ans avant son geste fatal, ce qui prouve de manière évidente l'importance qu'il attribuait non seulement au Pont Mirabeau, mais à la constellation symbolique personnelle unissant Pont Mirabeau – Apollinaire – Colchique – Colchide – Roumanie – Mère:

Von der Brücken-
quader, von der
er ins Leben hinüber-
prallte, flügge
von Wunden, – vom
Pont Mirabeau

De la dalle
du pont, d'où
il a rebondi
trépassé dans la vie, volant
de ses propres blessures, – du
Pont Mirabeau³⁹.

Bachelard a montré comment l'attirance fatale pour l'eau est provoquée par une rêverie de dissolution, de réintégration dans l'ordre cosmique qui cache sans doute aussi un désir de renaissance. C'est pourquoi la mort par l'eau est à la fois "redoutée, en tant qu'elle crée un maléfice spécifique, et désirée, en tant qu'elle implique une persistance paradoxale"⁴⁰. Elle est, comme il l'écrit, la "plus maternelle des morts"⁴¹. En se jetant du Pont Mirabeau, associé chez lui à Apollinaire et donc aux *Colchiques*, Paul Celan entreprenait la traversée vers l'au-delà. Il indiquait aussi que ce voyage pour lui était en fait un retour, un retour vers son Méridien⁴².

À travers les années d'exil, à travers l'enfer de la folie, persistera au cœur de la poésie célanienne cet "unique cercle" qui désigne à la fois le Méridien originaire qui "intersecte tous les tropes" et aussi la patrie inoubliée qu'il avait tenté de reconstruire avec la parole de poésie. Les vers situés à la fin du poème *Es wird etwas sein, später* (*Il y aura quelque chose, plus tard*) du dernier recueil posthume *Zeitgehöft* (*Enclos du temps*) condensent à jamais cette hantise:

36 M. Broda, *Dans la main de personne*, s. 1., Éd. du Cerf, 1986, p. 49.

37 J.-P. Lefebvre, *Notes*, dans P. Celan, *Schneepart. Partie de neige*, Traduit de l'allemand et annoté par J.-P. Lefebvre, Paris, Éditions du Seuil, p. 116.

38 P. Celan, *Schneepart. Partie de neige*, op. cit., p. 29.

39 P. Celan, *Die Niemandrose. La Rose de personne*, op. cit., pp. 148-149.

40 J. Libis, op. cit., p. 224.

41 G. Bachelard, op. cit., p. 100.

42 Ajoutons que le 19 avril 1970 était la veille de Pessah, une fête dédiée à la famille, au souvenir des parents et grand-parents. Comme il l'écrit dans *Le Méridien*, «le poème parle ! De la date qui est la sienne, il préserve mémoire» (P. Celan, *Der Meridian. Le Méridien*, op. cit., p. 190). En choisissant cette date et ce lieu, Celan a voulu faire parler non plus cette fois le poème mais sa propre mort.

Aus dem zerscherbten
Wahn
steh ich auf
und seh meiner Hand zu,
wie sie den einen
einzigsten
Kreis zieht.

du verre brisé
de la folie
je surgis
et regarde ma main,
tracer l'un,
l'unique
cercle⁴³.

Max Bilen a établi un parallélisme entre la condition artistique et la "condition diasporique". Pour lui, "les épreuves de la condition diasporique peuvent paraître similaires à la mise en condition particulière à l'écriture: étrangeté, marginalité, affirmation de la différence, déperdition de soi, errance, malaise, séparation"⁴⁴. Pour Maurice Blanchot, l'œuvre – par la transmutation qu'elle provoque chez celui qui l'écrit – n'est-elle pas déjà exil et ne transforme-t-elle pas l'écrivain en "l'errant, le toujours égaré, l'étranger, dans l'écart, exilé de la cité"⁴⁵? Dans cette perspective, parlant du processus de la migration, Max Bilen affirme encore:

Qu'il s'agisse de la création d'une œuvre, "migration du recommencement infini", dit Blanchot, ou de migration millénaire, l'expérience paraît identique. Elle tend à réaliser un changement de condition à la faveur duquel, dans les deux cas, monde sacré et monde profane

se reconnaîtront même au terme de la dispersion et de la traversée du désert. Chez l'un comme chez l'autre, le changement d'état est consacré par la fidélité à un retour, la vie prenant sens dans cette vocation⁴⁶.

C'est dans cette tension entre décentrement et recentrement, exil et retour que s'inscrivent les œuvres de Benjamin Fondane et Paul Celan. Une même eau brûlée de l'invisible hante *Le Méridien* de Celan comme la *Préface* que Fondane rédigea, en 1942 dans l'urgence, pour son dernier livre: "un bateau m'attend quelque part"⁴⁷. Sans doute cet ultime navire est-il le poème dont il est "le pilote" (p. 247), navire-fantôme d'une pérégrination infinie, qui coïncide avec la bouteille à la mer de Vigny ou avec celle que Paul Celan jette "dans la houle des mots qui cheminent"⁴⁸ pour être recueillie un jour sur une terre, "sur la plage du cœur peut-être"⁴⁹. Les poèmes "sont en chemin: ils font route vers quelque chose" et ce quelque chose est un "toi invocable"⁵⁰. Pour Benjamin Fondane comme pour Paul Celan, le destinataire inconnu devient paradoxalement la "nova terra" que cherchait l'Ulysse dantesque. L'errant – qui a traversé tant de "cités sans levain où la prière s'effondre" et porté "l'interminable deuil où bâtir sa maison"⁵¹ – atteint ainsi cet espace germinatif, espace du cœur: "langage de la proximité pour la proximité, plus ancien que celui de la vérité de l'être – que probablement il porte et supporte –, le premier des langages, réponse précédant la question, responsabilité pour le prochain"⁵².

43 P. Celan, *Zeigehoft. Enclos du temps*, traduit par M. Broda, Paris, Clivages, 1985, s. p.

44 M. Bilen, *Le Sujet de l'écriture*, Paris, Éd. Greco, 1989, p. 86.

45 M. Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1971. Cité par M. Bilen, *Le Mythe de l'écriture*, Orléans, Paradigme, 1999, p. 34.

46 M. Bilen, *Le Sujet de l'écriture*, op. cit., p. 91.

47 B. Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Bruxelles, Éditions Complexes, 1994, p. XII.

48 "In der Dünung wandernder Worte". P. Celan, *Sprich auch du (Toi aussi parle)*, dans *Von Schwelle zu Schwelle. De seuil en seuil*, Traduit de l'allemand par V. Briet, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1991, p. 105.

49 P. Celan, *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen. Discours de Brême*, op. cit., p. 194.

50 P. Celan, op. cit., p. 194 et p. 195.

51 Les expressions sont reprises à P. Guyon, *Le Testament d'Abel*, Fontenay le Comte, XPH, 2008, p. 127 et p. 85.

52 E. Levinas, *Paul Celan / De l'être à l'autre*, dans *Noms propres*, Paris, Fata Morgana, 1976, p. 50.

Pierre
BRUNEL

L'étranger et l'étrange d'une littérature de l'émigration

Abstract

We still wait to abolish the stereotype about the other, both aborigine and colonizer. Time will not clean up the stranger who every one of us carries in him. The studies about mentalities are indispensable for a rational knowledge. Literature aims to approach the foreign civilizations, in order to communicate with them. Thus, each outsider will reconcile with his own fears.

Keywords: comparative literature, cultural studies, mentalities, alterity, aborigines, colonizers.

Lors de mon premier voyage en Argentine, le professeur Nicolàs de Rosa aujourd'hui disparu, qui m'avait invité à l'Université d'Etat de Buenos Aires en 1976, la UBA, me présenta comme le successeur dans la chaire de littérature comparée de la Sorbonne de Fernand Baldensperger, né à Saint-Dié en 1871. C'était me faire beaucoup d'honneur et ignorer qu'entre la génération de Baldensperger, qui occupa cette chaire de 1925 à 1935 et la mienne il y avait eu celle de mon maître, Charles Dédéyan (1910-2003), dont nous avons célébré en 2010 le centième anniversaire de la naissance. La thèse principale de Charles Dédéyan intitulée *Montaigne chez ses amis anglo-saxons* (1943) est dans le droit fil des travaux de Fernand Baldensperger, même si elle fut dirigée par

Jean-Marie Carré, né en 1887 dans les Ardennes, au pays de Rimbaud, qui dirigea aussi la thèse d'Étiemble, autre grand comparatiste de la Sorbonne, sur *Le Mythe de Rimbaud*. Jean-Marie Carré mourut en 1958, la même année que Baldensperger, celle où j'entrai à l'École Normale Supérieure et m'orientai déjà, quoique formé aux lettres classiques, vers le comparatisme.

Pour moi, Fernand Baldensperger se perdait, sinon dans la nuit du comparatisme, du moins dans les premiers temps de la littérature comparée proprement dite en Sorbonne¹, quand tout récemment j'acquis l'un de ses livres, une rareté, non pas son *Goethe en France* de 1904, qui n'était pas sa thèse, consacrée cinq ans plus tôt à Gottfried Keller, écrivain suisse de langue allemande, non pas ses *Orientations étrangères chez Balzac* (Honoré Champion, 1927), que Charles Dédéyan me proposa comme modèle pour ce qui aurait pu être des *Orientations étrangères chez Claudel*, mais un volume, publié aux éditions Flammarion en 1913, et intitulé *La Littérature*. – *Création, succès, durée*. Fidèle à Goethe, il lui empruntait la citation placée en épigraphe :

« *La littérature n'est qu'un fragment de fragments. De ce qui a été fait ou dit, une infime partie fut écrite ; de ce qui fut écrit, une infime partie a été retenue.* »

Cette réduction peut sembler à l'opposé d'une autre grande idée de Goethe, tardive il est vrai puisqu'il ne l'a exprimée qu'en 1827 dans ses *Conversations avec Eckermann*, l'idée d'une *Weltliteratur*, d'une littérature mondiale qui n'avait pas il est vrai les dimensions de la littérature universelle proposée par Étiemble aux comparatistes dans son livre de 1974, *Essais de littérature (vraiment) générale*, et encore dans celui de 1988, *Ouverture(s) sur un comparatisme planétaire*.

Le comparatisme de Baldensperger était tout différent : certes, il s'ouvrait aux littératures étrangères, celles des grandes littératures européennes presque exclusivement,

1 Voir Monique Dubar « Fernand Baldensperger », dans *Relire les comparatistes français*, numéro spécial de la *Revue de littérature comparée*, juillet-septembre 2000, p. 325. Auparavant Baldensperger avait occupé les chaires de littérature comparée de Lyon (1902) et de Strasbourg (1919).

mais pour revenir au national, à ce que nos politiques d'aujourd'hui appellent de manière insistante l'« identité nationale ». Dans le livre II de *La Littérature. – Création, succès, durée*, se succèdent deux chapitres dont l'un, le chapitre III, est intitulé « Le recours au passé national », l'autre, le chapitre IV, « L'appel à l'étranger ». Il croit, comme le grand poète irlandais W.B. Yeats qu'il cite (p. 152), que « nul ne peut écrire parfaitement, quand sa toile est tissée de fils qui viennent de plusieurs contrées » et il met en garde contre les « dangers » et les « limites » du « cosmopolitisme littéraire ».

Tout aussi bien, contre toute littérature née de l'émigration. Sur ce point le Goethe des *Conversations avec Eckermann* finissait par paraître suspect à Baldensperger : « ce vieillard », écrivait-il, « s'appliquait à goûter les produits populaires des nations les plus éloignées, se disant que pour connaître l'homme, c'est l'humanité qu'il fallait étudier. Il s'ingéniait à retrouver, dans un roman chinois vieux de quelques siècles, des éléments d'émotion ou de beauté analogues à ceux que pouvaient offrir *Hermann et Dorothee* [une œuvre de Goethe lui-même] et les récits de Richardson » (p. 173). Ce qui suit, dans la même page, permet de passer d'un reste de méfiance à l'égard de l'étranger à une conception péjorative de l'étrange :

« Mais il faut bien l'avouer : il est un point où la curiosité de l'hétérogène cesse de comporter une telle valeur d'émulation et de ferment, et ne saurait dépasser le goût du folklore, de l'étrange et du lointain. »

Etranger doublement étrange donc : parce qu'il est l'autre et parce qu'il en est distant. D'où ce mouvement de repli qu'opérait Baldensperger, à la veille de la Première Guerre mondiale, vers la « littérature nationale ». La conclusion de l'ouvrage, exemples à l'appui, confirme cet attachement et ce retour :

« Tolstoï s'est indigné que le culte de Shakespeare, c'est-à-dire d'un auteur sans appli-

cation évidente et d'un créateur suprême de « formes », fût une « influence épidémique » dont nul bienfait ne pouvait résulter pour l'humanité gémissante. Il oubliait que ces affabulations sans apparente moralité et sans altruisme immédiat ont aidé des publics entiers à prendre conscience de leur nationalité, en voyant leurs fastes historiques se réincarner dans des pièces modelées sur le type shakespearien. Dans sa propre patrie, les misères ou les gloires de la « sainte Russie » ont souvent trouvé des annonceurs que n'aurait sans doute pas suscités une médiocre variété de dramaturgie. Des pièces à thèse humanitaire n'ont pas manqué de s'appuyer, à l'occasion, et de fonder leur agencement scénique sur ce grand précédent théâtral. Ailleurs, c'est Dante servant longtemps de patrie idéale à un peuple morcelé, ou Goethe offrant un patrimoine commun à des hommes divisés par les antiques fatalités du sol et de l'histoire (p. 325). »

Voilà donc Dante ouvrier déjà de l'unité italienne, Goethe, avant Bismarck, travaillant pour l'unité allemande, et Baldensperger offrant son livre de 1913 à une France prête à affronter l'ennemi étranger. Reprenant le problème en 1989, presque au terme de ce siècle que Nietzsche avait annoncé comme devant être « le siècle de la comparaison » (*das Jahrhundert der Vergleichung*), Yves Chevrel commençait par définir « l'étranger » en évitant de le confondre avec « le barbare », mais en partant de cette distance que maintenait Baldensperger :

« L'étranger est d'ailleurs. Il est établi, le plus souvent, dans un autre pays (allemand *ausländlich*) et s'exprime dans une autre langue, il peut être un voisin mais sans « être du pays » (normand *Horsain*), et un sens récent de l'anglais *alien* le situe même en dehors de l'espèce humaine. La langue française, de plus, connaît le doublet étranger/étrange : l'étranger suscite volontiers interrogation, incompréhension, inquiétude². »

Appartenant à la troisième génération de comparatistes (il est né la même année que

2 *La Littérature comparée*, Presses Universitaires de France, Que sais-je no. 499, 1989, p. 8.

moi, en 1939), Yves Chevrel dépasse vite cette crainte en remontant jusqu'à l'Ancien Testament (les prescriptions divines que transmet Moïse au peuple juif dans l'*Exode*), mais aussi à cette sorte d'ancien testament de la littérature comparée que constitue l'œuvre de Jean-Jacques Ampère (1800-1864), pionnier, après Claude Fauriel (1772-1844) et avec Frédéric Ozanam (1813-1853) de la discipline au XIXe siècle quand il n'était encore question que de l'enseignement de « littérature étrangère » à l'Université. Tel était le nom de l'unique chaire en Sorbonne, dont le premier titulaire fut Fauriel, avec pour suppléants Jean-Jacques Ampère puis Ozanam. Le 12 mars 1830, parlant de « l'histoire de la poésie » à l'Athénée de Marseille, Jean-Jacques Ampère avançait deux formules décisives : « Il faut (...) pour goûter un poète se dépayser entièrement » et les « chefs-d'œuvre de tous les temps nous appartiennent ».

Il y a beaucoup à tirer de ces deux formules, sans les restreindre à leur sens strict. Se dépayser, quand il s'agit de lire un poète, ne signifie pas seulement passer du pays du lecteur au pays de l'auteur : mais l'œuvre du poète elle-même, par sa singularité, est un monde à part, un pays singulier dans lequel il faut savoir pénétrer pour le comprendre. Nul peut-être ne l'a mieux senti que Rainer Maria Rilke, nul ne l'a mieux exprimé que lui dans les *Cahiers de Malte Laurids Brigge* (1910) où le jeune Danois, sans être un émigré, découvre à Paris une terre étrangère :

« Pour écrire un seul vers, (...) il faut pouvoir repenser à des chemins dans des régions inconnues, à des rencontres inattendues, à des départs que l'on voyait longtemps approcher³. »

Quant à la nouvelle formule, Yves Chevrel l'explique parfaitement quand il écrit pour la commenter que « toute œuvre étrangère peut être nôtre, à condition d'accepter de sortir de son propre espace, elle est même la condition qui permet de comprendre vraiment cet espace ». Je n'irai pas

jusqu'à la phrase qui suit (« L'étranger est indispensable pour définir et comprendre le national ») car elle risque, comme le livre de Baldensperger, d'inciter à revenir à cette identité nationale dont, à mon sens, le comparatiste ne peut se contenter et dont il doit se défier, car elle le priverait, entre autres, de la précieuse littérature d'émigration dont les Russes (Tourguéniev, Nabokov), les Roumains (Ionesco, Cioran, Voronca), les Chinois (François Cheng) nous ont laissé de riches exemples.

Fernand Baldensperger, Jean-Marie Carré étaient originaires de l'Est de la France et tournés dans leurs recherches littéraires vers l'Allemagne. Germanistes de formation, ils avaient aussi fait, surtout le second, une place importante à la littérature anglaise. Mais, dès le XIXe siècle, les chaires de littérature étrangère étaient en quelque sorte des chaires tournantes où alternaient l'étude de la littérature anglaise, celle de la littérature allemande, celle de la littérature italienne et celle de la littérature espagnole, sans aller jusqu'à l'Amérique latine. Les programmes d'enseignement d'Ozanam, qui succéda à Fauriel en Sorbonne, sont exemplaires à cet égard.

Jean-Jacques Ampère occupa dès 1833 une chaire de littérature française au Collège de France, sans renoncer à la « critique voyageuse » qui l'entraînait du côté de l'Italie. C'est à Edgar Quinet (1803-1875), venu de l'Université de Lyon où il avait enseigné les littératures étrangères, que fut confiée en 1841, au Collège de France, une chaire de littératures comparées du midi de l'Europe dont l'histoire fut pleine de ruptures et de soubresauts, surtout à partir du moment où il voulut joindre à l'étude des littératures celle des institutions. Essentiellement tourné vers la Grèce et vers l'Italie, il publia un livre sur *Les Roumains* en 1856 (sa femme était d'origine roumaine) et s'intéressa à la littérature espagnole.

En Sorbonne Frédéric Ozanam, à la fin de sa trop courte carrière, interrompue par sa mort prématurée en 1853, avait travaillé

³ Traduction de Maurice Betz, Emile- Paul, 1947, p. 21.

sur les origines de la littérature espagnole, rassemblant une vaste documentation à l'automne de 1852 et faisant un voyage à Burgos d'où il rapporta le long texte si attachant intitulé *Un pèlerinage au pays du Cid*.

L'espagnol, il faut bien l'avouer, a été pendant longtemps le parent pauvre des comparatistes français. Paul Hazard (1878-1944), autre grand maître de la première génération du XXe siècle, avait consacré sa thèse à *La Révolution française et les lettres italiennes (1789-1815)*, Hachette, 1910. Il publia deux livres relativement modestes sur *Don Quichotte* l'un en 1931 et l'autre en 1940. Du moins cherchait-il à placer le chef-d'œuvre de Cervantès sous le triple éclairage « national, européen et humain ». Pour ce spécialiste de la littérature italienne, l'intitulé de la chaire du Collège de France occupée jadis par Quinet fut modifié en « histoire des littératures comparées de l'Europe méridionale et de l'Amérique latine ». Il ouvrit la *Revue de littérature comparée*, qu'il avait fondée avec Fernand Baldensperger en 1921, à de grands hispanistes comme Jean Sarrailh et Marcel Bataillon, qui devait lui succéder et au Collège de France et à la direction de la *Revue de Littérature comparée*. Présenté par le duc de Broglie, qui le reçut à l'Académie Française en 1940, comme un « promeneur amusé qui veut errer à l'aventure », il avait découvert le Chili en 1924. Des numéros spéciaux de la RLC furent consacrés aux *Origines du Romantisme au Brésil* (1927), aux *Romantiques français au Mexique* (1930), à l'Espagne (1936), au Portugal (1937).

Paul Hazard ne s'enfermait ni dans le national ni dans le nationalisme. D'ailleurs le nationalisme allemand, non sans raison, lui fit peur un moment où l'ascension du Troisième Reich semblait irrésistible et il résista au « mirage allemand ». Telle qu'il l'a conçue, l'« histoire comparée des littératures » est celle des passages, du jeu complexe des échanges :

« (...) suivre la genèse des œuvres, en tenant un compte particulier des facteurs étrangers qui entrent dans leur production ; considérer la littérature comme un organisme vivant, toujours en devenir ; se tenir aux frontières de l'histoire littéraire, pour y surveiller les échanges ; mesurer, s'il est possible, les modifications que subissent les sentiments, les images, et leur expression, chaque fois qu'il y a passage d'une nationalité à une autre ; suivre les grands courants de pensée qui se forment par moments, et semblent entraîner des générations entières dans leur impulsion ; bref, être attentif à tous les effets que provoquent les pérégrinations des idées et des formes, telle est la tâche de l'histoire comparée des littératures. »

Peut-être, s'il avait vécu au-delà de 1944, aurait-il été donné à l'auteur de *La Crise de la conscience européenne*, étudiée au XVIIIe siècle, d'aller jusqu'au XIXe siècle, qui fut encore pour de nombreux pays le siècle de la colonisation, et jusqu'au XXe siècle confronté au problème de la décolonisation. Dans les deux cas se posait à la conscience de l'écrivain et du penseur le problème de l'émigration. Mais je crains fort qu'à l'exception d'Etiemble, peu de comparatistes se soient posé ce problème, même si le comparatisme gagna du terrain du côté de l'Espagne et de l'Amérique latine avec Michel Berveiller, auteur d'une thèse sur le cosmopolitisme de Borges et d'un livre sur le Pérou, avec Daniel-Henri Pageaux, longtemps directeur de l'UFR de littérature comparée à Paris III, sachant aller et revenir sans cesse d'un continent à l'autre ou – dans une aire et une époque plus restreintes – avec Didier Souiller, professeur de littérature comparée à l'Université de Dijon.

Marcel Bataillon (1895-1977) fait figure d'exception. Cet agrégé d'espagnol s'était très tôt proposé avec son ami Jean Pommier de faire ensemble de la littérature comparée⁴. Ils se retrouvèrent au Collège de France, l'un pour la littérature française, l'autre pour la littérature espagnole, et disposés à mener de front « l'étude de la créa-

4 Voir la lettre de Jean Pommier à Marcel Bataillon, écrite en 1915, et citée par Didier Souiller dans *Relire les comparatistes français*, p. 373.

tion littéraire (en général) », Pommier en successeur de Paul Valéry, Bataillon en comparatiste actif et critique à la fois, désireux de « tuer en nous le vieil homme » et de dépasser ce que certains ont appelé l'« occidental-centrisme » : « Nous trouvons naturel que les Cubains lisent Sartre, que les étudiants vénézuéliens s'occupent d'André Breton », écrivait-il en rendant compte du second Congrès de la Société Internationale de Littérature comparée tenu à Chapel Hill en septembre 1958, « mais », ajoutait-il, (nous Français), « nous ne connaissons ni José Marti, ni Romulo Gallegos »⁵.

Pour une réflexion véritablement moderne sur de tels problèmes, on revient aujourd'hui de loin.

A relire par exemple le livre d'André Siegfried (1875-1959), *Amérique latine*, qui date de 1934, on se rend compte de la manière où, plus latin que les Latins, il en vient à considérer comme étrangères certaines composantes dont certaines sont pourtant autochtones. Pourtant ce grand voyageur, auteur de *Voyage aux Indes* (1951) et de *La Géographie poétique des cinq continents* (1953), cet économiste élu au Collège de France en 1933, ne semblait pas devoir conserver un regard franco-français.

Pour lui, « si la civilisation sud-américaine doit se faire un jour », alors qu'elle n'est pas faite au moment où il écrit, « sa personnalité ne sera complète que lorsque l'Amérique latine se sera donné elle-même une culture, tenant compte harmonieusement du sol et de l'histoire, lui permettant d'édifier, dans le Nouveau Monde, une Cité latine, au sens où Fustel de Coulanges a parlé de la Cité antique ».

Mais ces pays brillants seraient « déréglés » parce qu'ils admettent en leur sein des éléments étrangers à ceux qui les ont

colonisés et en grande partie peuplés. « Pour se maintenir dans son axe, que l'histoire a déterminé pour elle », écrit André Siegfried, « il lui faut évidemment résister à bien des tentations, éviter bien des attractions centrifuges. Qu'elle penche, dans certaines régions écartées, vers l'indianisme, et ce serait la civilisation occidentale elle-même qui risquerait de péricliter ; qu'ailleurs elle laisse le sang noir prendre un ascendant excessif, et l'on risquerait de n'avoir plus effectivement qu'une Afrique derrière la façade, encore séduisante, d'une Europe coloniale ; qu'elle s'américanise, au sens de Detroit ou de Chicago, et l'on voit sans doute tout ce que le progrès matériel, le rendement social y pourraient gagner, mais on ne peut se défendre, si l'on est français, de quelque mélancolie, à la pensée de ce qu'y perdrait cette conquête si belle d'un effort millénaire, le raffinement latin »⁶. Siegfried se montre plus inquiet encore quand il insiste sur la question, essentielle pour lui, qui est « de savoir si l'Amérique du Sud restera romaine », - car ce qui lui importe le plus est le maintien de la religion catholique dans cette région du monde, où paradoxalement, l'émigré était devenu le colonisateur. Il redoute les « influences exotiques qui risqueraient de la corrompre », et il ajoute ces phrases, insupportables et insoutenables aujourd'hui :

« Du fait de la présence nègre et indienne en effet, des germes corrupteurs rôdent autour de lui et sont même au travail dans son sein. Partout où il y a des nègres - le protestantisme noir aux Etats-Unis n'échappe pas à ce péril -, il y a des vellétés de spiritisme, de magie, de fétichisme. ; le christianisme, au Brésil, est pénétré de ces superstitions, que la « couleur » entretient. »

Il y aurait beaucoup à dire et à redire sur un tel vœu de pureté qui est une autre

5 Publié dans la *Revue de Littérature comparée*, vol. XXXV, 1961, p. 290-298, cité *ibid.*, p. 379. José Marti (1853-1895), le poète cubain mort sur un champ de bataille à l'orée d'une guerre d'indépendance qu'il avait appelée de ses vœux, Romulo Gallegos (1884-1969), romancier vénézuélien qui fut président de son pays durant quelques mois en 1949 sont choisis à dessein pour leur personnalité, leur action, mais aussi pour leur œuvre.

6 André Siegfried, *Amérique latine*, Armand Colin, Choses d'Amérique, 1934, chapitre IV, « La Civilisation ».

forme d'ultraïsme et comporte le risque d'incompréhension, sinon d'inintelligence. Comment comprendre par exemple, avec de tels présupposés, le vaudou haïtien, dont l'histoire a commencé avec l'arrivée des premiers contingents d'esclaves à Saint-Domingue dans la seconde moitié du XVIII^e siècle ? Comme l'a expliqué Alfred Métraux dans son ouvrage sur le sujet, c'est « un ensemble de croyances et de rites d'origine africaine qui, étroitement mêlés à des pratiques catholiques, constituent la religion de la plus grande partie de la paysannerie et du prolétariat urbain de la République noire d'Haïti »⁷. Michel Leiris, dans la préface qu'il a écrite pour ce livre, rappelle que, selon Jean Price-Mars (1876-1969), le porte-parole et l'analyste du mouvement culturel indigéniste, cet ensemble de croyances et de pratiques représenterait, en Haïti, la véritable religion « nationale ». Mais que dire d'une religion « nationale » qui se situe aux confins de l'africanisme et de l'américanisme et qui est, toujours selon Leiris, « un étrange carrefour où se mêlent, dans un cadre antillais, non seulement les apports de l'Afrique noire traditionnelle et ceux du monde chrétien, mais religion, magie, médecine, théâtre, musique, danse et arts plastiques » ?

A la fin du XVI^e siècle, Montaigne avait l'esprit plus ouvert. Il avait su pratiquer le comparatisme des ressemblances. Ainsi dans l'« Apologie de Raimond de Sebonde », et dans la célèbre page de ce très long chapitre XII du Livre II des *Essais* où il fait découvrir à son lecteur « les similitudes et convenances de ce nouveau monde des Indes occidentales avecques le nostre présent et passé, en si estranges exemples ». Et il ajoute :

« Je me suis souvent émerveillé de voir, en une tresgrande distance de lieux et de temps, les rencontres d'un grand nombre d'opinions populaires, monstrueuses, et des mœurs et créances

sauvages, et qui par aucun biais ne semblent tenir à nostre naturel discours. C'est un grand ouvrier de miracles que l'esprit humain⁸. »

J'ai un goût tout particulier pour ce chapitre des *Essais*. Il y a à cela une raison toute personnelle, mais aussi sentimentale. Dès la première page Montaigne raconte comment un certain Pierre Bunel, humaniste toulousain et « homme de grande réputation de savoir en son temps » (il mourut en 1546), ayant passé quelques jours dans la maison de son père, lui fit présent à son départ (« au déloger »), d'un livre intitulé *Theologia naturalis ; sive, Liber creaturarum magistri Raimondi de Sebonde*⁹. Rendre hommage à ce livre, pour Michel de Montaigne, c'était donc rendre hommage à son père, et il avait en quelque sorte hérité de ce traité de théologie naturelle qui lui imposait un devoir de mémoire.

Raimundus Sabundus, de son vrai nom Ramon Sibiuda, était Espagnol, même s'il avait exercé la médecine à Toulouse quelque deux cents ans avant que Michel de Montaigne ne se vît confier le soin de traduire son livre, que son père avait retrouvé par hasard, quelques jours avant sa mort, « sous un tas d'autres papiers abandonnés ». La traduction lui parut d'ailleurs aisée, car « ce livre est bâti d'un Espagnol baragouiné en terminaisons Latines ».

Le livre de Sebond offrait à Montaigne l'occasion d'une réflexion sur foi et raison et, comme l'a expliqué Claude Lévi-Strauss, grand admirateur de Montaigne, « pour venir à bout de ceux qui prétendent prouver la religion par des raisons spéculatives », il en vient à « refuser à la raison tout pouvoir »¹⁰. Mais je suis surtout frappé, dès les premières pages de cet immense chapitre par la présence du mot et du concept d'« étrangeté ». Ainsi dans cette mise en garde :

« Nous devrions avoir honte, qu'ès sectes humaines il ne fut jamais partisan, quelque dif-

7 Alfred Métraux, *Le Vaudou haïtien*, Gallimard, 1958, rééd. tel n°20 avec la préface de Michel Leiris, 1977, p. 11.

8 Montaigne, *Les Essais*, éd. dirigée par Jean Céard, Librairie Générale Française, La Pochothèque, 2001, p. 889.

9 *Ibid.*, p. 691-692. Jean Céard traduit : *Théologie naturelle, ou livre de créatures, de maître Raimond de Sebonde*.

10 Claude Lévi-Strauss, *Histoire de Lynx*, Plon, 1991, rééd. Agora, 2009, p. 282.

ficulté et étrangeté que maintînt sa doctrine, qui n'y conformât aucunement ses déportements et sa vie : et une si divine et céleste institution ne marque les Chrétiens que par la langue¹¹. »

Et ce constat d'étrangeté, précisément, incite à la comparaison dès les lignes qui suivent :

« Voulez-vous voir cela ? Comparez nos mœurs à un Mohométan, à un Païen, vous demeurez toujours au-dessous : Là où au regard de l'avantage de notre religion, nous devrions luire en excellence, d'une extrême et incomparable distance : et devrait-on dire, sont-ils si justes, si charitables, si bons ? Ils sont donc si Chrétiens. »

Montaigne, plus rudement, se voit contraint de le constater : « Notre religion est faite pour extirper les vices : elle les couvre, les nourrit, les incite » (p. 698). La comparaison, qui devait tourner du côté des prétendus civilisés, tourne à leur désavantage. Ils se révèlent plus étranges que ceux qu'ils considéraient comme des étrangers. D'où le regard nouveau qu'il nous invite à jeter sur le prétendu nouveau monde, sur « ces nations, que nous venons de découvrir » et qui sont aussi « abondamment fournies de viande et de breuvage naturel » que les nôtres (p. 717). Et tout aussi bien de ce langage et de cette raison dont nous sommes si fiers.

N'était-ce pas plutôt le conquérant espagnol qui se montrait déraisonnable, lors de la nouvelle conquête des Indes, en payant une solde aux chiens et en partageant avec ces animaux le butin de guerre (p. 731) ? N'était-ce pas là chose étrangère plus qu'ordinaire (les deux mots passent dans la même page) ?

Certes l'étrange est de ce monde, et « c'est une carte blanche préparée à prendre du doigt de Dieu telles formes qu'il lui plaira d'y graver » (p. 789). Mais précisément il faut accepter l'étrange et l'étranger. L'important est moins dans les choses que dans les relations entre les choses. « C'est une même nature qui roule son cours » (p.

731), et « Nous sommes part du monde » (p. 826).

L'autre chapitre important pour ce sujet est le chapitre VI du Livre III, « Des Coches » (le motif était déjà présent dans l'Apologie de Raymond de Sebonde, p. 726). Montaigne y enchaîne trois grands développements, sur les chars étrangement attelés par certains empereurs romains (« des autruches de merveilleuse grandeur pour l'empereur Firmus), sur les fêtes somptueuses que d'autres empereurs, tel Galba, offraient au peuple de l'Urbs, enfin, - et c'est le développement le plus long -, sur le Nouveau Monde.

Montaigne se place déjà dans une perspective planétaire, et il fait observer que même les plus curieux n'ont du monde qu'une connaissance « chétive et raccourcie » (p. 1422). Il sait par la célèbre *Historia de las cosas notables del gran Reynon de la China* (1585) de Juan Gonçalez de Mendoza, qu'il a lue dans la traduction française de 1588, que les Chinois avaient inventé mille ans avant les Européens des inventions dont ceux-ci se targuent (l'artillerie, par exemple), mais c'est surtout la découverte de l'Amérique qui l'incite à se lancer dans une grande leçon de relativisme à la suite de *De Natura rerum* de Lucrèce et avec d'autres exemples.

Le départ de ce développement est célèbre :

« Notre monde vient d'en trouver un autre (...) non moins grand, plein, et membru, que lui : toutefois si nouveau et si enfant, qu'on lui apprend encore son a, b, c. Il n'y a pas cinquante ans qu'il ne savait, ni lettres, ni poids, ni mesure, ni vêtements, ni blés, ni vignes. Il était encore tout nu, au giron, et ne vivait que des moyens de sa mère nourrice. Si nous concluons bien, de notre fin [c'est-à-dire de la fin de notre monde], et ce Poète [Lucrèce] de la jeunesse de ce siècle, cet autre monde ne fera qu'entrer en lumière, quand le nôtre en sortira. L'univers tombera en paralysie : l'un membre sera perclus, l'autre en vigueur (p. 1423-1424). »

11 *Essais*, p. 695-696 : « Déportements » a le sens de « comportements ».

Ce Nouveau Monde un jour se substituera donc à l'Ancien Monde. Mais cet enfant promis à devenir adulte aura été un enfant gâté. Montaigne n'emploie pas le mot « colonisation », mais un mot bien pire, « contagion ». « Bien crains-je », continue-t-il, « que nous aurons très fort hâté sa déclinaison [son déclin] et sa ruine, par notre contagion : et que nous lui aurons bien cher vendu nos opinions et nos arts ». Et pour ce qui est de la dévotion et de la morale, ils en avaient plus par cet avantage, et vendus, et trahis eux-mêmes ».

Dès le livre I des Essais, dans le chapitre XXX, « Des Cannibales », Montaigne qui dès ce moment-là avait lui les récits d'André Thevet et de Jean de Léry (*Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, 1578), mais aussi l'*Histoire générale des Indes* de Lopez de Gomara, qui décrivait la réception de Cortès par Montezuma et la grandeur du roi du Mexique, ironisait sur la prétendue infériorité des hommes ainsi découverts : « Mais quoi ? ils ne portent point de hauts-de-chausses » (p. 333).

Dans le chapitre « Des Coches » il revient sur ces mêmes hommes, dépossédés et invités à « promptement vider leur terre, car ils n'étaient pas accoutumés de prendre en bonne part, les honnêtetés et remontrances de gens armés, et étrangers ». Les plus puissants de leurs rois furent soumis ou même tués : celui du Pérou, l'Inca Atahualpa, cruellement supplicié le 29 août 1533 ; le roi de Mexico, Cuanhtémoc, successeur de Moctésumas et dernier empereur aztèque, exécuté au terme du siège de Mexico, en 1521.

Ce ne sont ni les Incas ni les Aztèques que Montaigne désigne par le terme de « barbares » (p. 1429), mais les Espagnols, ces bouchers, ces bourreaux, acharnés à fouiller ces terres pour en tirer plus de richesses qu'elles n'en recélaient, à « faire de misérables esclaves, pour l'ouvrage et service de leurs minières » (leurs mines). Certes les rois de Castille ont parfois puni ces excès, certes Dieu a précipité dans les flots de l'Océan la recette de certains de ces grands pillages.

Montaigne se garde bien de prophétiser la suite de l'Histoire. « Retombons à nos coches », mais le dernier exemple est encore l'attelage du dernier roi du Pérou « porté sur des brancards d'or, et assis dans une chaise d'or, au milieu de sa bataille » et tout près de périr (p. 1432). Le chapitre « Des Coches » s'achève sur cette vision étrange, qui n'a fait qu'attiser la cupidité et la cruauté des étrangers » venus d'Espagne.

L'étranger absolu est comme absent à ce monde. Il ne connaît, comme l'Étranger de Baudelaire, que « les nuages, les merveilleux nuages ». Jim Harrison, l'auteur de *La Route du retour* (*The Road Home*), roman dont la traduction a paru aux éditions Christian Bourgois en 1998, rappelait, lors d'une interview, cette réflexion de Charles Olson : « Je considère l'espace comme le fait central en Amérique »¹². Et cela, expliquait-il, parce qu'aux États-Unis, « la dimension la plus frappante [du] malaise contemporain est l'absence d'appartenance au lieu ». Son personnage, Nelse, est un nomade, un émigré de l'intérieur en quelque sorte, qui aspire à trouver un lieu où être pleinement vivant et finit par le trouver, mais après avoir longtemps douté de l'existence de ce lieu. Il ressemble beaucoup à Jack Kerouac, et le titre même du roman rappelle celui du livre le plus célèbre de Kerouac, *On the Road* (*Sur la route*), et ce que Jim Harrison, qui l'a rencontré plusieurs fois, appelle « son nomadisme effréné ».

Jim Harrison dit, au cours du même entretien, qu'il a suivi de nombreux cours de littérature comparée à l'Université et que, très tôt, il s'est pris de passion pour les écrivains américains, - russes, français, italiens, allemands, espagnols, anglais en particulier. C'est une autre forme de nomadisme, intellectuel celui-ci. Et il me paraît significatif que ce nomade en littérature, qui peut passer pour l'une des figures du comparatisme, résiste devant des cas d'enracinement. C'est aussi ce qui peut expliquer qu'il dise n'aimer pas du tout le nationalisme dans le domaine de l'art. « Personne n'en a

12 Jim Harrison, « Entretien avec Brice Matthieusent », dans *Dire le monde*, *Gulliver n°1*, Libro, 1998, p. 11-17.

rien à faire », ajoute-t-il. « Nous lisons pour obtenir une transfusion sanguine ».

Etranger, j'imagine qu'Arthur Rimbaud le fut, déjà à Charleville, sa ville natale, à Paris même, qu'il avait désiré, et plus tard à Aden ou à Harar, où il avait choisi d'émigrer, mais en laissant derrière lui toute littérature. Alfred Ilg, l'ingénieur suisse qui était au service de Ménélik, en a témoigné : il était « taciturne, renfermé, ne cherchant aucune compagnie ». Jean Teulé a placé cette citation en épigraphe d'un livre paru en 1991, l'année du centenaire de la mort, *Rainbow pour Rimbaud*¹³. Il fait d'Ilg un collègue de Rimbaud, ce qui est abusif, et, divisant en douze strophes cette sorte de poème en prose, il présente douze stations à travers le monde, de Charleville-Mézières (première strophe) au petit cimetière de Tarrafal, dans les îles du Cap-Vert, très exactement au nord de l'île de Sao Tiago, la plus grande de l'archipel, là où, « pendant trois siècles, les Portugais ont coupé tous les arbres de Sao Tiago pour construire des bateaux qui, aujourd'hui, pourrissent au fond de la mer », sans jamais en replanter dans ces dix îles dévastées, caillouteuses et désolées. Rimbaud, qui n'y est jamais allé, aurait pu y mourir et aurait dû mourir peut-être dans un semblable paysage plutôt que dans une chambre confinée de l'hôpital de la Conception à Marseille. Il aurait dû y trouver, dans la pierre aride et dans le vent, une tombe qui lui ressemble plus que celle, banale et bourgeoise, du cimetière de Charleville, - mesquine même, « étriquée, sociale, avare », selon Yves Bonnefoy¹⁴. Et en effet, dans la dernière page du livre de Teulé, alors que deux touristes chinois passent, à petits pas, dans l'allée du cimetière de Tarrafal, passe dans le ciel, par-dessus la petite tombe imaginaire de Rimbaud, « un nuage d'innocence », l'un de ceux qu'aimait l'Etranger de Baudelaire :

« En passant par-dessus le Cap-Vert, il prend momentanément la forme échevelée d'une tête de

poète adolescent. Puis il s'arrondit et redevient un nuage qui bascule, au-dessus de la mer.

Bien plus loin, selon les dépressions, il sera pluie ou bien air.

Son passage fait onduler les fleurs et le feuillage de l'arbre et du buisson.

Du cliquetis végétal, on croit entendre trois phrases :

- Mon pauvre amour, bruisse l'arbre.
- Mon pauvre amour, fleurit le buisson.
- Mes pauvres enfants, dit le vent. »

On a pu lire, encadrée dans la première page du *Monde des livres* daté du vendredi 12 mars 2010, cette citation de Vladimir Nabokov, qui émigra de Russie en France, aux Etats-Unis et finalement en Suisse :

« Gogol était une créature étrange, mais le génie est toujours étrange ; ce n'est que l'écrivain médiocre, plein de santé, qui apparaît aux yeux du lecteur reconnaissant comme un sage et vieil ami, exposant avec finesse les propres opinions du lecteur sur la vie. »

Gogol lui-même en avait eu conscience, puisqu'à la veille de ses vingt ans, il s'était ainsi défini : « Je suis pour tous une énigme, nul ne m'a entièrement deviné ». Michel Niqueux cite cette phrase dans sa récente édition des *Nouvelles complètes* de Nicolas Gogol¹⁵, et Thomas Wieder la reprend dans le compte rendu qu'il a donné au même numéro du *Monde des Livres* sous le titre « le 'mille-feuille' de Gogol ».

Sainte-Beuve déjà, dans son article de 1845, jugeait « dures et sauvages » les scènes représentées dans *Tarass Boulba*. La nouvelle appartient au premier des deux temps distingués dans l'œuvre de Gogol par Eugène-Melchior de Vogüé, l'auteur du célèbre livre sur *Le Roman russe* publié en 1886. Il était alors un jeune Ukrainien fasciné par l'époque des Cosaques et habité par les légendes des steppes. Mais plus étrange encore est le second Gogol, un éternel déraciné, débarqué à Saint-Petersbourg à l'âge de vingt ans et incapable d'y trouver sa place. Cet étrange-

13 Julliard, 1991, rééd. 10/18 no. 2251.

14 Yves Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, éd. du Seuil, *Ecrivains de toujours*, 1961, rééd. *Rimbaud*, 1994, p. 169.

15 Gallimard, Quarto, 2010.

là naît de ce qu'on pourrait appeler l'étrangéité de Gogol, se sentant étranger dans cette grande ville qui est pour lui « un désert plus inclément que sa steppe natale ».

Ce sentiment d'étrangéité générateur d'étrange est la dominante des *Nouvelles de Saint-Petersbourg*. Comme le poète polonais Adam Mickiewicz, Gogol en parlait comme d'« une ville construite par Satan », c'est-à-dire, commente Thomas Wieder, « une terre d'aliénation, désertée par les génies et gagnée par les médiocres ».

On peut être étranger au monde dans lequel on se trouve, comme Meursault en Algérie dans *L'Étranger* d'Albert Camus. On peut se sentir étranger dans le monde où on a été transplanté, comme Gogol à Saint-Petersbourg ou, - bien pire encore -, comme Carlos Liscano quand, le 14 mars 1972, ce jeune homme de vingt-cinq ans fut arrêté par des militaires dans la ville de Montevideo, incarcéré par la junte alors au pouvoir en Uruguay, et emprisonné pendant treize ans dans un prétendu « pénitencier de la Liberté ».

Le Monde des livres du 12 mars 2010 a consacré un autre long article, signé cette fois de Florence Noiville, à celui qui découvrit l'écriture en prison, mais qui, au cours de cette expérience, se découvrit étranger à lui-même. Pour l'auteur de *La Route d'Ithaque*, du *Fourgon des fous*, de *Souvenirs de la guerre récente*, c'était retrouver le sens, ou du moins l'un des sens de la formule célèbre de Rimbaud : « Je est un autre ». Il l'est d'autant plus si, comme l'émigré d'un lieu à un autre, d'un pays et même d'un continent à un autre.

Et c'est précisément sous le titre *L'Écrivain et l'autre* qu'a paru en 2010 chez Belfond un autre livre de Carlos Liscano, traduit pour la première fois en français par Jean-Marie Saint-Lu. « J'ai le sentiment d'avoir construit un personnage qui est un écrivain », constate l'auteur, mais « derrière ce personnage, il n'y a rien ». Celui qui écrit s'est peu à peu emparé de tout et a écrasé l'autre ». Ou bien il est l'autre, l'intrus, l'étranger qui étrangement a écrasé le moi.

L'écriture, dont il attendait la vie, une autre vie, risque de la tuer.

L'image du désert revient chez l'écrivain uruguayen, prêt à conclure qu'« écrire, c'est être attaché à un poteau au milieu du désert et vivre une inquiétude sans limite ». Et Florence Noiville de se demander :

« Pourquoi Liscano a-t-il inventé Liscano ? Pourquoi a-t-il besoin de s'enchaîner à cet Autre, qui lui prend son oxygène, l'empêche de goûter de plain-pied aux plaisirs minuscules, passe son temps à se demander s'il a raison d'écrire et le droit de le faire, est pris de Vertige devant la vanité de toute chose et se résout, abattu, à l'idée qu'il n'y a pas de paix dans les mots ? »

Je pense à ce poète équatorien, Alfredo Gangotena (1904-1944) qui né et élevé à Quito suivit à Paris sa famille, installée pendant huit ans, de 1920 à 1928, au 157 de la rue de la Pompe, tout près de la rue où j'habite. Écrivant et publiant d'abord en langue espagnole, il publia dès l'âge de vingt ans ses premiers poèmes en français, dont certains sont dédiés à Paul Claudel (« Provinces éoliennes »), à Jules Supervielle, à Jean Cocteau, à Henri Michaux qui l'accompagna quand il regagna l'Équateur en décembre 1927 et lui a consacré une présentation en février 1934 dans les *Cahiers du sud*.

Ce qui a frappé Michaux, c'est que ce qui aurait dû paraître familier à son ami « Gango » lui semblait étranger, à commencer par ce pays natal qu'il retrouvait, la terre bouleversée d'Orogénie, son recueil de 1928, écrit et publié en français où « uniforme est l'épouvante ». Et ceci dès le premier poème qui s'ouvre ainsi :

« Ores qu'une force étrange me fait claquer
des dents,
Qu'un sifflement océanique de trombe me
brise les yeux,
Dans mon âme vente l'écho d'une voix pro-
fonde.
Solitudes d'un monde abstrait,
Solitudes à travers l'espace mélodique des
cieux,
Solitudes, je vous pressens¹⁶. »

16 « Carême », dans *Orogénie*, publié le 22 mars 1928 par La NRF. Repris dans Alfredo Gangotena, *Poèmes français II*, édition établie par Claude Couffon, Orphée La Différence, 1992, p. 31.

C'est l'Amérique qui lui devient étrangère, les Andes qui « s'exhalent en une vapeur chargée d'insectes, fiévreuse et empestée », l'Inca Tupac-Yupanqui qui revient « enguirlandé de plumes et de palmes », les poussières même qui « cherchent ensemble / Une route d'ombre, / Sans parvenir à la trouver »¹⁷. « La terre fauve exhale une odeur de boue » lors même qu'elle se couvre de ses pas, et il s'interroge lui-même sur le sentiment d'étrangeté qu'il éprouve sur un vol qui ne devrait pas lui être étranger :

« Or dites-moi, qu'y-a-t-il d'étrange,
De suspect, d'abrupt, au fond, sous ces
apparences charnelles ?
Et qui m'empoigne, et m'arrache de mon
socle,
Et me saisit par le dru faisceau de mes
veines ?¹⁸ »

C'est en lui que s'ouvrent et se déploient des paysages inquiétants, des antichambres de la mort comme l'antique pays des Cimmériens dans le chant XI de l'*Odyssée* et dans les délires rimbaldiens d'*Une saison en enfer* (Dans l'Apologie de Raimond de Sebonde, Montaigne, parlant de ces moments où il semble que l'âme se retire, écrivait : « Plus et moins, ce sont toujours les ténèbres, et ténèbres Cymmériennes »¹⁹) :

« O pourpre éclosion du vide. O terres
d'Amérique,
L'édifice s'écroule à l'ombre de ma foi !
Purifiez ce qu'il y a de permutable en moi,
Frères, amis, éclairez donc les savanes, les
corridors,
O frères, pour que mieux je connaisse le volume
de la mort²⁰. »

Il est aisé de tirer l'étrange du côté du

fantastique et de céder à ce que Louis Vax a appelé *La séduction de l'étrange*²¹. La littérature hispano-américaine en fournirait bien des exemples. Et ce n'est pas un mince problème non plus qu celui de *L'étrangeté du texte*, sujet d'un essai de Claude Lévesque sur Nietzsche, Freud, Blanchot et Derrida²². Même dans ce cas « l'étrange expérience [qui] se constitue comme l'expérience même de l'étrangeté » est moins différente qu'on ne pourrait le penser que celle qui, née de l'histoire, est transposée dans les textes littéraires. « Peut-être », écrit Claude Lévesque, « n'a-t-on pas suffisamment réfléchi à la violence réductrice qu'exerce spontanément la pensée à l'égard de l'autre, dont l'apparition, dans l'horizon rassurant de ce qui nous est familier, est toujours saisie comme une effraction dangereusement menaçante ? ».

Encore aujourd'hui il demeure des traces du « ressentiment des colonisés », tel que l'a analysé Marc Ferro²³.

Il faudra encore du temps pour abolir dans l'imaginaire collectif la vision stéréotypée de l'Autre, aborigène ou colonisateur. Le passé pèse sur le présent. Et le temps ne parviendra pas à effacer complètement cet étranger que chacun peut être porte en nous. L'étude des mentalités est inséparable d'une étude du mental. Si la littérature comparée s'est donné pour mission de mettre en regard des littératures prétendument étrangères et de les faire communiquer, la littérature en elle-même explore ce qu'il y a d'étrange en l'homme, dans son histoire et dans son devenir. Elle lui permet peut-être aussi de réconcilier avec cet étranger qu'il lui est arrivé de craindre de porter en lui.

17 *Absence*, chez l'auteur, à Quito, *ibid.*, p. 135, 139.

18 *Nuit*, publié à Bruxelles dans les *Cahiers des poètes catholiques* en 1938, *ibid.*, p. 180-181.

19 *Essais*, II, XII, p. 921.

20 « L'Homme de Truxillo », dans *Orogénie*, p. 65.

21 Louis Vax, *La Séduction de l'étrange. – Essai sur la littérature fantastique*, Presses Universitaires de France, 1965, rééd. 1987.

22 Claude Lévesque, *L'étrangeté du texte*, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1978, p. 94.

23 Marc Ferro, *Le ressentiment dans l'Histoire. – Comprendre notre temps*, Odile Jacob, 2007, p. 171 *sqq.*, où l'auteur analyse en particulier le « ressentiment des colonisés » en Amérique indienne « depuis la simple exigence de réparation, chez les Mapuches du Chili, jusqu'au terrorisme révolutionnaire du *Sentier lumineux*, au Pérou ».

Alexandra
VRĂNCEANU*

Teme specifice literaturii migrante în proza lui Dumitru Țepeneag

Abstract

The aim of this paper is to identify and analyze a few characteristics theme concerning migrant literature in Dumitru Țepeneag's novels. Firstly, we explain succinctly the recent term of "migrant literature", comparing it with the notion of "the exile's literature". Secondly, we focus on two of the writer's books, "Porumbelul zboara" ("The Dove Flies") and "Maramures" and on some excerpts from his dialogues in order to highlight the manner in which he defines the relation with the foreign languages to whom he wants to pertain.

Keywords: *migrant literature, literature of the exile, Dumitru Țepeneag, "Porumbelul zboara" ("The Dove Flies"), "Maramures", foreign languages, cultural identity.*

Literatura exilului românesc din ultima parte a secolului XX este bogată și se leagă din punct de vedere tematic de comunism și, ca spațiu privilegiat, de cultura franceză. Parisul rămâne un loc preferat de scriitorii români ce fug de regimul ceaușist, deși în această perioadă se poate vorbi și despre scriitorii români care își găsesc un loc în cultura Statelor Unite, cum ar fi Norman Manea sau Andrei Codrescu. După căderea comunismului în 1989, termenul de literatură de exil devine însă impropriu pentru a

descrie activitatea unor scriitori pe care condițiile social-politice nu îi mai împiedică să revină în țară. Autorii români care trăiesc și scriu în afara granițelor, uneori schimbând țările sau limbile, nu sunt singurii care pun probleme de definire criticilor și isoricilor literari. În ultimele decenii, termenul de scriitor migrant și-a făcut apariția tocmai pentru a descrie statutul ambiguu, dar foarte des întâlnit al celor care, prin felul în care trăiesc și scriu, transgresează granițele unei singure culturi naționale. În paginile următoare mă voi referi la câteva teme caracteristice literaturii migrante care apar în romanele lui Țepeneag. Pentru aceasta voi începe prin a expune pe scurt termenul recent de *literatură migrantă*, punându-l în relație cu acela de literatură a exilului. După aceea, mă voi opri asupra a două romane scrise de Dumitru Țepeneag, *Porumbelul zboară* și *Maramureș*, ca și a unor fragmente din convorbirile scriitorului, pentru a identifica felul în care definește el raportul său problematic cu limbile în care și-a scris romanele și cu literaturile de care ar vrea să aparțină.

1. Literatură de exil sau literatură migrantă ?

Prima distincție care ar trebui făcută se referă la aceea dintre literatura migrantă și literatura exilului. Este vorba despre o diferență importantă, este legată de condițiile sociale și politice ale lumii contemporane: dacă literatura de exil se definește prin excluderea dintr-un spațiu originar, unde scriitorul nu se poate întoarce deoarece este amenințat de închisoare sau de alte forme de represiune și cenzură, literatura migrantă nu se definește printr-o excludere explicită a scriitorului din spațiul natal, ci printr-un raport ambiguu, dar complicat între „acasă” și „lume”. Dificultatea de a defini literatura migrantă se leagă de această relație problematică și complexă pe care scriitorul o are atât cu spațiul de proveniență, în care nu se simte acasă, cât și cu spațiul unde trăiește, fără a se simți însă pe

*Universitatea din București

deplin integrat. Scriitorul migrant nu este obligat să rămână departe de casă/spațiul de proveniență, cum se întâmplă cu scriitorul exilat, dar el nu se întoarce, deși nimic nu îl amenință. Motivația scriitorului migrant de a rămâne departe poate fi de ordin economic, dar se poate lega și de faptul că preferă să rămână într-un oraș internațional, cum ar fi Parisul sau New Yorkul, pentru a intra mai ușor în circuitul literar mondial. Aceasta ar fi diferența cea mai importantă dintre literatura de exil și literatura migrantă, o motivație extraliterară, dar cu repercusiuni explicite asupra stilului și tematicii operelor ce fac parte din această categorie.

Termenul de *migrant literature* pornește de la câțiva scriitori britanici cu mare vizibilitate în spațiul britanic și american, cum ar fi Salman Rushdie, care preferă termenului impropriu de exilat pe acela de migrant. Într-un articol în care urmărește transformarea condiției scriitorului exilat în scriitor migrant, Carine Mardorossian observă:

Over the last decade or so, some exiled post-colonial writers have reconfigured their identity by rejecting the status of exile for that of migrant. Both Salman Rushdie and Bharati Mukherjee, for instance, have adopted the term «(im)migrant» to describe both their literary production and their personal experience of transculturation¹.

Preluat de critici ai fenomenului post-colonialist, cum ar fi Homi Bhabha, care îl explică și definește, termenul de *migrant literature* începe să fie folosit din ce în ce mai mult în spații multiculturale, cum ar fi cel canadian, pentru a defini producția literară contemporană a unor scriitori de origine chineză, indiană, africană, turcă ce scriu în engleză, franceză, italiană, germană etc. Începând din anii 90 bibliografia critică privitoare la literatura migrantă se multiplică în proporție geometrică, deoarece scriitorul migrant are un raport ambiguu și proble-

matic atât cu spațiul natal, unde nu se mai simte acasă, cât și cu acela unde trăiește și scrie. Tocmai acest raport problematic apare uneori în temele pe care le tratează și care sunt integrate într-o narațiune de tipul auto-ficțiunii. Faptul că scriitorul migrant nu este explicit exclus de nici un spațiu geografic, nici cel de proveniență, nici de cel sau cele unde se fixează, dar că nu are starea de a aparține nici unuia, este un sentiment ce caracterizează aceste texte, indiferent că ele aparțin unui scriitor de origine română ce scrie la Paris, de origine indiană ce scrie la Londra, sau de origine chineză care scrie la Montreal.

Într-o celebră conferință cu titlul *The World and the Home*, pe care o ține la Harvard și o publică apoi în revista «Social Text», Homi Bhabha își începe discursul cu o frază în care avertizează pe cei ce se ocupă de literatură, numiți metaforic locuitori ai casei ficțiunii, că trebuie să găsească un mod de a-i integra pe acești migranți:

In the House of Fiction you can hear, today, the deep stirring of the “unhomely.” You must permit me this awkward word - the unhomely - because it captures something of the estranging sense of the relocation of the home and the world in an unhallowed place. To be unhomed is not to be homeless, nor can the “unhomely” be easily accommodated in that familiar division of social life into private and the public spheres².

The deep stirring descrie o mișcare profundă, și care poate fi tradusă în română atât prin „a agita”, cât și prin „a amesteca”. Discuția care pune în relație *the home* și *the world* este plină de consecințe pentru felul în care definim canonul literar, atât cel național, cât și cel al literaturii universale. Termenul *unhomely*, pe care îl inventează și explică Bhabha în acest pasaj, derivă de la *home*, „acasă”, și descrie tocmai acest raport problematic între ceea ce scriitorul vede drept acasă și lume. Faptul că Homi Bhabha crede că *the House of Fiction* spațiu imaginar ce îi

1 Carine M. Mardorossian, *From Literature of Exile to Migrant Literature*, «Modern Language Studies», Vol. 32, nr. 2, Autumn, 2002, pp. 15-33

2 Homi Bhabha, *The World and the Home*, «Social Text», nr. 31/32, *Third World and Post-Colonial Issues*, 1992, p. 141.



include atât pe scriitori, cât și pe critici sau istoricii literari - trebuie să-i ia în discuție pe scriitorii migranți a avut un efect important în tematica lucrărilor colocviilor și cercetărilor din ultimele două decenii.

În cultura canadiană discuțiile legate de literatura migrantă s-au dovedit foarte fertile, iar criticul Daniel Chartier observă că scriitura migrantă (*l'écriture migrante*) a devenit una dintre emblemele literaturii de la sfârșitul secolului al XX-lea și că ea se înscrie prin hibriditatea culturală în curentul postmodern³. Chartier diferențiază scriitura migrantă de alte categorii, cum ar fi literatura etnică sau literatura exilului definind-o astfel: „la littérature migrante, qui se définit par des thèmes liés au déplacement et à l'hybridité et par des formes particulières, souvent teintées d'autobiographie, et qui est reçue comme une série dans la lit-

térature.”⁴ Pentru istoricii literari din Quebec problema scriiturii migrante se pune tocmai din cauza faptului că literatura „națională” canadiană conține numeroase opere produse de scriitori veniți din alte spații culturale.

Și Christopher Prendergast consideră că scriitura migrantă este noua modă, *the new buzz*, în universul globalizat în care se produce și se receptează literatura: “Space inflected by time, moreover, yields a geography that is fluid rather than fixed. As borders blur, nation-states implode and the ‘world’ both speeds up and contracts, ‘migration’ has become the new buzz-word”⁵. Christofer Prendergast observă în pasajul citat mai sus că toate categoriile geografice pe care ne-am obișnuit să le folosim pentru a descrie și cataloga scrierile literare s-au transformat mult în urma globalizării. Unul dintre aspectele esențiale ale acestor modificări se leagă de felul în care concepem literatura națională și de rolul pe care îl acordăm prin urmare scriitorilor migranți/multiculturali/exilați, care scriu în mai multe limbi și trăiesc în mai multe țări.

Un alt comparatist care a studiat aceste aspecte, Timothy Brennan observă într-un articol intitulat *The national longing for form* că paradigma exilului și cea a naționalismului corespund unor poli aflați în conflict :

How could the most universally legitimate political ideology of our time fail to become a topos in postwar fiction? And how could its existence be ignored, or replaced by the topos of exile, nationalism's opposite? [...] Exile and nationalism are conflicting poles that correspond to more traditional aesthetic conflicts: artistic iconoclasm and communal assent, the unique vision and the collective truth. In fact, many words in the exile family divide themselves between an archaic or literary sense and a modern, political one: for example, banishment vs. deportation; émigré vs. immigrant; wanderer vs. refugee; exodus vs. flight. The division between

3 Daniel Chartier, *Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles*, «Voix et Images», vol. 27, nr. 2, (80) 2002, p. 304.

4 Chartier, op.cit., p.305.

5 Christofer Prendergast, *Negotiating World Literature*, «New Left Review», 8, mar.-apr. 2001, p.8

*exile and nationalism, therefore, presents itself as one not only between individual and group, but between loser and winner, between a mood of rejection and a mood of celebration*⁶.

Voi porni de la divizarea profundă pe care criticii o fac între scriitura migrantă și canonul literar național, pentru a descrie trauma profundă pe care o resimte scriitorul care aparține mai multor universuri geografice și culturale și care, mai ales, scrie în mai multe limbi.

2. Dumitru Țepeneag, de la literatura de exil la la literatura migrantă

Trecerea subtilă de la literatura de exil la literatura migrantă se poate observa în romanele lui Dumitru Țepeneag, scrise când în română, când în franceză, când în ambele limbi simultan. Dumitru Țepeneag era un scriitor cunoscut în România la sfârșitul anilor 70, când rămâne la Paris. Numele lui era legat de acela al onirismului literar, iar romanele sale, în stilul practicat de *Le Nouveau Roman*, în special Alain Robbe-Grillet, cunoscuseră aprecierea criticilor și a cititorilor. În 1975 Țepeneag pleacă la Paris, unde intenționează să fondeze o revistă destinată scriitorilor din estul Europei, *Les Cahiers de l'Est*, când află că Nicolae Ceaușescu i-a retras cetățenia română. Aflat într-o situație neașteptată și nedorită de apatrid, Țepeneag se vede constrâns să rămână la Paris, unde pentru început publică mai multe romane în traducerea franceză a lui Alain Paruit. La mijlocul anilor 80, considerând că nu va mai prinde momentul căderii comunismului în România, Țepeneag începe să scrie treptat

în franceză, la început cu un roman experimental scris în română și franceză, *Le mot sablier*, și apoi doar în franceză.

Țepeneag mărturisește că nu a suferit prea mult de a fi fost obligat să rămână la Paris, oraș pe care îl iubește, dar că exilul pentru el a însemnat renunțarea la limba română și excluderea din circuitul literar românesc⁷. Întrebat într-un interviu dacă i-a fost dor de locurile natale, Dumitru Țepeneag răspunde:

*Nu pot să spun c-am suferit prea mult de nostalgie, de dor după locurile natale. Ador Parisul, care e cel mai frumos oraș din lume. Patria pentru mine înseamnă limba română, de limba română mi-a fost dor. Mai mult chiar și decât de prieteni. Și mai era ceva, specific scriitorului. Cuvintele mele erau sortite să dispară, înghițite de cuvintele traducătorului meu. Cât timp am scris în română am suferit la gândul că de fapt eu nu existam decât ca un simplu nume (greu de pronunțat !) pe copertă. Ca un cap fără corp. Acesta dispărea într-un costum de împrumut. Dacă mai mulți ani n-am mai publicat și am preferat să joc șah sau să scriu (în franceză) articole și cărți de șah a fost și din cauza asta: nu mai suportam să-mi fie ucise cuvintele. În anii 80 m-am apucat să scriu în franceză*⁸.

Țepeneag publică trei romane în franceză, *Le mot sablier*, 1985, *Roman de gare*, 1986, *Le pigeon vole*, 1989 sub pseudonimul Ed Pastenague și mărturisește: "A scrie în franceză a fost o experiență interesantă, pasionantă chiar. Dar și chinuitoare..."⁹.

După 1990 Țepeneag va reîncepe să scrie în română, publicându-și romanele simultan în România și la Paris în franceză în traducerea lui Alain Paruit, continuând să trăiască la Paris, dar vizitând constant România, unde, totuși nu se simte cu adevărat

6 Timothy Brennan, *The national longing for form* in «Nation and Narration», coord. Homi K.Bhabha, London, Routledge, 1990, p.60-61.

7 „După ce mi s-a retras cetățenia română, în 1975, cărțile mele au fost interzise (de fapt chiar mai înainte), numele meu pus la index, tabuizat, de parcă eram diavolul. Am fost expulzat nu numai din țară, dar și din literatura română. Ceea ce e mai grav, mai greu de suportat: nu s-a mai scris despre mine, am fost uitat, generația următoare de scriitori – faimoșii optzeciști – au putut pretinde că nici nu m-au citit (ca și cum cărțile mele franțuzești nici nu ar fi existat).” (Dumitru Țepeneag, *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat. Interviu*. Ediție îngrijită de Nicolae Bârna, București, Editura Allfa, 2000, p.95)

8 Țepeneag, op.cit., p.20.

9 Țepeneag, op.cit., p.129.

acasă. Acest destin literar este un exemplu interesant pentru a observa transformarea treptată a scriitorilor exilați în scriitori migranți deoarece Țepeneag, scriitor meta-referențial și autor de proze poetice și experimentale, reflectează constant asupra condiției scriitorului prins între două culturi și mai ales între două limbi.

Comentariile asupra raporturilor dintre limbi apar frecvent în scrierile lui Țepeneag, atât în romane cât și în interviuri sau eseuri. *Le pigeon vole*, publicat sub pseudonimul Ed Pastenague în 1988 și tradus după aceea de autor în română, este un roman unde meta-textul ocupă un rol important și unde vocea personajelor, numite Edmond, Edouard, Edgar, ceea ce trimite la pseudonimul autorului, se confundă cu vocea naratorului. Acțiunea are loc într-un Paris descris în stilul oniric ce caracteriza romanele lui Țepeneag scrise în română, iar tema porumbelului care zboară trimite simbolic la exil și la călătorie. Una dintre temele care apare frecvent în discuția dintre personaje este aceea a amestecului de limbi. Naratorul comentează o scrisoare pe care o primise de la Edouard:

Aș vrea să discut cu tine între patru ochi. Așa, în scris, nu mă simt capabil să răspund la o întrebare ca aceasta: "Cui aparține limba franceză?" Întrebare bizară și stângace care pare să fie ecoul unor discuții ale noastre din liceu. Provocator, Edgar pretindea că franceza avea să dispară...

-Precum latina!

-Străbunii noștri galii, zicea Edmond, nu-și puneau probleme de felul acesta: vorbeau latinește cum auzeau.

-Adică prost...

-Asta a dus la ceea ce numim azi limba franceză...

-Viitorul aparține creolei, se hlizea Edouard¹⁰.

Pentru a-și calma neliniștea legată de faptul că fac prea multe greșeli în franceză, personajele reflectează la evoluția viitoare a unei limbi care, precum latina, va da naștere

la alte limbi "mai moderne". Discuția privitoare la limbi revine după câteva pagini, tot în dialogul dintre Edouard și narator. Edouard îl sună pe narator la telefon și începe brusc discuția cu întrebarea:

„cui aparține limba franceză?” Îl las să peroreze, la telefon n-am nici aplomb, nici replică. Mă simt nițel ridicol. În timp ce el, mamă, ce-i merge gura! Se poate oare vorbi de un locuitor proprietar în virtutea dreptului de preemțiune pe care ți-l dă nașterea?

- Cum?

Țipă în telefon:

- Am supt limba franceză o dată cu laptele mamei!

- E un citat?¹¹

Apartenența sau mai curând non-apartenența la limba franceză este un aspect asupra căruia personajele din *Porumbelul zboară* revin frecvent.

Motivul acestei reflecții asupra apartenenței la limba și cultura franceză se leagă de faptul că Țepeneag începe să scrie în franceză doar când se simte exclus din literatura română pentru motive politice. După revoluția română ce duce la căderea comunismului în 1989, el abandonează clubul scriitorilor francofoni, chiar dacă nu părăsește Franța. Publică în acești ani o trilogie *Hotel Europa, Pont des Arts, Maramureș*, unde apar temele literaturii migrante. Romanul *Maramureș* este centrat în jurul călătoriei în varianta ei comică și postmodernă, nu mai este vorba despre fuga exilatului, dar nici, ca în *Întoarcerea huliganului* de Norman Manea, de întoarcerea sa angoasată în locul de care fugise. *Maramureș* are o structură de roman picaresc rescris în cheie postmodernă: un număr mare de personaje, printre care și un personaj auctorial cu identitatea ambiguă și multiplă întreprind o călătorie de la Paris către Maramureș, ocazie cu care întâlnesc un japonez, Matsumoto, un fotograf pasionat de satele tradiționale, un american, Silberman, un neamț, Fuhrmann și mai mulți români migranți,

10 Dumitru Țepeneag, *Porumbelul zboară*, București, Editura Univers, 1997, p.61-62.

11 Țepeneag, op.cit., p.86

Gore, Ana, Gică, printre care un personaj ambiguu, numit Ion. Personajele romanului călătoresc spre Maramureș fără o motivație precisă, probabil pentru a-și petrece vacanța. Romanul se încheie surprinzător cu o nuntă între două personaje marginale, Gică, un escroc român paralic, emigrat la Paris și o tânără de origine mixtă, turcă, irakiană, franceză, pe nume Amina. Nunta lui Gică și a Aminei, organizată după obiceiul maramureșan, nu este rezultatul unei intrigi complexe; ea apare la sfârșitul romanului ca un fel de *deus ex machina* ironic.

Personajele pleacă de la Paris cu mașina și trec prin Viena și Budapesta, ocazie de a comenta diferențele dintre țări și a face o serie de observații cu tentă imagologică. Ele discută în părțile metatextuale ale romanului, la fel ca în *Don Quijote*, despre romanul care este pe cale de a se scrie și despre meritele sau lipsurile diverselor formule narrative, printre care și romanul picaresc. Un narator de persoana I care se amestecă în acțiunea personajelor comentează evenimentele. Planurile ficționale se amestecă frecvent, iar personajele fac constant aluzie la evenimente care s-au petrecut în *Hotel Europa* și *Le Pont des Arts*, primele două romane ale trilogiei din care face parte și *Maramureș*. În această trilogie apar mai multe discuții ce privesc literatura și limba diversilor romancieri, iar personajele, uneori haios de inculte, dar cu dorința snoabă de a părea mai culte decât sunt, fac referire la scriitori, de pildă Kafka sau Camus, dar și Pasternak, vechiul pseudonim al lui Țepe-neag. Personaje discută despre efectele globalizării, și anume faptul că în Franța romanele de succes sunt cele traduse din engleză.

Romanul *Maramureș* începe cu o discuție la telefon ce amintește de exemplul comentat din *Porumbelul zboară*. Discuția se poartă între un Cititor și Autor pe teme legate de limbă, traducere și alte aspecte narrative. Cititorul îl sună pe Autor pentru a-i cere vești despre soarta personajelor din romanul *Le Pont des Arts*, pe care tocmai l-a citit și ar vrea să știe unde se va petrece următorul

roman al acestei trilogii. În acest context, Autorul se prezintă ca scriitor român, ceea ce pune anumite probleme Cititorului francez, care cumpărase *Le Pont des Arts* datorită comentariului de pe coperta a patra a romanului, unde literatura era comparată cu un pod. Când află că acest comentariu aparține traducătorului și că în plus Autorul, cu care tocmai discută, este român, are un șoc:

- Sunteți român așadar.
- Da, sunt și român. Iar de câtva timp scriu din nou în românește
- Nici nu știam că există scriitori în România.
- Există totuși. Uitați-vă, scrie pe pagina de gardă: *traduit du roumain*.
- Da, sigur, dar cine se uită pe pagina de gardă. Dstră însă locuiți la Paris, nu-i așa?
- Da, locuiesc la Paris de vreo treizeci de ani.
- A, sigur, atunci se explică...
- Ce anume?
- Locuiți la Paris de mic copil...
- Nu chiar așa de mic¹².

Dialogul introduce două mituri importante ale literaturii migrante: mitul amestecului de limbi, Babel, și mitul orașului multicultural compus dintr-un amestec de popoare, Babilon. Cititorul, care va căpăta spre sfârșitul discuției și un nume, dr.Wolk, îl sună pe Autor pentru că voia să-i sugereze scriitorului să-și ambienteze viitorul roman la New York, iar discuția dintre cele două personaje dezvoltă apoi mitul orașului babilonic, al cărui reprezentant este mai curând New York-ul decât Parisul. Dr.Wolk va deveni, la fel ca Cititorul din *Dacă într-o noapte de iarnă un călător* de Italo Calvino, un personaj al romanului, un personaj care pornește în călătorie spre Maramureș. Mitul turnului Babel (amestecul de limbi) apare în *Maramureș* și în dialogul personajelor, care au naționalități diferite și ale căror limbi de comunicare sunt, alternativ, franceza, engleza și româna.

Jocul cu identitatea ia la Țepe-neag forme ironice și meta-textuale: naratorul romanului are mai multe identități, între care tre-

12 Dumitru Țepe-neag, *Maramureș*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 2001, p.8.

cerea se face fără semne explicite. Există pe de o parte jocurile dintre naratorul-personaj și alte măști auctoriale, cum ar fi de exemplu scriitorul Pastenague, pseudonimul sub care Țepeneag¹³ a publicat mai multe romane în franceză. Într-unul din pasajele metatextuale, naratorul mărturisește că se plictisește și se întreabă dacă n-ar trebui să-l caute pe Pastenague, de la care nu mai avusese de mult nici o veste, de când acesta îi propusese să-i traducă noul roman, cel care urmează după *Pont des Arts*, adică tocmai *Maramuresh*. Urmează un dialog în care Pastenague îi cere naratorului informații despre romanul pe care îl scrie: „- Cum îi zice?“, întreabă Pastenague.

- Habar nu am...Încă nu are titlu. Și-apoi, stai nițel, nici n-am scris mare lucru [...] Nu știi dacă se face să-l împopoțonez cu un asemenea titlu. Deja numele autorului nu e prea... Oricât i-ar atrage titlul cărții, când încearcă să citească numele autorului le trece pofta să mai deschidă cartea, s-o răsfoiască. [...]

- Dar de ce? a insistat Pastenague, de ce atâta descurajare?

Descurajarea naratorului romanului *Maramuresh* se leagă de imaginea României în Franța, care complică și mai mult prezența sa pe scena culturală franceză. În afara numelui de nerostit, crede naratorul, publicul nu va cumpăra un roman scris de un român: „Înțelegi? Minerii zurbagii, țigani borfași, țărani cerșetori, intelectuali antisemiți, copii bolnavi de SIDA, leproși. Asta-i imaginea României în lume.»¹⁴ Angoasa că numele lui e greu de pronunțat și că din acest motiv cititorii francezi vor evita romanele lui apare frecvent în romanele lui Țepeneag, iar în *Maramuresh* într-o formă ironică:

- Cum îl cheamă pe autor? întrebă dr.Wolk? Se referea bineînțeles la cartea în care era descris sindromul acela îngrozitor.

- I-am uitat numele, recunosc dr. Lewis.
- E un nume de trei silabe, susură Pierrette.
- Nu e un nume francez, adăugă dr.Gachet.

Mă rog, vreau să zic că nu e un nume francez de baștină... Nu e Dupont. Nu e nici Sartre... nici Camus.

- Care Camus?¹⁵

Or, identitatea naratorului cu nume greu de reținut se leagă, în primul rând, de faptul de a scrie și de a fi citit:

Un gând pune încet-încet stăpânire pe mintea mea, de fapt, nici nu știu dacă poate fi numit gând sau idee sau dracu știe cum [...] nu sunt deloc sigur că e vorba de mine. Asta e cel mai groaznic! Să nu fii sigur de propria ta identitate. Acum când gândesc și scriu exist, bineînțeles, dar am existat oare și înainte de a scrie ce scriu? Și sub ce formă?¹⁶

Deși jocurile cu identitatea naratorului sunt similare cu cele folosite de naratorii postmoderni, unde tehnicile metatextuale dizolvau frontiera dintre universul ficțional și cea reală, la Țepeneag reflecția asupra identității și asupra actului scriiturii se asociază tematicii scriiturii migrante. În timpul crizei de sciatică, naratorul bea multă horincă, sperând că îi va trece durerea și cugetă:

Sper să nu lecuiesc doar reumatismul dar și bolile sufletului, ori măcar să le aline, să le împiedice să devină mortale, boala depeizării de pildă, care n-are nici o legătură cu locul în care te afli, ci cu năravul de a te gândi pe tine însuși ca pe un individ rupt de colectivitate, oricare ar fi aceasta, individ izolat și măcinat de doruri fără adresă. Vreau să spun că nici aici, în Maramureș, nu mă simt mai acasă decât pe meleaguri străine; poate că pentru mine nici nu mai există un acasă, deși dincolo de aria de circulație a limbii materne înstrăinarea e resimțită și mai puternic¹⁷.

În acest pasaj ce pare transpunerea în roman a observației lui Homi Bhabha

13 D.Țepeneag a publicat sub acest pseudonim romanul *Le pigeon vole*. În *Maramureș* personajele discută despre Pastenague, întrebându-se unde a dispărut.

14 Țepeneag, op.cit., p.41.

15 Țepeneag, op.cit., p.102.

16 Țepeneag, op.cit., p.69.

17 Țepeneag, op.cit., p.300.

comentată la începutul acestui studiu, *the deep stirring of the unhomely*, se simte angoasa scriitorului care, deși nu mai este exilat, nu mai are un „acasă”. Raportul dintre centru și periferie se modifică radical în trecerea de la literatura exilului la scriitura migrantă: pentru că, dacă exilatul se definește față de un centru pe care l-a pierdut, dar de care îi e dor, în schimb scriitorul migrant nu își mai definește universul în funcție de un centru anume, ci trăiește într-un spațiu amorf, compus din unități similare între care călătorește înstrăinat. Ideea din pasajul citat mai sus revine într-un interviu, unde Țepeneag afirmă: „*Se pot umple pagini întregi despre exil, despre acest microcosmos care, din punct de vedere social și psihologic, răsfrânge trăsăturile macrocosmosului, care s-a rupt, accentuându-le. În ce mă privește, am ajuns la un moment dat în situația de-a fi exilat în exil.*”¹⁸ Motivația pentru acest „exil în exil” pe care îl mărturisește aici scriitorul se găsește în felul în care definește raportul dintre limbă-istorie literară-spațiu geografic-națiune.

3. Apartenența la un spațiu literar: literatura națională

Când după 1990 Țepeneag reîncepe să scrie în română și își publică romanele, inițial publicate în Franța, în traducere în România, el caută să-și redefiniească identitatea pentru a reintra în canonul literar românesc, iar faptul că este definit ca un scriitor în exil îl irită:

Nu pretind că exilul n-a influențat literatura pe care am făcut-o în toți acești ani. Așa cum bineînțeles și limba franceză, frecventarea ei zilnică prin vorbă sau prin scris a lăsat urme în scriitura mea. Dar exilul e un accident biografic nu o «matcă stilistică» (Blaga). Dacă deveneam ciung sau altfel handicapat, dacă mă îmbolnăveam de o boală gravă, și asta mi-ar fi influ-

*ențat literatura, dar asta nu înseamnă că trebuie să recădem în biografism numai pentru că am obosit să fim structuraliști, iar vântul modei și-a schimbat direcția*¹⁹.

Acest pasaj descrie perfect angoasa scriitorului care nu se mai recunoaște în structurile ce definesc *the House of Fiction* a timpurilor noastre globalizate. Felul în care ar vrea să reducă exilul la un accident biografic arată neîncrederea lui Țepeneag în posibilitatea găsirii unui spațiu literar simbolic diferit de acela al literaturilor naționale, care a caracterizat sistemul literar până acum. Pentru a descrie apartenența culturală la un spațiu Țepeneag acceptă un singur criteriu, limba:

*Apartenența la o literatură e în funcție de limba în care se scrie, nicidecum de criterii etnice sau rasiale. Dar poate că nu e de ajuns. A fi într-o literatură înseamnă a fi omologat ca atare de istoria literară. N-am văzut-o în nici o istorie a literaturii franceze pe Iulia Hașdeu. Le-am văzut în schimb pe Anne de Noailles și pe Marthe Bibesco. Literatura franco-română? Care e elementul decisiv în încrucișarea asta? Desigur limba, adică limba franceză. (Nu sunt mulți francezi care emigrează în România și scriu în limba română!..) Dacă Matei Vișniec va reuși să învețe cum se cade franceza va scrie în franceză în așa fel încât să poată fi socotit scriitor francez*²⁰.

Acesta este motivul pentru care el va reîncepe să scrie în română, deoarece nu crede în posibilitatea existenței pe termen lung a unui spațiu intermediar, aflat între două limbi și două culturi: „exilul românesc nu poate evita soarta rezervată oricărui exil - să devină o diasporă. Să se dilueze încetul cu încetul și până la urmă să dispară din conștiința țării. Exilul nu are cum să se mențină nici ca entitate literară, nici ca una politică”²¹.

Întoarcerea lui Țepeneag la limba română se leagă de influența pe care a exerci-

18 Țepeneag, Dumitru Țepeneag, *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat. Interviuri*. Ediție îngrijită de Nicolae Bârna, București, Editura Allfa, 2000, p. 21

19 Țepeneag, op.cit., p.197.

20 Țepeneag, op.cit., p.192.

21 Țepeneag, op.cit., p.97.



tat-o judecata criticului Ion Negoïtescu asupra sa. Când Țepeneag îi trimite lui Negoïtescu romanele sale scrise în franceză, acesta refuză să le ia în considerație și să scrie despre ele: „Forța argumentării lui Nego stă în simplitatea ei: limba e singurul criteriu pentru determinarea unei literaturi”²². De aceea după 1989 Țepeneag, care nu crede în viabilitatea unei literaturi în afara spațiului național, se întoarce la limba română. Este interesant de observat că refuzul unei literaturi transnaționale apare la el un din ignoranță, ci dintr-o rezervă de scriitor care crede în spiritul limbii, de romancier care a scris proză poetică:

Refuzul lui Nego de a scrie despre romanele mele franțuzești mi-a adus aminte de cruzimea cu care G.Călinescu îl îmbrânțește pe Panait Istrati în afara literaturii române. E, desigur, o atitudine discutabilă și, în plus, mai ales la

Călinescu, circumstanțiată istoric. Are însă meritul de a fi limpede. Altfel, se poate argumenta împotriva ei, mai ales de când conceptul de literatură s-a cosmopolitizat, iar recepția e pe cale să devină mondializantă. Dar nu știu dacă această mondializare este chiar un progres... Care e ținta? Desființarea literaturilor naționale? Toată lumea va scrie în engleză ? Pentru mine, această mondializare a artelor, precum și a artei literare, e un semn de criză, cel puțin conceptuală : noțiunea de artă (dar și de literatură) s-a lărgit și se va lărgi într-atât încât minții noastre îi vine din ce în ce mai greu să o conceapă, s-o realizeze²³.

După cum se vede din acest pasaj, pentru Țepeneag spațiul literaturii naționale definit de limba de expresie este singurul destinatar al literaturii, iar ideea unui univers literar cosmopolit populat de scriitori migranți de origini diferite și circulând spre

22 Țepeneag, op.cit., p.218.

23 Țepeneag, op.cit., 219.

destinații diverse îi pare de neconceput. Țepeneag este perfect conștient de efectele globalizării și de asemenea de dispariția literaturii de exil²⁴, dar nu pare pregătit să intre în noul univers literar globalizat.

4. Există categorii ale sistemului literar în afara spațiului simbolic al literaturii naționale?

După cum se vede din afirmațiile lui Țepeneag comentate până acum, poziția sa în cadrul unui sistem literar este o problemă importantă, iar apartenența sa la o categorie imprecisă aflată în afara sistemelor literare naționale îl nemulțumește. Dispariția categoriei intitulată „literatura de exil”, care caracteriza opera unor scriitori emigrați în timpul regimului comunist, pune probleme în momentul în care trebuie să clasăm operele unor scriitori care aparțin mai multor spații culturale. Rolul istoriei literare, ale cărei repere teoretice au fost puse în discuție în ultimele două-trei decenii, este acela de a conceptualiza o nouă categorie, care să definească scriitorii ce aparțin prin limbă și cultură mai multor spații geografice. Întrebarea care se pune nu ar mai trebui să fie: aparține Salman Rushdie mai curând Indiei sau Marii Britanii?, ci în ce mod aparține ambelor culturi.

Studiul scriitorilor migranți sau exilați este în mod particular relevant pentru literatura română deoarece ei apar, mereu într-o poziție marginală, începând chiar de la originile literaturii române. Într-o lucrare dedicată exilului românesc Eva Behring propune o periodizare a scriitorilor de origine română care au ales să plece din România și au publicat apoi în diverse alte limbi.

În capitolul introductiv, unde definește categoria de scriitor al exilului²⁵, Eva Behring îi include printre predecesori pe boierii cărturari Ureche, Costin sau Cantemir, care au cunoscut exilul fie în tinerețe, fie la sfârșitul vieții lor și, de asemenea, pe scriitorii romantici de la 1848. După ce prezintă o tipologie a scriitorilor care au părăsit România în perioada comunistă, Eva Behring observă că istoricii literari români au integrat târziu și cu dificultate literatura exilului în spațiul literaturii naționale, și că atât în articolele de critică literară, cât și în dicționarele de literatură, scriitorii exilați sunt înregistrați ca scriitori români și doar cu operele publicate în România înainte de plecare.

Atât timp cât istoria literară este concepută în jurul delimitării unui „specific național” scriitorul exilat sau migrant nu poate fi definit decât drept un caz aparte. Dacă privim însă lucrările scriitorilor care aparțin mai multor spații geografice și culturale din perspectiva studiilor postcoloniale și a istoriilor literare postmoderne, atunci operele scriitorilor migranți nu mai par marginale și dificil de încadrat, ci, dimpotrivă, se vădesc a fi o categorie esențială pentru a descrie epoca globalizării. Studiul literaturii migrante devine relevant mai ales pentru cultura contemporană, care se confruntă cu o criză a vechilor concepte ce descriau și clasau literatura în funcție de curențe literare și spații geografice. O criză care transformă nu doar felul în care este văzută literatura aparent marginală a scriitorilor exilați sau migranți, ci chiar felul în care este concepută istoria literară națională.

În articolul introductiv la numărul cu tema *Immigrant Fictions* din revista «Contemporary literature»²⁶, articol intitulat *The*

24 Discutând despre statutul scriitorului emigrat după 89, Țepeneag observă: „Nu cred că se mai poate vorbi azi de un exil. Mai degrabă de o diasporă. Scriitorul din emigrație, din fostul exil, nu mai e interzis, poate publica orice în România. Vreau să spun că nu mai putem vorbi de anonim, de marginalizare, de uitare... în cușca în care artistul intra pentru a demonstra «lumii» capacitatea sa de îndurare. Scriitorul emigrant e mai degrabă un privilegiat acum. [...] Eu continui să fiu într-un exil să zicem etnic, atenuat însă de cosmopolitismul Parisului.”, Țepeneag, op.cit p.163.

25 „Asuprire, urmărire politică, discriminare, închisoare și amenințare cu închisoarea, interdicție de publicare și cenzură – cu alte cuvinte, motive politice și cultural-politice pentru expulzare sau pentru a lua propria decizie de părăsire a țării – toate acestea mi se par determinante indispensabile pentru definirea «exilului»”, Eva Behring, *Scriitori români din exil 1945-1989. O perspectivă istorico-literară*, București, Ed.Fundației Culturale Române, București, 2001, trad.Tatiana Petrache și Lucia Nicolau, p.12

transnational book and the migrant writer Rebecca Walkowitz pornește de la ideea că locul unde se produce literatura nu mai este suficient pentru a o defini²⁷. Articolul ei se bazează pe teoria pe care Homi Bhabha o expune în *The Location of Culture*, unde observă că transmiterea consensuală și contiguă a tradițiilor istorice, comunitățile etnice organice și cultura națională omogenă sunt concepte și realități aflate într-un profund proces de redefinire²⁸. Faptul că ceea ce odinioară era considerat drept cultură națională se dovedește a fi, la o analiză mai atentă, un ansamblu eterogen conduce la necesitatea de a studia literatura în rețele care pun în relație operele atât la nivelul temelor, cât și la acela al proceselor sociale. Ideea este susținută și de alți critici, cum ar fi de exemplu David Damrosch în *What is World Literature?*²⁹, sau Haun Saussy în *Comparative Literature in an Age of Globalization*³⁰. De aceea Rebecca Walkowitz consideră că în epoca globalizării studiul literaturii contemporane este în bună măsură un studiu comparativ, deoarece operele circulă și aparțin mai multor sisteme literare în același timp, ceea ce atrage necesitatea ca ele să fie interpretate în cadrul mai multor tradiții naționale³¹.

Cercetătorii observă că textele scriitorilor migranți destabilizează concepția despre

istorie literară, construită în jurul ideii de națiune³² și subliniază necesitatea de găsi un sistem pentru a analiza textele care aparțin mai multor sisteme literare, și care astfel transgresează limitele istoriei literare naționale³³. Asistăm la un fenomen pe care cercetătorii îl leagă de circulația care caracterizează scriitorii, operele și sistemele de analiză ale epocii globalizării. Ei observă că migrația scriitorilor duce la modificarea din interior a sistemului literar care se baza pe paradigmele tradiției și limbii. Aceste observații au un efect critic profund deoarece a accepta această transformare pe care o aduce sistemului literar național, respectiv acceptarea scriitorilor migranți cere și revizuirea istoriilor literare scrise până acum.

Epoca globalizării are un efect profund nu doar asupra scriitorilor migranți sau asupra felului în care se scrie istoria literară, ci și asupra felului în care definim funcția socială a literaturii. Pornind de la observația că studiul literaturii universale este analiza felului în care ne recunoaștem în proiecția alterității, Bhabha consideră că transmiterea tradițiilor naționale, care era domeniul de studiu privilegiat al literaturii universale, ar putea fi înlocuit de studierea istoriilor transnaționale ale migranților, coloniștilor sau a refugiaților politici³⁴. Legă-

26 Rebecca Walkowitz, *The transnational book and the migrant writer*, «Contemporary Literature», XLVII, 4, 2006.

27 Walcowitz, op.cit., p. 527

28 „The very concepts of homogenous national cultures, the consensual or contiguous transmission of historical traditions, or ‘organic’ ethnic communities—as the grounds of cultural comparativism—are in a profound process of redefinition”, Homi K.Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994, p.5.

29 David Damrosch, *What is World Literature?*, Harvard, Harvard University Press, 2003.

30 Haun Saussy (coord.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, vezi în special articolul introductiv al lui Haun Saussy, «Exquisite Cadavers Sticked from Fresh Nightmares: Of Memes, Hives, and Selfish Genes», p.3-42

31 Walcowitz, op.cit., p. 529.

32 Wen Jin crede că circulația ficțiunilor migrante destabilizează concepțiile despre istoria literară, Wen Jin *Transnational Criticism and Asian Immigrant Literature in the U.S.: Reading Yan Geling’s Fusang and Its English Translation*, «Contemporary Literature», XLVII, 4, 2006, p.570-600.

33 Vezi Walcowitz, op.cit., p. 533. Vezi de asemenea cap. 2, *Origines et pérennité de la transculture* (p.71- 106) din cartea lui Simon Harel, «Les passages obligés de l’écriture migrante», Montréal, XYZ Editeur, 2005.

34 „The study of world literature might be the study of the way in which cultures recognize themselves through their projections of “otherness”. Where the transmission of “national” traditions was once the major theme of a world literature, perhaps we can now suggest that transnational histories of migrants, the colonized or political refugees - these border and frontier conditions – may be the terrains of World Literature. The center of such a study would neither be the “sovereignty” of national cultures, nor the “universalism” of human culture, but a focus on those “freak displacements” – such as Morrison and

tura dintre scriitorii migranți și literatura transnațională³⁵ este profundă deoarece textele concepute pentru a fi tipărite, traduse și citite în mai multe spații literare, cum este de exemplu cazul romanelor lui Țepeneag discutate mai sus fac parte dintr-o familie mai mare de texte, care reunește scriitori de origine indiană care scriu în engleză, scriitori maghrebini care scriu în franceză, scriitori turci care scriu în germană etc.

Mișcarea profundă pe care *the unhomely*, cei care nu se simt acasă, scriitorii migranți, o produc în sistemul literar mondial, *the House of Fiction*, are ca efect o schimbare de paradigmă în analiza literaturii. Aceasta cere o modificare de perspectivă atât la nivelul metodologiei filologice, adică în felul în care utilizăm explicația de text, care se dovedește mai utilă ca niciodată, cât și, evident, la nivelul ideologiei literare.

Modificarea de perspectivă asupra felului în care se face istoria literară și a rolului său în cadrul disciplinelor umaniste nu e motivată doar de apariția unui număr mare de scriitorii migranți. Ea pornește în anii 90 cu texte fundamentale cum ar fi lucrarea lui David Perkins *Is Literary History Possible?*³⁶, unde teoreticianul observă că istoria literară concepută ca o narațiune explicativă, așa cum se făcea în secolul al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea pare depășită în cultura postmodernă. Există mai multe proiecte de istorii literare transnaționale, toate fiind rezultatul unor proiecte ce cuprind numeroși specialiști din multe țări și care se întind pe mai mulți ani. Unul dintre ele, care se referă și la cultura română este cel coordonat de Marcel Cornis-Pope și John Neubauer³⁷ intitulat *The History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and*

20th Centuries, unde autorii proveniți din zone culturale diverse și cu specializări diverse își propun să definească instituțiile culturale din această zonă privindu-le din puncte de vedere cât mai diverse. Un alt proiect de amploare care își propune să ofere o alternativă este *Studying Transcultural Literary History*, coordonat de Gunilla Lindberg-Wada, unde numeroși specialiști în literatură își propun să găsească un mod de a depăși limitările istoriilor literare naționale. Alături de lucrările teoretice deja devenite clasice ale unor Bhabha sau Said care discută ideologia aflată în spatele canonului literar, alături de numeroasele cercetări ce privesc operele unor scriitori migranți, aceste istorii literare transnaționale arată că istoricii literari sunt gata să schimbe sistemul îngust de clasare care caracteriza istoriile literare naționale și să găsească o paradigmă literară mai potrivită epocii transnaționale în care trăim. Acești cercetători nu cred că istoria literară este moartă sau imposibilă, așa cum pare a sugera titlul lucrării lui David Perkins, ci doar că s-a produs o schimbare profundă de perspectivă asupra modului în care ea este făcută. Noile istorii literare abat atenția de la specificul național pe care, începând cu secolul al XIX-lea, sistemul herderian îl punea în centrul preocupărilor și cer o deschidere mai mare, care să includă și categorii marginale, cum ar fi de exemplu scriitorii migranți.

Aceste cercetări ce propun o viziune nouă asupra istoriei literare ar putea pune în lumină una dintre trăsăturile caracteristice ale culturii române, care a „exportat” numeroși scriitori în diverse culturi și diverse perioade. O astfel de perspectivă se dovedește în orice caz utilă în analiza operei unor scriitori cum este Dumitru Țepeneag.

Gordimer display – that have been caused within cultural lives of postcolonial societies.», Bhabha, op.cit., p.145-146.

35 Vezi grupajul de articole cu tema *Literature in Circulation* din volumul «Studying Transcultural Literary History», Gunilla Lindberg-Wada (coord.), în special articolul lui Mads Rosenthal Thomsen, *Migrant Writers and Cosmopolitan Readers*, p.244-250.

36 David Perkins, *Is Literary History Possible?*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992, vezi și Richard Rorty, «Looking Back at Literary History», in Saussy (coord.), op.cit., p. 63-67.

37 Marcel Cornis-Pope, John Neubauer, «Towards a History of the Literary Cultures in East-Central Europe: Theoretical Reflections», ACLS Occasional Paper, No. 52., 2002.

Danilo DE
SALAZAR*

„Cresc înapoi”¹.
Aglaja Veteranyi:
Regressus ad uterum
și premisele
unei sinucideri

Abstract

This paper is centred on Aglaja Veteranyi's autobiographic novel "Warum das Kind in der Polenta kocht" ("Why Is the Child Boiling in the Maize Porridge"). Aglaja is a nomad, grown in a family of circus artists and thus is constraint to a continuous pilgrimage around. This infinite journey impedes her to have and live in an own home, in which she might keep his memories and find a shelter, a protected and protective place. Consequently, the protagonist would try to build her own world, an artificial paradise. The book represents the story of a traumatized childhood and adolescence. The parents would become the reflexion of her fears and sufferance.

Keywords: Aglaja Veteranyi, "Warum das Kind in der Polenta kocht" ("Why Is the Child Boiling in the Maize Porridge"), autobiography, infinite pilgrimage, identity, shelter, home, artificial paradise.

„Dacă cineva mă întreabă cum mă cheamă, trebuie să spun: Întrebați-o pe mama”². Este concentrată în această frază drama existenței Aglajei Veteranyi, povestită în cartea sa de debut, *De ce fierbe copilul în mămligă*, un roman autobiografic în care discursul se articulează pe nivele diferite. Ca și cum în fragmentul citat al textului,

unei ipostaze realiste (evitarea dezvăluirii identității, pentru a nu fi „trimisă înapoi” în România) i s-ar suprapune în mod constant o semnificație simbolică mai adâncă. Atenția trebuie să fie focalizată pe caracterul imediat al „cuvântului-imagie”, pentru a descoperi mesajul ascuns în numeroasele reverii ale protagonistei, mesaj care poate rămâne neînțeles de cititorul decepționat, care se oprește la aspectele superficiale și-și neagă posibilitatea de a participa ideal la narațiune. O participare care nu trebuie să fie interpretată drept o identificare cu povestea Aglajei, sau drept o împărtășire a emoțiilor sale, ci mai degrabă ca o posibilitate pentru cititor să se lase „răpit” de cuvântul pur, să simtă și să fixeze imaginea în minte, în mod spontan și imediat.

În acest mod vor putea fi completate spațiile albe pe care scriitoarea a vrut să le lase pe foarte multe pagini; și cele în care o singură frază, fie și scrisă cu litere mari, este suficientă pentru a transmite forța expresivă a unei tăceri lungi, dureroase, de moarte. „SUNTEM DE MAI MULTĂ VREME MORȚI DECÎT VII”³: iată, poate, sensul acelor spații albe lăsate, în care porțiunile reduse de text sunt parcă doar o invitație la o reflecție asupra scurtelor noastre vieți. O viață pe care Aglaja Veteranyi a hotărât s-o scurteze și mai mult, alegând moartea ca „șintă” a unui drum, în care momentele dureroase le depășesc pe cele fericite, în care absența punctelor de referință a influențat dramatic construcția personalității protagonistei.

Aglaja este o nomadă, crescută într-o familie de artiști de circ și, de aceea, constrânsă la o continuă peregrinare prin lume. Aceasta se reflectă mai puternic în planul sufletesc, așa că imposibilitatea de a trăi într-o „casă proprie”, în care se pot fixa amintirile și în care se poate găsi un refugiu, un loc protejat și protector, va contribui la configurarea unei adevărate angoase existențiale pentru protagonistă, care va încer-

*Università della Calabria

1 A. Veteranyi, *De ce fierbe copilul în mămligă*, trad. N. Iuga, Iași, Polirom, 2003, p. 147.

2 *Op. cit.*, p. 51.

3 *Op. cit.*, p. 62.



ca, singură, să-și construiască „propriul colț de lume”. *De ce fierbe copilul în mămăligă* este povestea dură a unei copilării și a unei adolescențe trăite sub semnul violențelor domestice, al alcoolismului, al incesturilor, al degradării fiecărui punct de referință necesar. Chiar figurile părintești vor deveni, simbolic, o reflectare a tuturor spaimelor și suferințelor, care nu vor găsi o altă soluție decât sinuciderea. Această idee a însoțit-o parcă pe Aglaja de-a lungul vieții și a fost

anunțată și în prima ei carte: „Cel mai mult mi-ar plăcea să fiu moartă”⁴.

Discursul intim al romanului *De ce fierbe copilul în mămăligă* se desfășoară în două direcții⁵ ale imaginarului: pe dominantă pozițională se plasează imaginea tatălui, asociată în mod constant celei a lui Dumnezeu; pe cea digestivă se plasează mama, pivotul tuturor reveriilor copilărești ale protagonistei, ale cărei angoase se vor manifesta definitiv în ceea ce Jung a definit drept „Complexul lui Iona”. Făcând o distincție între cele două regimuri ale imaginarului simbolic, Gilbert Durand afirmă: „Le «Régime Diurne» concerne la dominante posturale, la technologie des armes, la sociologie du souverain mage et guerrier, les rituels de l'élévation et de la purification”⁶, în timp ce „le «Régime Nocturne» se subdivise en dominantes digestive et cyclique, la première subsumant les techniques du contenant et de l'habitat, les valeurs alimentaires et digestives, la sociologie matriarcale et nourricière”⁷. Această schemă oferă bazele necesare pentru a trasa un parcurs simbolic care, în cazul lui Veteranyi, va lua trăsăturile „căderii”, isomorfe fie ale „murdăriei morale”⁸, fie ale unui tragic „*regressus ad uterum*”.

1. Coruperea simbolurilor ascensionale: Dumnezeu-tată și înger-câine

În reveriile Aglajei Veteranyi se întrevede necesitatea de a-și stăpâni propriile frici⁹, a căror forță va fi minimalizată prin eufemizare sau prin alte procese, care vor afecta și simbolurile ascensionale, contrapuse teme-

4 *Op. cit.*, p. 32.

5 În introducerea la *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand scrie: „[...] les personnages parentaux se laissent singulièrement classer dans les deux premiers groupes de symboles définis par les réflexes posturaux et digestifs. Le redressement, l'assiette posturale sera le plus souvent accompagnée d'un symbolisme du père avec toutes les harmoniques [...], tandis que la femme et la mère se verront annexer par le symbolisme digestif [...]”, G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 56.

6 *Op. cit.*, p. 59.

7 *Ibidem*.

8 Vezi: *Op. cit.*, pp. 129-130.

9 “[...] figurer un mal, représenter un danger, symboliser une angoisse, c'est déjà, par la maîtrise du cogito, les dominer. Toute épiphanie d'un péril à la représentation le minimise. A plus forte raison toute épiphanie symbolique”, G. Durand, *op. cit.*, p. 135.

lor pe care Durand le descrie ca „homologues antithétiques des visages du temps”¹⁰: „Le schème ascensionnel, l’archétype de la lumière ouranienne et le schème diairétique semblent bien être le fidèle contrepoint de la chute, des ténèbres et de la compromission animale ou charnelle”¹¹. Simbolurile ascensionale, în sine, sunt legate de conceptele de lumină, înălțime, măreție și se fac purtătoare de valori ca justiția, dreptatea, puritatea, asimilabile în acea „pteropsihologie”¹², schițată de Gaston Bachelard, în care converg simboluri ca aripa, elevația, săgeata, puritatea și lumina.

Mircea Eliade, vorbind despre divinitățile cerești, explică: „«Le très haut» devient, tout naturellement, un attribut de la divinité [...] Le «haut» est une dimension inaccessible à l’homme comme tel; elle appartient de droit aux forces et aux êtres surhumains”¹³; așadar, după Durand, ar putea să fie explicat caracterul de „gigantism” al divinității¹⁴, care adună în sine elevație și forță¹⁵. În reveriile solitare ale fetei Aglaja, în schimb, un dumnezeu „înfometat” se află sub pământ: „Dumnezeu e un bucătar, locuiește în pământ și mănâncă morți. Cu dinții lui mari poate să roadă toate sicriile”¹⁶, sau încă „În fiecare oraș nou sap o gaură în pământ în fața vagonului în care locuim, îmi vâr mîna înăuntru, apoi capul și aud cum respiră Dumnezeu sub pământ și mestecă. Uneori aș vrea să mă scufund, în ciuda fricii mele, pînă acolo, ca să mă las mușcată de

el”¹⁷. Acest aspect antropofag se pierde în evaziunile imaginare în care dumnezeu își redobîndește localizarea sa „convențională” (cerul), dar își vede reduse dimensiunile, în ciuda aceluia „gigantism” despre care se vorbește în istoria religiei: „Îmi imaginez cerul. E atît de mare, încît adorm imediat ca să mă liniștesc. Cînd mă trezesc, știu că Dumnezeu e un pic mai mic decît cerul. Altfel ar trebui, cînd ne rugăm, să adormim întruna de frică”¹⁸.

Procese similare afectează și figura tatălui: un proces de diminuare, „TATA E MIC CA UN SCAUN”¹⁹; și pe lângă aceasta o evidentă degradare: „NU, TATA NU E TRIST. E CLOVN. DA”²⁰, unde imaginea „clovnului” este contrapunctul unui simbol ascensional puternic ca „suveranul”, reprezentând „l’envers de la médaille, le contraire de la royauté: la parodie incarnée”²¹. În reprezentarea tatălui, poate fi recunoscut un alt contrast dintre cele citate mai sus, cel dintre lumina uranică și tenebre: „Tatăl Anduței se numește Herr Finster”²², o afirmație care ne duce spre ceea ce Durand cheamă „compromitere carnală” (opusă schemei diareitice), dacă o contextualizăm și o raportăm la o altă frază, apropiată în text, în care referințele la molestările sexuale sunt și mai explicite: „Tatăl Anduței pipăie des păpușa pe sub fustă. Atunci face ochi de pește. Și respiră ca apa”²³. Dacă ne oprim la ipostaza realistă a imaginii, descoperim consecințele pe care le au aceste întâmplări

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem*.

12 Vezi: G. Bachelard, *L’air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1943.

13 M. Eliade, *Traité d’histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, pp. 46-47.

14 G. Durand, *Op. cit.*, p. 150.

15 “Que le simple fait d’être «élevé», de se trouver «en haut», équivaut à être «puissant» (au sens religieux du mot) et à être comme tel saturé de sacralité – l’étymologie même de certains dieux en témoigne”, M. Eliade, *op. cit.*, p. 47.

16 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 73.

17 *Op. cit.*, p. 74.

18 *Op. cit.*, p. 9.

19 *Op. cit.*, p. 44.

20 *Op. cit.*, p. 50.

21 J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Ed. Seghers, 1974, vol. 2, p. 55.

22 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 114. „Herr Finster” (trad. „Domnul Întuneric”). Anduța este numele unei păpuși, care în acest pasaj devine imaginea Aglajei. Mai încolo în text, ca și în citatul următor, se va vorbi despre „păpușa Anduței”. Îi lăsăm psihanalistului sarcina de a explica transferarea sinelui într-un obiect. Nouă ne rezultă deja clară referința lui Veteranyi la condiția sa dramatică.

23 *Op. cit.*, p. 115.

pentru sexualitatea Aglajei, care va declara, de pildă: „Vreau să fiu violată de doi deodată”²⁴. Urmărind, însă, parcursul trasat de către Gilbert Durand²⁵, în care compromiterea carnal-sexuală este asociată schemei „căderii”, se va dezvălui drumul interior al lui Veteranyi, care se va prăbuși într-un abis spre „mama-moarte”, și care va fi reprezentată prin imaginea coruptă a „îngerului”.

Și în simbolul îngerului se manifestă drama existențială a scriitoarei: în afară de sexualitatea violată și, într-un fel, negată²⁶, în *De ce fierbe copilul în mămălișă*, se observă imediat o caracterizare „pământescă” a îngerului care, nefiind capabil să zboare, este lipsit de dimensiunea sa morală, „puritatea cerească”²⁷. Lipsă care este hiperdeterminată prin asocierea sau, mai exact, printr-o adevărată uniune cu simbolul câinelui, animalul care i-e foarte drag fetiței Aglaja: „Un înger s-a travestit în câine”²⁸; în această asociere și îngerul devine mesager al unui sentiment de moarte, „[...] câinele decapitat, îngerul împăiat. Îngerul își arată colții. Îngerul meu râde cu sânge”²⁹. Nu mai surprinde, acum, descoperirea că „Il n’est sans doute pas une mythologie qui n’ait associé le chien [...] à la mort”³⁰ și că, după Chevalier și Gheerbrant, „Le première fonction mythique du chien, universellement attestée, est celle de psychopompe, guide de l’homme dans la nuit de la mort, après avoir été son

compagnon dans le jour de la vie”³¹.

Urmărind izomorfismul elementar dintre somn și moarte, vedem cum dobândește o valoare mai profundă amintirea „domestică” menționată de protagonistă, semnul unei copilării tulburate, în care deja se întrevede o atracție spre „somnul etern”: „Aveam o servitoare pe care o chema Veta și câinele cel mare, Mărțișor, dormeam cu el în coșul lui și voiam să mănînc din aceeași strachină”³². Sentimentul este reluat în ultimele pagini ale cărții, când Aglaja și câinele său (Boxi), travestiți în „îngeri”, dansează împreună în ceea ce pare a fi chiar un „dans al morții” („Boxi [...] are aripi de înger roz în gură [...] Îmi pun aripile și țopăi cu Boxi pînă la pomul de ploaie. [...] Îngerul și Boxi dansează pe cîntecul trist al lui Dumnezeu”³³), într-un decor unde tristețea capătă un caracter cosmic și se răspândește în fiecare lucru: „Un cîntec la vioară e atît de trist, încît cîmpiile, florile și pomii din grădină se întristează. Directorul circului apare și spune că gardul, fereastra, ușa și chiar mămălișă încep să plîngă”³⁴.

2. La crainte du temps și înghețarea clipei

Nu se întrevede vreo speranță de renaștere, de reînnoire, în sufletul scriitoarei, motivul pentru care și „pomul”, simbol ciclic

24 *Op. cit.*, p. 141.

25 Vezi: G. Durand, *op. cit.*, p. 130.

26 „L’ange est l’euphémisme extrême, presque l’antiphrase de la sexualité”, G. Durand, *op. cit.*, p. 162.

27 „La pureté céleste est donc le caractère moral de l’envol [...] toute élévation est isomorphe d’une purification parce qu’essentiellement angélique”, G. Durand, *op. cit.*, p. 148.

28 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 168.

29 *Op. cit.*, p. 168.

30 J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 2, p. 18.

31 *Ibidem*. Gilbert Durand scrie: „En effet, le doublet plus ou moins domestique du loup est le chien, également symbole du trépas”, (G. Durand, *op. cit.*, p. 92). Și încă Chevalier și Gheerbrant: „[...] le chien, auquel l’invisible est si familier, ne se contente pas de guider les morts. Il sert aussi d’intercesseur entre ce monde et l’autre”, (J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 2, p. 18).

32 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 156

33 *Op. cit.*, p. 186. Dacă analizăm aspectul nocturn al câinelui, descoperim că, în diferite tradiții, el este, prin antonomasie, simbolul impurității: așa Islam-ul care „fait du chien l’image de ce que la création comporte de plus vil” (J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 2, p. 23), făcând să devine imposibilă, de fapt, coexistența dintre câine și înger; sau, și mai interesant, în gândirea popoarelor asiatice, fiind câinele „[...] à la fois esprit protecteur et bénéfique, et support de la malédiction divine” (J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 2, p. 26), el însuși devine „par excellence l’ange déchu” (J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 2, p. 26).

34 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 185

elementar, ia o conotație negativă, fiind asociat unei „ploi”, care nu fertilizează ci, în schimb, „întristează” pământul; această ploaie, de fapt, nu vine din cer, pare născută din pomul însuși, ca un fel de lacrimi ale sale ce impregnează cu tristețe existența Aglajei și „cântecul” lui Dumnezeu (tatăl protagonistei), care cântă la vioară: „În grădina bunicii, care locuiește la țară, spune el, există un pom sub care plouă mereu. Pe urmă se vede tata în chip de Dumnezeu șezând sub pom. DUMNEZEU E TRIST. CÎNTĂ UN CÎNTEC UNGURESC LA VIOARĂ!”³⁵. Pomul participă la drama protagonistei, o adevărată teroare în fața fugii timpului, hiperdeterminată în visuri prin prezența „câinelui” (Bambi): „Îl visez tot timpul pe Bambi. [...] Mama îmi dăruiește un câine. E înfășurat în hîrtie de ziar. Cînd vreau să-l despachetez mă mușcă de deget. Degetul spune: de ce mă decapitezi? / Nu mai vreau să dorm. / Vreau doar să mă grăbesc”³⁶. „Mușcătura câinelui” ne aduce în minte „mușcătura timpului distrugător”³⁷, trecerea lui inexorabilă, care sporește neliniștea lui Veteranyi: „Tot timpul vreau doar să mă grăbesc”³⁸. Măsura acestei angoase este senzația de frig³⁹, care marchează unele dintre momentele cele mai dramatice ale romanului. A congela pentru a întrerupe procesele organice ale materiei; aici este materia imaginativă cea care congelează, într-un

soi de „înghețare existențială”:

Tata n-o lasă pe mama să iasă singură, de aceea mă lua regulat cu ea la Armando. [...] M-a dus într-o cameră care arăta ca o sală de așteptare la medic. [...] aveau o scurtă discuție despre ceva important. [...] În timp ce așteptam îi găuream ochii lui Micky Maus, pe cel drept și pe cel stîng.

[...]

Afară se întunecase.

În cameră prinse să ningă.

Sofaua a înghețat.

Pereții au înghețat.

Mîinile și picioarele mele au înghețat.

Ochii mei.

*Zăpada m-a acoperit*⁴⁰.

Timpul, dramatic, se oprește („DIE ZEIT FRIERT”⁴¹), se dilată („Călătoria cu mașina a durat mai mulți ani”⁴²) într-un proces în care și simbolurile ciclice (copacul și mama) își pierd trăsătura caracteristică regeneratoare („Copacii își împachetaseră frunzele, cum împachetase mama rochiile noastre”⁴³), anunțând ideea unei călătorii ireversibile („Vroiam să-mi fixez în minte drumul, ca să mă întorc. Dar cu cît mă sileam mai mult, cu atît mai asemănătoare deveneau toate, de parcă cineva ar fi șters peisajul. [...] Strada pe care ne adusesse mașina dispăruse”⁴⁴), o cădere rece spre un abis de moarte⁴⁵:

35 *Ibidem*.

36 *Op. cit.*, p. 170.

37 „Il y a donc une convergence très nette entre la morsure des canidés et la crainte du temps destructeur”, G. Durand, *op. cit.*, p. 93.

38 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 170.

39 „Malgré beaucoup de recherches, nous n’avons pu jusqu’à présent constituer un dossier suffisant pour étudier objectivement l’imagination du froid. [...] Le froid est, à notre avis, un des plus grands interdits de l’imagination humaine. Alors que la chaleur fait en quelque manière naître les images, on peut dire qu’on n’imagine pas le froid” (G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 2004, p. 296).

40 A. Veteranyi, *op. cit.*, pp. 162-163.

41 A. Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht*, München, 2008, p. 90. Preferăm să cităm versiunea originală, în germană, pentru că în traducerea română se pierde sensul de „a îngheța” al verbului *frieren* („VREMEA TREMURĂ DE FRIG”, A. Veteranyi, *op. cit.*, trad. N. Iuga, p. 90), care, în schimb, se menține și în traducerea italiană a Emanuelei Cavallaro: „IL TEMPO GELA” (A. Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta*, trad. E. Cavallaro, Ferrara, Luciana Tufani Editrice, 2005, p. 88).

42 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 81.

43 *Ibidem*.

44 *Ibidem*.

45 Bachelard explică raportul direct și imediat dintre frig și moarte: „Le froid cadavérique forme barrage pour l’imagination. Pour l’imagination, rien n’est plus froid qu’un cadavre. Il n’y a pas un au-delà du froid de la mort”, G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 296.

Cădea zăpada.

Mașina șerpuia pe înălțimi.

Acum mașina era cât pe ce să cadă în prăpastie.

[...]

N-am vrut să-mi pun jos geamantanul⁴⁶.

3. În „pântecul cald al mamei”: „Complexul lui Iona”

Analizând dominantă ciclică, ne aflăm, de fapt, în Regimul Nocturn al imaginilor, unde „la chute s'euphémise en descente et le gouffre se minimise en coupe”⁴⁷. Luând în considerație ceea ce Durand descrie ca „feminizarea căderii”, ne va apărea și mai firească deplasarea către dominantă digestivă, pe care este situată imaginea „mamei”, o figură în care de senzația „căderii materiale”⁴⁸ se leagă coborârea intimă a protagonistei în pântecul matern. Criza de identitate foarte puternică va duce la o proiectare totală a Aglajei în figura mamei sale: „Mama intră și iese când vrea din mine. Arăt ca fotografia mamei. Arăt ca fără mine”⁴⁹. Ar fi greu să înțelegem forța acestor imagini fără o analiză mai profundă: Jung, reluând imaginea biblică a lui Iona, explică un complex care se naște din dorința de a fi absorbiți în mama arhetipică, dar cu riscul de a fi devorați de ea. Chiar printr-o întoarcere la mamă, în interiorul ei, Veteranyi încearcă să se găsească pe sine însăși („AM FOST CINEVA DOAR ÎNAINTE DE A MĂ NAȘTE”⁵⁰) și să își construiască o apărare,

care mereu i-a lipsit, față de lumea exterioară, un fel de contra-univers sau acel „univers du contre” despre care vorbește Bachelard⁵¹.

Imaginația materială trebuie acum să investigheze instanțele subconștiente mai adânci, găsind, dincolo de imaginile manifeste, toate acele imagini care semnaleză prezența unui „Iona ascuns”⁵². Chiar dacă într-o manieră implicită, complexul lui Iona se regăsește în toate figurile refugiului⁵³, caracterizate printr-o stare de bunăstare dulce și primitivă („C'est un véritable absolu d'intimité, un absolu de l'inconscient heureux”⁵⁴), hiperdeterminată, în cazul acesta, prin întoarcerea în pântecul matern. Ar fi naiv să credem că vorbele protagonistei, referitoare la lumea prenatală, oferă numai descrierea, într-un ton copilăresc, a unui loc necunoscut; spontaneitatea care caracterizează narațiunea ne permite să descoperim toate amănunțele și nuanțele pe care le utilizează imaginația materială ca să construiască o coerentă schemă simbolică.

Desigur, nu sunt produsul unei fantezii puerile imaginile care reproduc cele mai intime frici ale fetei Aglaja („La mama în burtă nu există un bărbat cu care să te poți mărita”⁵⁵), comprehensibile doar dacă le punem în legătură cu frecvențele violențe sexuale suportate și cu incesturile din partea tatălui la care ea a asistat mai mult sau mai puțin direct. Va fi marcată, tragic, existența unei fete care va declara în mod obsesiv și delirant: „Și nu vreau copii”⁵⁶, recunoscând valoarea teribilă a declarației

46 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 81.

47 G. Durand, *op. cit.*, p. 224. Aici, cupele i se va substitui un simbol izomorf al ei, „pântecul matern”, producând un fel de *regressus ad uterum*.

48 Mama Aglajei făcea un număr de acrobație în timpul căruia stătea suspendată în aer de păr. În cartea *De ce fierbe copilul în mămăligă*, sunt foarte multe pasaje în care se vorbește despre teama Aglajei de căderea și moartea mamei sale.

49 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 170

50 *Op. cit.*, p. 23

51 G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos, op. cit.*, p. 128.

52 Bachelard vorbește despre „Jonas cachés” în G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos, op. cit.*, p. 181.

53 Bachelard, găsind un „Iona ascuns” în povestea lui J. E. Rivera, *Perdus dans l'Enfer des Forêts*, afirmă: „L'archétype du Jonas est si essentiel qu'il s'attache aux images les plus diverses”. P.189

54 G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos, op. cit.*, p. 169.

55 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 28.

56 *Op. cit.*, pp. 116-117.

materne, „Der Mann ist ein Schwein”⁵⁷. Amintirile tinerei protagoniste se încarcă de semnificații profunde: „În burtă e ca într-o casă cu un pat sau o baie cu apă caldă”⁵⁸. Reverie de „instalare domestică”⁵⁹ ce întârește teza lui Durand, care explică: „La maison constitue donc, entre le microcosme du corps humain et le cosmos, un microcosme secondaire”⁶⁰. Intimitatea casei „va se redoubler et se surdéterminer comme à plaisir. Doublet du corps, elle va se trouver isomorphe de la niche, de la coquille, de la toison, et finalement du giron maternel”⁶¹. În afară de prezența apei, care produce o hiperdeterminare a sensului de regenerare evocat deja de pântec⁶², caracteristica cea mai izbitoare este senzația de căldură pe care această reverie o emană, element calitativ foarte relevant pentru un studiu al imaginii profunzimii: „L’intérieur rêvé est chaud, jamais brûlant. La chaleur rêvée est toujours douce, constante, régulière. Par la Chaleur, tout est profond. La chaleur est le signe d’une profondeur, le sens d’une profondeur”⁶³; și încă „La vie commence bien, elle commence enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison”⁶⁴. Această imersiune în adâncuri ne permite să intrăm în contact cu intimitatea lucrurilor și substanțelor: „C’est en rêvant à cette intimité que l’on rêve au repos de l’être, à un repos enraciné, à un repos qui a une intensité et

qui n’est pas seulement cette immobilité tout externe qui règne entre les choses inertes”⁶⁵; și care refugiu este mai bun decât pântecul matern, refugiul ideal, unde te simți protejat, la cald?

Urmărind izomorfismul imaginilor odihnei, Bachelard ne sugerează o schemă în care se află grota, casa, pântecul, simboluri „claustromorfe” în care este ușor să se recunoască o eufemizare a mormântului⁶⁶. Se stabilește o conexiune firească între odihnă și moarte, de care este conștientă și protagonista, care declară: „Să fii mort e ca și cum ai dormi”⁶⁷. „La mort, le sommeil, c’est la même mise en chrysalide d’un être qui doit se réveiller et resurgir rénové”⁶⁸, observă Bachelard. Ce funcție ar avea, deci, întoarcerea în pântecul matern decât de a face posibilă regenerarea? Așa cum Iona iese din interiorul balenei, toate imaginile care evocă acest complex prevăd un destin de renaștere sau înviere. Merită amintit faptul că „înghițitoarea” primordială și supremă este marea, și că „C’est l’abysse féminin et maternel qui pour de nombreuses cultures est l’archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur”⁶⁹: se conturează acel izomorfism în care conviețuiesc umedul pântec matern și moartea, care dobândește așa o conotație nu total negativă.

Doar în această perspectivă se pot înțelege dorințele Aglajei care, poate în mod

57 A. Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht*, München, 2008, p. 157. Și aici am preferat să cităm textul original, în limba germană, în care fraza își asumă o valoare universală care se va pierde în traducerea română („Tipul ăla e un porc, spune mama”, A. Veteranyi, *op. cit.*, trad. N. Iuga, p. 154), ci care se menține în traducerea italiană: „L’uomo è un porco”, (A. Veteranyi, *op. cit.*, trad. E. Cavallaro, p. 150).

58 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 28.

59 Vezi: G. Bachelard, pp. 205 și următoarele.

60 G. Durand, *op. cit.*, p. 277.

61 *Op. cit.*, p. 278.

62 Bachelard reia o teorie lui Jung și scrie: „[...] l’union rénovatrice se fera dans les eaux d’un utérus, «in die Amnionflussigkeit des graviden Uterus»”, G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 165.

63 *Op. Cit.*, p. 63.

64 G. Bachelard, *La poétique de l’espace*, Paris, PUF, 2005, p. 26. Bachelard ne oferă și o altă imagine sugestivă și interesantă cu privire la senzația de căldură care se produce prin evocării casei natale: „Quand on rêve à la maison natale, dans l’extrême profondeur de la rêverie, on participe à cette chaleur première: à cette matière bien tempérée du paradis matériel. C’est dans cette matière que vivent les êtres protecteurs”. *Op. cit.*, p. 27.

65 G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 11.

66 Vezi: G. Durand, *op. cit.*, pp. 272 și următoarele.

67 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 60.

68 G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 183.

69 G. Durand, *op. cit.*, p. 256.



inconștient, caută în moarte un refugiu pentru ea însăși și pentru mama sa: „Cel mai mult mi-ar plăcea să fiu moartă”⁷⁰ și „CEL MAI FRUMOS AR FI DACĂ MAMA AR DORMI TOT TIMPUL”⁷¹. Este ca în momentul înmormântării, în care moartea și mama regăsesc funcțiile lor originare care le sunt comune: protecția, odihna și principiul renașterii. În mormântarea capătă o valorizare pozitivă în perspectivă, fiindcă se realizează în pământ, elementul matern care promite o regenerare prin contactul cu forțele sale și pierde aspectul său „mortifere” în sens definitiv. Imaginația materială nu va întârzia să recunoască valoarea acestor reflecții, care vor găsi o confirmare în cuvintele lui Veteranyi: „Mă gândeam că mama ar trebui să moară pe loc, ca s-o îngropăm în grădină, sub fereastra noastră. La vară căpșunile vor avea gustul mamei”⁷².

4. Casa în râu

În reveriile protagonistei, această forță regenerativă și transformatoare îi este acor-

dată și unui alt element: apa. În apă nu se moare definitiv, se menține vie mereu posibilitatea de a renaște, de a învia. Aglaja Veteranyi vorbește despre spaima care o cuprindea când mergea la baie, știind că mama ei, mai întâi, aruncase în closet rămășițele unui pui, spaima că animalul s-ar putea recompune și reîntoarce la suprafață: „Ce nu se pune în supă se aruncă la closet. Mi-e frică de closet, noaptea fac pipi în lavoar; acolo găinile moarte nu ies la suprafață”⁷³. O angoasă ce ne aduce în minte toate acele legende în care ființe înspăimântătoare se nasc din fântâni și din puțuri; povești care se bazează pe puterea tauturgică și regeneratoare a apei, și pe sentimentul necunoscutului, trezit de profunzimea apei, și accentuat, în acest caz, de către elementul nocturn.

În reveriile scriitoarei, apa își asumă și o proprietate catartă: „Dar Dumnezeu nu doarme, din lacrimile săracilor o să se facă o mare. Când o să ajungem în cer o să facem baie în ea. Pe urmă o să ieșim din ea cu o

70 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 32.

71 *Op. cit.*, p. 72.

72 *Op. cit.*, p. 83.

73 *Op. cit.*, p. 17.

piele de 24 de carate!⁷⁴; o imagine atât de puternică încât reușește să conjuge lacrimile, apa tristă prin antonomasie, cu sensul suprem al reînnoirii, transformarea în aur. Lacrimile, picături triste care - după Bachelard - îi conferă apei „la teinture de la peine universelle”⁷⁵, aici se schimbă în aur, într-o mare care își asumă conotațiile *athanor*-ului alchimic, datorită unei inversiuni frecvente în reveriile poetice dintre cer și apele pământesti, prin care abisul capătă pozitivitatea elementului ceresc. O răsturnare pe care scriitoarea o propune și într-un alt pasaj al romanului, printr-o povestire a tatălui:

Un străin sadea și-a pierdut pantofii. I-a lăsat în mijlocul casei și a aruncat casa în râu.

Sau casa s-a aruncat singură?

Străinul sadea a mers din râu în râu.

Odată a găsit un bătrîn sub apă care avea o placă indicatoare atîrnată de gît: AICI CERUL.

Străinul întrebă: Cum cerul?

Bătrînul dădu din umeri și arătă spre placa indicatoare.

Atunci casa se ridică din nou la suprafață, dar cu totul în alt loc.

Și probabil că era alta, pentru că nu-și amintea de pantofii străinului.

Mai târziu casa și-a pierdut ușa.

*Fracul a inventat povestea asta? Întreb. Nu, spune tata, asta e povestea noastră*⁷⁶.

Aici, de sensul renașterii se leagă heraclitismul apei fluviale, care îl duce pe cititor cu gândul la existența nomadă a protagonistei, caracterizată printr-o reînnoire ciclică a morții și a renașterii în locuri mereu diferite, o existență marcată de o „moarte cotidiană” ca „moartea apei”⁷⁷. Pe plan per-

sonal, caracterul tragic este reluat prin imaginea casei, care participă la acțiune, conferindu-i o senzație de intimă instabilitate, produsă prin imersiunea și relativa „dispersare” a locuinței în elementul trecător prin excelență, apa. Se vor crea premisele necesare pentru a evoca ceea ce Bachelard numește „Iona la puterea a doua”⁷⁸, dacă luăm în considerație și un alt element, pantoful, care este simbolul călătorului, și care aici își asumă o semnificație mult mai profundă, datorită asocierii sale cu imaginea străinului.

Pentru a înțelege pe deplin semnificatul simbolic al acestor imagini, sunt utile cercetările lui Chevalier și Gheerbrant, care se întorc la tradiția biblică, citând o interpretare propusă de către exegeții *Bibliei de la Ierusalim*: „*Mettre le pied sur un champ ou y jeter sa sandale, c'est en prendre possession. La chaussure devient ainsi le symbole du droit de propriété*”⁷⁹; o analiză confirmată și de alte tradiții:

*Jean Servier remarque aussi que Hermès, protecteur des limites et des voyageurs qui franchissent les limites, est un dieu chaussé, car il a possession légitime de la terre sur laquelle il se tient. De même, ajoute l'auteur, en terre d'Islam, l'étranger doit franchir déchaussé le seuil de la maison de son hôte, montrant par ce geste qu'il n'a aucune pensée de revendication, aucun droit de propriété à faire valoir*⁸⁰.

Nu avem decât trista confirmare că povestea lui Veteranyi se conturează ca povestea unui veșnic înstrăinat, care își aruncă sufletul în valuri, lăsându-l purtat de curenții unui râu, căruia nu i se întrevede delta.

74 *Op. cit.*, p. 129

75 G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 78.

76 A. Veteranyi, *op. cit.*, pp. 54-55.

77 „La mort quotidienne n'est pas la mort exubérante du feu qui perce le ciel de ses flèches; la mort quotidienne est la mort de l'eau”, G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p. 13.

78 Bachelard folosește această expresie, împrumutată din algebră, și merge mai departe, identificând, printr-un joc de „contenants”, și Iona la puterea a treia, (Jonas)³, și la puterea a patra (Jonas)⁴. G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 155. În acest caz, „Iona la puterea a doua” este produsul unui proces de „înghițire dublă”, unde pantoful (simbolul ființei) este aruncat în casă (simbolul intimității), care, la rândul ei, s-a scufundat în apă (simbolul înghițirii prin excelență).

79 J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 2, p. 231.

80 *Ibidem*.

Richard
Thomas
KIDDER*

**«Like a prisoner
in a cage»: Aspects
of poetic language
and the condition
of writing in
Andrei Codrescu**

Abstract

This brief essay does not have as its purpose the analytical delineation of the debates concerning the concept of multiculturalism, but rather the exploration, through the analysis of a very restricted number of texts, certain aspects of the trajectory of the writer Andrei Codrescu, in his attempts to navigate the cultural and linguistic frontiers starting from the time of his exile from Romania in 1965. Codrescu abandons Romanian in order to write in English, the language of his adopted country, the United States of America, and having found success in doing so, returns then in the later part of his career to his native Romanian. The career of Codrescu, emblematic in many aspects of the diasporas that characterize the Twentieth Century, is rendered all the more interesting and complex by questions of the relations not only between identity, language and membership in a Nation–state, but also by his very strong sense of belonging to a sort of transnational entity, that is to say, the community of exiled Romanian writers and intellectuals who fostered the project of modern Romanian literature.

Keywords: multiculturalism, Andrei Codrescu, Romanian exiled writer, English language, change of the linguistic expression, Diaspora.

The notion of multiculturalism does not have a uniform meaning within North-American contexts. Nonetheless, this brief essay does not have as its purpose the analytical delineation of the debates concerning the concept of multiculturalism, but rather the exploration, through the analysis of a very restricted number of texts, certain aspects of the trajectory of the writer Andrei Codrescu, in his attempts to navigate the cultural and linguistic frontiers starting from the time of his exile from Romania in 1965. Codrescu abandons Romanian in order to write in English, the language of his adopted country, the United States of America, and having found success in doing so, returns then in the later part of his career to his native Romanian. The career of Codrescu, emblematic in many aspects of the diasporas that characterize the Twentieth Century, is rendered all the more interesting and complex by questions of the relations not only between identity, language and membership in a Nation–state, but also by his very strong sense of belonging to a sort of transnational entity, that is to say, the community of exiled Romanian writers and intellectuals who fostered the project of modern Romanian literature. Even though Codrescu feels himself to be more American than European, nostalgia for the language of his origins as a writer seems to become stronger and stronger as certain concrete dimensions of the United States as an historical, geopolitical entity take the upper hand over that utopian and mythic place called « America » to which he arrived in 1966.

The senses of the term « multiculturalism » indicate in fact two very different perspectives in the North–American context. The Canadian notion refers to an active policy of the promotion of cultural difference on the part of both local and central institutions. In the U.S., on the other hand, multiculturalism is generally seen as a local variant of the traditional notion of pluralism that is so deeply rooted in the cultural and linguistic ground of the U.S., and thus not

*Università della Calabria



subject to any active policy¹. If the project of the modern nation State consists in great part in ensuring cohesiveness and loyalty on the part of its members through the creation of an illusory map upon which the political territory of the State coincides with an idealized linguistic and cultural map of the Nation, such that it then becomes possible to constitute imagined originary communities, it was a difficult strategy to follow in the New World where the State was created through successive waves of immigrants of wildly diverse provenance².

Even though the notion of the 'melt-ing-pot' is most often associated with the

U.S. policy of immigration from the end of nineteenth through the beginning of the twentieth century, the *locus classicus* of the notion of the crucible, of the State as foundry, together with all of its modern industrial associations, is to be found as early as 1782 in the third chapter of *Letters from an American Farmer* entitled "What is an American?" by St. John de Crevecoeur, just a few years after the Declaration of Independence of 1776:

What attachment can a poor European emigrant have for a country where he had nothing? The knowledge of the language, the love of a few kindred as poor as himself, were the only cords that tied him: his country is now that which gives him land, bread, protection, and consequence: Ubi panis ibi patria, is the motto of all emigrants. What then is the American, this new man? He is either an European, or the descendant of an European, hence that strange mixture of blood, which you will find in no other country. I could point out to you a family whose grandfather was an Englishman, whose wife was Dutch, whose son married a French woman, and whose present four sons have now four wives of different nations. He is an American, who leaving behind him all his ancient prejudices and manners, receives new ones from the new mode of life he has embraced, the new government he obeys, and the new rank he holds.

He becomes an American by being received in the broad lap of our great Alma Mater. Here individuals of all nations are melted into a new race of men, whose labours and posterity will one day cause great changes in the world. Americans are the western pilgrims, who are carrying along with them that great mass of arts, sciences, vigour, and industry which began long since in the east; they will finish the great circle³.

1 For a discussion of the relationship between multiculturalism and the notion in the U.S. context in connection with Andrei Codrescu, see: C. Vanoaga-Pop, « De la condiția scriitorului e(i)migrant la imaginea e(i)migrantului în creația lui Andrei Codrescu », *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, no. 1 (2009), p. 171–79.

2 The notion of multiculturalism that informs this discussion depends greatly on the concept of Culturalism developed by A. Appadurai in *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, U of Minnesota Press, 1996.

3 J. Hector St. John de Crevecoeur, *Letters from an American Farmer*, reprinted from the original ed., preface by W. P. Trent, introd. by Ludwig Lewisohn, reprint, 1782, New York, Fox, Duffield, 1904, p. 54–55

Having ultimately his origins in Western Europe, the new American subject would have by the very identity of his origins ensured cultural, ethnic and sexual homogeneity, as well as the ambition of carrying out the historical mission of the “western pilgrims”.

In the twentieth century, however, the movement of immigrants came to be strongly characterized by the disastrous upheavals that afflicted great parts of the world’s population during the course of that century. Under the pressure of wars, pogroms, and famine, movement along and through the frontiers of the Nation–states took on the dimensions of so many diasporas. The United States of America became deeply involved in the diasporas of the twentieth century, especially around the time of the Second World War, to the point of becoming the goal and the refuge of persons coming from all parts of the globe. Thus the utopian sense of the term « America ». came increasingly to be confounded with the geopolitical reality indicated by the term « The United States ». This fusion of the historical with the ideal is invoked both at home and abroad by the automatic and wilful reduction of that historical entity simply into the glowing transcendence of the City upon the Hill.

Thus it is in the context of the political oppression following the Second World War and the continued anti–semitic politics of the Soviet–aligned regime, that the young poet Andrei Codrescu left Romania with his mother in 1965, beginning a bumpy journey that would take him first to Naples, then on to Rome and Paris, before finally arriving in Detroit in the United States of America in

late winter of 1966. The Codrescu left Romania, according to an interview given by Andrei Codrescu, following the terms of an agreement between Ceaușescu’s Romanian regime and the government of Israel, whereby the Israeli government paid two thousand dollars for every Jew released from Romania.⁴ Thus he left Romania after having begun his university studies at the University of Bucharest, from which he had been expelled for having written poems critical of the political situation in Romania, and because of which he was menaced with imprisonment. He published his first poems under the pseudonym of Andrei Steiu, which he then changed to Andrei Codrescu while still in Bucarest. And it is with the name of Andrei Codrescu that he becomes a naturalized citizen of the United States in 1981.

Born Andrei Ivanovitch Perlmutter at Sibiu in Transylvania in 1946, Codrescu immersed himself in the cultural life of the United States immediately upon arrival, participating in the Poets’ Workshop in Detroit, before moving to New York where he came quickly into contact with poets of the Beat Generation and their successors, among whom was Allen Ginsberg as well as younger poets such as Anne Waldman and Ted Berrigan. In 1970 Codrescu moved to San Francisco and then to Baltimore on the east coast towards the end of the 1970’s where he would remain until the beginning of the 1980’s when he became professor of English Literature at Louisiana State University, from which he retired in 2009.

In the first volume of his memoirs, *The Life and Times of an Involuntary Genius*, first published in 1975, just nine years after his arrival in the United States, he writes:

4 S. Talbot, « Interview with Andrei Codrescu », *Romania—My old Haunts* in *Frontline World*, October 2002, (s.p.), [Http://www.pbs.org/frontlineworld/stories/romania/interview.html](http://www.pbs.org/frontlineworld/stories/romania/interview.html) (data di accesso 14 febbraio 2010). These circumstances are not suggested in the principal autobiographical texts such as *An Involuntary Genius in America’s Shoes (And What Happened Afterwards)*, contiene *The Life and Times of an Involuntary Genius* (1975) and *In America’s Shoes* (1983), Santa Rosa, Black Sparrow Press, 2001, even though these texts present themselves as novelized memoirs. The autobiographical texts, like the poems, seem to enjoy a certain degree of indirection, as the poem “Biographical Notes” suggests: “my biography / in the absence of facts, / rests on shaky ground // every day / i add thousands of new entries / to my biography // without me / my biography / is your story // when made into a play / my biography / speaks with an accent” from A. Codrescu, *Alien Candor: Selected Poems 1970–1995*, Santa Rosa, Black Sparrow Press, 1997, p. 59.

All kinds of people had gone, before him, to America for specific purposes. Tourists, as a rule, don't go to America. Businessmen do. Emigrants do. Poets don't. Poets leave America. So what kind of perverse destiny pushed him there? he thought, as he listened to the three Yugoslavs behind him eating onions, wiping their mouths and saying every two seconds "America! America!" (These Yugoslavs were on the wrong plane. They had missed their special charter flight and were going TWA instead.) Michaux had been to America. Cendrars starved in New York for a while, just long enough to write his great "Easter in New York." But they had all been victims of historical circumstances. He was the first, as far as he knew, to go to America because his girl friend wanted to get rid of him⁵.

Thus the figure of the young poet is novelized, becoming the unfortunate *mal-aimé*, in flight from Romania after a romantic setback: but this is only part and parcel of permissible poetic license in which details are skewed in order to make place for myth.

The narrator manages to distinguish himself from his fellow emigrants from the Balkans by means of a grotesque and sardonic representation of the humble immigrant from whom he takes his distance. The irony of the situation is emphasized by the breaking of the isotopy of the stereotyped representation in that the three fellow travellers are placed, not in the lower decks of an overcrowded ship, but on a TWA flight, since they had missed their more humble charter flight. Whereas on the flight they are eating onions, presumably raw, they will soon be feasting on the bread promised by St. John de Crevecoeur. The third person narrator, calls himself Andrei Goldmutter in this text, a variant on the given name of Perlmutter, or "mother of pearl" in which the precious material, pearl, is transformed into gold in keeping with the development

of imagery throughout the text. The narrator imagines himself during the flight as arriving in the wake of two great French language poets, Blaise Cendrars and Henri Michaux, representatives of the historical avant-garde and of surrealism. Codrescu maintains this line of descent, enriching it however throughout his writings with precise and persistent references to exiled Romanian writers such as Tristan Tzara and Eugen Ionescu, emphasizing the roles they played in Western writing throughout the twentieth century. Finally, in this passage, the narrating voice positions itself in respect to the mythic constellation known as America, an imagined place, seen through the refracting lenses of textuality. This involves both the literary historiography that has prepared the place of the encounter, as well as the specifics of the story told by the immigrant who moves towards a new life while yet weighed down by the vestiges of a tribal past.⁶

Later in his career as an English-language poet, Codrescu will write a tribute to Blaise Cendrars (1887–1961) in "Christmas in New York" that takes up title and mood of Cendrars' "Pâcques a New York" from 1912. As far as Henri Michaux (1899–1984) and Surrealism go, tired of being constantly labelled a Surrealist, Codrescu writes in *The Disappearance of the Outside: A Manifesto for Escape*:

I have often been labeled a surrealist by people who wouldn't know a surrealist if one came steaming out of their mouths at a French restaurant, and not only by them. What people usually mistake for surrealism is a different way of speaking. The metaphorical echoes of Romanian into English sound surreal. By that token, anyone sounding strange to a listener is a surrealist: we are all each other's surrealists. Given the increasing strangeness of human voices compared to media voices, we are all becoming sur-

5 A. Codrescu, *An Involuntary Genius in America's Shoes (And What Happened Afterwards)*, contains *The Life and Times of an Involuntary Genius* (1975) and *In America's Shoes* (1983), Santa Rosa, Black Sparrow Press, 2001), p. 129.

6 On the relation between identity and textuality and the "imagined community" of the nation, see B. Anderson, « Exodus », *Critical Inquiry* 20, no. 2 (Winter 1994), p. 314-327, and B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983.

realists. In a world inhabited by involuntary surrealists, silence becomes a real alternative. But I am not a surrealist: I am a Romanian, an exile. It is true that much of the European avant-garde between the wars was a creation of provincial Romanian Jews, chief among them Sammy Rosenstock, a.k.a. Tristan Tzara, but that is only a by-product of Balkanism. Balkanic exilism is distinguished by the fierce speed of its self-affirmation in the midst of fragmentation: each fragment is still within the explosion. the art of "meditation in an emergency" is our art. We speak a language propelled everywhere by paradoxes, little vehicles really, modes of historical transportation we have had to evolve to survive, as Romanians, at the crossroads of Great Power ambitions, and as Jews, of course, at the crossroads of anybody's ambitions⁷.

In this text from 1990 Codrescu insists on the parameters that determine his own sense of identity: Jew, Romanian, exile, Modernist writer operating in the wake of Tristan Tzara.⁸ At the same time, however, he indicates his affinity to various strains of poetry from the United States, especially to the so-called New York school whose primary representative is Frank O'Hara (1926–1966), whose collection *Meditations in an Emergency*⁹ from 1956 echoes throughout Codrescu's poetic production. Poet, musician, curator at the Museum of Modern Art in New York, O'Hara not only is part of the Beat Generation, (Jack Kerouac, Amiri Baraka, William Burroughs, Brian Gysin, and above all, Allen Ginsberg), writers for whom Codrescu repeatedly affirms his own sympathy and affinity, but he is also part of that poetic genealogy in the United States

that starts with Walt Whitman (1819–1892), and passes through, among others, William Carlos Williams (1883–1963), Ezra Pound (1885–1972) and Charles Olson (1910–1970)¹⁰.

That Codrescu should identify with poetic forms so strongly tied to the rhythms of the spoken language is remarkable for a non-native speaker. His characterization of this strain of poetry as "multicultural" probably indicates his opening to and knowledge of the world beyond the borders of the United States, and he articulates his position notwithstanding the persistent search for the local in the versification of the U.S. poets with which he identifies.

Codrescu's conviction that the Romanian tradition has played a decisive role in the development of modern poetry remains central to his position, as does his belief that it is possible to translate certain aspects of that tradition into North American poetry:

While European poetry (driven by the modern genius of Romania through Tristan Tzara, the daddy of Dadaism, Gherasim Luca, the Erotic spokesman of Surrealism, Eugene Ionesco, the creator of the Theater of the Absurd, Isidore Isou, the redeemer of the Kabbalah through Lettrism, and E.M. Cioran, the reincarnation of Montaigne) plunged headlong into the mysteries of its own medium, American poetry, handicapped by third rate aesthetic politicians now forgotten, hobbled along painfully until past the middle of the century¹¹.

In this way Codrescu eliminates from consideration U.S. poetry from the first half of the century, obviously including poets

7 A. Codrescu, *The Disappearance of the Outside: A Manifesto for Escape*, With a new preface, reprint, 1990, St. Paul, Minn., Ruminator Press, 2001, p. 158.

8 For a discussion of the notions of identity and exile in Codrescu, see N. C. Marin, "« Rhetorical Readings on Exile and Identity in Eastern and Central Europe: Konrád, Codrescu, and Drakuliæ », Ph.D. diss., University of Maryland at College Park, 1999.

9 F. O'Hara, *Meditations in an Emergency*, reprint, 1956, New York, Grove Press, 1957.

10 « The poetics-talk connection came via Charles Olson / amphetamine. Charles Olson, via Pound, had been insisting on "breath" as the measure for the line: one breath, one line. He composed, as did many of the "Black Mountain" poets in the late 1950s, by venturing forth "in the field", the field being anything the poet was capable of using to make sense of. The New York poets, like the Beats and the Black Mountain poets, redefined the cultural space of America by making it more like America itself: varied, complex, multicultural, nonacademic ». A. Codrescu, *The Disappearance of the Outside*, p. 180.

11 A. Codrescu, *An Involuntary Genius in America's Shoes*, p. 208–9.

such as T.S. Eliot, Marianne Moore, Robert Frost, Hilda Doolittle, and Wallace Stevens, not out of a lack of knowledge of their work, but in order to give more weight to the Beat Generation that arrives on the scene after the Second World War and that opens the field to the poets of his, the successive generation.

The understanding of his belonging to that generation is strongly conditioned by his sense of having arrived in the United States in an historical moment that was not only favourable but entirely propitious:

If I can ever be called lucky, it is because I was an exact contemporary of my times. I came to America in 1966 when there was sudden freedom in the air on both sides of the Iron Curtain; one of the few times in history when a poet and foreigner could walk straight into the arms of a whole poetic generation in love with its "strangeness" and find the fulfillment of his expectations there. I pity the poor poet of Romania arriving in the xenophobic, uptight, eco-cultural smog of the 1980s. [. . .] And I was lucky too to have experienced in my own self and with my own body the sexual revolution in America¹².

Codrescu characterizes his efforts to become a competent user of the English language, a language that he did not know before his arrival, in the prose poem "Bi-lingual", published at the beginning of the 1970's, just a few short years after his arrival in the United States:

I speak two languages. I've learnt one of them in a trance, for no reason at all, in a very short time, on horseback, in glimpses, between silent revolts. One is the language of my birth, a speech which, more or less, contains my rational mind because it is in this tongue that I find myself counting change in the supermarket and filing away my published poems. In a sense, these two languages are my private day and night because what one knows without having learned is the day, full of light and indelicate assumptions. The language of the night is frag-

ile, it depends for most part on memory and memory is a vast white sheet on which the most preposterous things are written. The acquired language is permanently under the watch of my native tongue like a prisoner in a cage. Lately, this new language has planned an escape to which I fully subscribe. It plans to get away in the middle of the night with most of my mind and never return. This piece of writing in the acquired language is part of the plan: while the native tongue is (right now!) beginning to translate it, a big chunk of my mind has already detached itself and is floating in space entirely free...¹³

The text suggests a reversal of the roles between mother tongue and the acquired language inasmuch as the mother tongue comes to play the role of interpreter of the poetry written in the acquired language. The mother tongue seems to be relegated to an almost perfunctory secretarial role, inhabiting the rational space in which coins are counted and published poems get archived. This implies that the language of poetry is irrational, spontaneous, and that in its madness is held prisoner by the mother tongue, from which the newly acquired language desires to escape. This figurative stance towards the virtues of the mother tongue and the acquired language seems to be in accord with the notions of the nature of language current among the Surrealists and Beats, but at the same time it establishes a strong connection to the past of the exiled poet, for whom writing in the mother tongue exposed him to the risk of imprisonment.

His feeling of having attained a high level of comfort with his adopted language is witnessed by his later achievement as a successful novelist, as cultural commentator for National Public Radio, and certainly for his continued production of poetic texts. His sense of intimacy with his adopted language becomes, however, in the long run, a trap:

In America, I'd felt immediately at home in the life of the country, even though I didn't know

12 A. Codrescu, *An Involuntary Genius in America's Shoes*, p. 248-49.

13 A. Codrescu, *Alien Candor: Selected Poems 1970-1995*, p. 105.

a word of the language. Now, I was home in the language but I felt more alien. I began to "lose my familiarity with myself," as the narrator of my Life and Times noted toward the end of the book. I began to splinter, mirroring the disintegration of hope around me. I began to lose my perspective as an Outsider. Which meant that I put on America's shoes, which were like the little red shoes in Grimm's fairy tale: they looked like regular shoes but they were not. Sure, I said everyday, I can take these shoes off any time I want, I can quit anytime, I can find my old self in my new self, I can stop talking

I wondered what would have happened if, instead of coming to America, I had gone to those other countries which had been potentially welcoming: Australia, New Zealand, Canada. Those places, untouched as they were by the barefoot madness of America, would have never provided me the luxury of identifying with a whole generation, I would have stayed an immigrant pure and simple, wearing those shiny, black, pointed shoes immigrants wear the world over. I would have walked in those shoes through school, possibly a job that would have allowed me to buy more shoes, and I would have wrestled my muse in that dark, horrifying, lonely chamber that is the true residence of most exiled poets. I would have slowly lost the bounce in my walk, and the cockiness of my pronouncements, and I would have probably killed myself one fine day in Sydney, or become a petty crook¹⁴.

This passage taken from the memoirs unites two types of material fundamental for understanding the manner in which Codrescu moved into the culture of the United States, as immigrant and as exile. After having attained a high level of competence in the second language, a competence that permitted him to participate fully as writer and as cultural commentator in his new country, there begins gradually and increasingly to develop a sense of apprehension and unease as he becomes more fluent and more at ease with the new language itself, to the point at which he experi-

ences a loss of the sense of self, a loss of his identity as « outsider ». This perception brings to him a sensation of fragmentation. This perception goes along with growing sensation of a loss of hope that surrounds him in the culture, a sensation that followed the initial euphoria of the liminal state characteristic not only of outsider and of poet, but also of his sense of belonging to a revolutionary cultural movement that exploded onto the scene in the Sixties and that coincided with his arrival in the United States.¹⁵ The moment of euphoria that corresponds to his arrival in « America », that utopian and mythic site, will be put into a different perspective, and not only for Codrescu, during the 1970's and the beginning of the 1980's when he composes the second memoir from which the above passage is drawn. The political reality of the United States displaces that which had been the center of gravity of the United States, such that the geopolitical reality of the State imposes itself ever more forcefully upon the mythic Nation into which he had believed inserted immediately upon arrival.

In *Comrade Past and Mister Present*, a poetry collection published in 1986, the prose poem « Fourth of July » serves as a vehicle for Codrescu to imagine a possible world: a Romanian poet in exile in the Federal Republic of Germany is counterpoised to his own ambivalent position in respect to his experience in the United States of America:

I know a sad and large man who lives in West Germany.

That's how I thought I would start a newspaper article about a man I don't know, a Romanian poet who sends me his sad self-published little books every three months or so. This man is a doctor, a G.P. probably in a small coal-mining German town. I see the post office where he buys his stamps and gets his mail and the little coffee shop where he has his schwarz Kaffee and writes his sad poems. His poems aren't just

14 A. Codrescu, *An Involuntary Genius in America's Shoes*, p. 344–5.

15 For notions of liminality in its relation to *communitas*, V. Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, reprint, 1969, New York: Aldine De Gruyter, 1995, p. 94 ff.

sad, they are desolate, they are haunted, they are hollow and ground-down, the despair is thick and incontrovertible. There are leaden seas and hopeless rivers in them and burnt trees with dots of pain on the charred branches. The humans are missing from his landscapes as resolutely as if they'd been rubbed out so long ago nobody even remembers them. But once in a while a remarkable little human thought will make its appearance, astonishing in its petty incomprehension. Things like: "They've thought of it, so now I have to eat it." Does he have a wife, children? Probably.

*Today is the Fourth of July. The radio plays the "Ode to Anacreon," from which F. S. Key took "The Star-Spangled Banner." I'm an American, no doubt about it. My heart swells with pride at this brass riot, I am transported. I love Mr. Jefferson. A genius. A revolutionary. A great visionary. He would have puked on Ronald Reagan. [. . .]*¹⁶

Whereas a manner for resisting the feeling of fragmentation consisted in the positive evaluation of and identification with a tradition of avant-garde poetry whose most profound and meaningful roots were to be found in Romania, the next move would be to connect oneself to that tradition in one's own poetic practice.

As Ioana Avadani, the translator of Codrescu's novel *Messi@h*, argued in 2000,¹⁷ the poet had lost contact with his mother tongue, such that his Romanian was then more or less stuck back in 1965, the year in which he had left Romania. When translating *Messi@h*, Avadani tried to restrict herself to a lexicon that reflected the state of the

language when Codrescu left the country. After having finished the translation, the translator continued to collaborate with Codrescu, translating his weekly radio commentaries. She realized that Codrescu was known in Romania as a writer, but not as a Romanian writer. She was able, however, to foresee the time when Codrescu would no longer have need of a translator in order to publish in his mother tongue.¹⁸

Codrescu began returning to Romania after the fall of Nicolae Ceaușescu's government in 1989, going back as the correspondent for National Public Radio.¹⁹ This activity is only a very small part of his involvement with the cultural life of Romania, even from well before the fall of that government. But it was not until 2007 that he published, together with Ruxandra Cesereanu a volume of poetry written in Romanian, *Submarinul iertat*²⁰, translated into English by Codrescu with the title *Forgiven Submarine* in 2009²¹. As Codrescu writes in the notes to the translation: « When Ruxandra proposed our collaboration I was amazed how much poetry in Romanian was in me, waiting to burst its dungeon »²². The structure of imprisonment and the anticipation of a soon to follow liberation seems to be constitutive of the poetic spirit in Codrescu, a sensation that can be traced to his life experience as exile, Jew, and poet, but also through his belonging to a community of Romanian avant-garde writers, a sort of transnational community, a virtual territory of exile within which modern Romanian literature continues to flourish.

16 A. Codrescu, *Comrade Past and Mister Present* (Minneapolis: Coffee House Press, 1986) p. 10.

17 A. Codrescu, *Messiah*, New York, Simon and Schuster, 1999.

18 I. Avadani, « Translating Codrescu Into Romanian », *Xavier Review* 20, no. 2 (Fall 2000), p. 24–5.

19 A. Codrescu, *The Hole in the Flag: A Romanian Exile's Story of Return and Revolution*, New York, William Morrow, 1991.

20 Per l'immagine del sottomarinò, il delirionismo ed i rapporti con l'avanguardia storica romana, Ruxandra Cesereanu, « Il delirionismo o un manuale concentrato su come rimanere bloccato nella realtà », trad. Giovanni Magliocco, in *Poetica dell'immaginario*, a cura di Gisèle Vanhese, Rende, Centro Editoriale e Librario-Università della Calabria, 2010), p. 33–37.

21 R. Cesereanu and A. Codrescu, *Forgiven Submarine*, translated from the Romanian by A. Codrescu, introduction by M. Cărtărescu, Boston, Black Widow Press, 2009.

22 Cesereanu and Codrescu, *Forgiven Submarine*, p. 137 [Quando Ruxandra propose la nostra collaborazione io fu meravigliato quanta poesia romena vi era in me, aspettando di essere liberato dalla sua prigione sotterranea. *Trans. R.K.*]

Annafrancesca
NACCARATO*

Benjamin Fondane et le gouffre de la parole

Abstract

Our paper is focused on studying the metaphors from the essay "Baudelaire et l'expérience du Gouffre" (Seghers Edition 1947) by Benjamin Fondane. We aim to prove that the "analogy" (a figure of thinking) contributes to a complex and abundant vision, which is an echo from Baudelaire's idea about the interaction between philosophy, poetry and literary criticism. Thus, we aim to highlight the metaphors from a prose text, where Fondane breaks away from the simple and common uses of language, trying a new aesthetic, in his own words "aesthetic of Ulysses, the aesthetic of risk, of imperfection, of the extreme".

Keywords: Benjamin Fondane, "Baudelaire et l'expérience du Gouffre", analogy, common uses of language, aesthetic of Ulysses.

L'œuvre de Benjamin Fondane trace un parcours existentiel et littéraire singulier, elle témoigne d'une errance à la fois géographique et spirituelle, d'un périple con-

tinu et "irrésigné"¹ qui traverse les "eaux verdâtres de l'humain"². Poète, penseur, auteur de nombreux essais, il a vécu sa vie et son activité d'écrivain comme "un voyage maritime où la navigation périlleuse devient la figure idéale (éprouvée par une longue tradition poétique) de la condition mortelle"³. Né à Iași en 1898, dans une famille d'intellectuels juifs, Benjamin Wechsler – qui prendra le pseudonyme de Benjamin Fundoianu en Roumanie et de Benjamin Fondane en France – a une double identité littéraire, roumaine et française. Après avoir publié ses premiers écrits à Iași et à Bucarest et après avoir donné sa contribution au renouvellement du langage poétique roumain du XX^e siècle, vu son intérêt pour la culture française, en 1923 il décide d'émigrer à Paris.

La rencontre avec Chestov, philosophe ukrainien de confession juive, marque une étape fondamentale pour l'évolution de la pensée de Fondane et détermine un ultérieur approfondissement: "la liberté ne consiste pas dans la possibilité de choisir entre le bien et le mal [...]. Elle consiste dans la force et le pouvoir de ne pas admettre le mal dans le monde"⁴. L'homme, "le poète-prophète, le philosophe tragique de l'existence en train de vivre sa dernière expérience, celle de la rencontre avec l'absurde et le mal absolu"⁵, semble pressentir l'épilogue dramatique de son existence et de celle d'autres Juifs: en 1944, Fondane sera assassiné dans le camp d'extermination d'Auschwitz-Birkenau.

Notre contribution laisse de côté la production poétique de l'écrivain⁶, pour se centrer sur ses écrits en prose. En particulier, nous allons nous arrêter sur l'analyse des métaphores présentes à l'intérieur de l'ou-

*Università della Calabria

1 M. Jutrin, *Poésie et philosophie. L'irrésignation de Fondane*, «Cahiers Benjamin Fondane», n. 2, 1998, pp. 27-32.

2 B. Fondane, *Ulysse*, in *Le mal des fantômes*, Paris, Verdier, 2006, p. 22.

3 M. Kober, *La vie-fantôme*, «Europe», *Benjamin Fondane*, n. 827, Mars 1998, p. 67.

4 L. Chestov, *Athènes et Jérusalem*, Paris, Flammarion, 1967, pp. 237-238.

5 L. Volovici, *Métamorphoses de l'identité*, «Europe», *Benjamin Fondane*, op. cit., p. 12.

6 À ce propos, voir A. Naccarato, *Dalla parola all'immagine. La metafora in "Ulysse" di Benjamin Fondane*, in G. Vanhese (ed.), *Multiculturalismo e multilinguismo. Multiculturalisme et multilinguisme*, «Quaderni del Dipartimento di Linguistica», Arcavacata di Rende, Università della Calabria, (in corso di stampa)

vrage Baudelaire et l'expérience du Gouffre, paru chez Seghers en 1947. Nous nous proposons de montrer que le trope analogique contribue à l'éclosion d'une pensée complexe et touffue, d'une réflexion sur l'auteur des *Fleurs du Mal* qui entrecroise la philosophie, la poésie et la critique littéraire. Nous allons ainsi souligner l'intrinsèque métaphoricité d'un texte en prose, où Fondane manifeste la nécessité d'une écriture s'éloignant des "usages simples et communs" et visant une esthétique nouvelle, "cette esthétique d'Ulysse, esthétique du risque, de l'inachevé et de l'extrême"⁷.

1. La métaphore entre substitution et conflit conceptuel irréversible

Nos remarques sur les métaphores présentes dans le corpus que nous avons choisi – Baudelaire et l'expérience du Gouffre de Benjamin Fondane – sont axées sur une idée de figure qui prend ses distances par rapport aux théories développées par la rhétorique classique et par la néo-rhétorique de langue française et qui prend en considération en particulier les études de Paul Ricoeur et de Michele Prandi. Nous nous proposons de réaliser ici une analyse du trope analogique de nature essentiellement linguistique, à partir de l'incohérence qui semble caractériser le contenu complexe des énoncés figurés et qui produit des formes évidentes de recatégorisation sémantique:

Un trope peut être défini, en première approximation, comme la mise en forme linguis-

*tique d'un conflit entre concepts ou entre sphères conceptuelles. Son instrument canonique est l'incohérence dans le contenu complexe d'un énoncé, la rupture d'isotopie, la contradiction. La construction d'énoncés contradictoires, et donc de tropes, est l'issue d'une valorisation spécifique de l'autonomie réciproque des structures linguistiques et des structures conceptuelles, et plus précisément du décalage entre le pouvoir de connexion des formes linguistiques et les solidarités entre contenus conceptuels*⁸.

Dans l'étude des tropes léguée par la tradition, l'idée plus complexe de la transaction entre sphères conceptuelles est laissée de côté et le trope est analysé comme une substitution de dénomination, comme le transfert d'un lexème isolé déterminant un changement de signification. Dumarsais affirme que par les usages tropiques "on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot"⁹. D'après Fontanier, "les tropes sont certains sens plus ou moins différents du sens primitif, qu'offrent, dans l'expression de la pensée, les mots appliqués à de nouvelles idées"¹⁰ et il définit les figures du discours comme "les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune"¹¹. Il s'agit d'expressions s'écartant de la norme et du code, se différenciant par rapport à une formulation neutre en accord avec les règles normalement imposées par la langue et avec les

7 M. Jutrin, *Relecture de Baudelaire et l'expérience du gouffre. Vers une lecture de participation*, in M. Jutrin et G. Vanhese (ed.), *Une poétique du gouffre. Sur Baudelaire et l'expérience du gouffre de Benjamin Fondane*, Actes du colloque de Cosenza, 30 septembre/1-2 octobre 1999, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2003, p. 20.

8 M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 29. Dans son ouvrage *Sémantique du contresens*, Prandi écrit: "Ces expressions présentent une propriété commune: leur contenu n'arrive pas, malgré la présence d'une forme syntaxique recevable, à s'harmoniser dans un état de choses cohérent et concevable en termes matériels. Suivant Husserl, nous qualifions de «contresens», dans une acception technique et non évaluative du terme, cette famille d'expressions qui, avec une fortune inégale, a toujours habité les marges de la recherche linguistique et philosophique, n'intéressant d'une manière positive que les études rhétoriques et littéraires" (M. Prandi, *Sémantique du contresens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987, p. 7).

9 C. Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens (1730)*, Paris, F. Douay-Soublin, 1988, p. 69.

10 P. Fontanier, *Les figures du discours 1821-1827*, Paris, Flammarion, 1968, p. 39.

11 *Op. cit.*, p. 64.

usages prédominants. Les tropes se changent ainsi en un fait de substitution et ils acquièrent un caractère décoratif, conséquence d'une élaboration esthétique supplémentaire:

*les façons de parler ou de s'exprimer qui constituent les figures, ne doivent pas être, pour celui qui les emploie, d'un usage tellement forcé qu'il n'eût pas pu parler ou s'exprimer autrement; [...] les figures, par conséquent [...] ne peuvent conserver leur titre de figures, qu'autant qu'elles sont d'un usage libre, et qu'elles ne sont pas en quelque sorte imposées par la langue*¹².

Les définitions que Dumarsais et Fontanier donnent de la métaphore synthétisent d'une manière emblématique ce genre d'approche. D'après le premier, il s'agit d'"une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit"¹³, alors que selon Fontanier elle consiste dans la "présentation d'une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie"¹⁴. Évidemment, la rhétorique classique ne considère que les tropes "en un seul mot", c'est-à-dire des formes de "dénomination déviante", et néglige l'idée de figure comme énoncé linguistique ayant des propriétés spécifiques: "on peut distinguer", écrit Fontanier, "deux grandes classes de Tropes: les Tropes en un seul mot, ou proprement dits; et les Tropes en plusieurs mots, ou improprement dits"¹⁵. L'influence de ces théories sur la néo-rhétorique de langue française est directe; comme le

reconnaît Ricœur, "la rhétorique classique est peut-être morte de n'avoir pas résolu la question de l'écart mais la néo-rhétorique n'a pas fini d'y répondre"¹⁶.

La conception substitutive sous-tend les approches théoriques qui expliquent les tropes comme des écarts par rapport à un degré zéro correspondant à un niveau d'actualisation de la norme linguistique. Genette est peut-être l'auteur qui valorise le plus la prétendue nature substitutive de la figure; dans son *Introduction aux Figures du discours*, il écrit:

*le critère de la figure, c'est la substitution d'une expression (mot, groupe de mots, phrase, voir groupe de phrases) à une autre, que le rhétoricien doit pouvoir restituer mentalement pour être en droit de parler de figure*¹⁷.

Le Groupe ι , dans *Rhétorique générale*, définit le métasémème¹⁸ comme "une figure qui remplace un sémème par un autre, c'est-à-dire qui modifie les groupements de sèmes du degré zéro", ce dernier étant "un discours ramené à ses sèmes essentiels [...], à des sèmes que l'on ne pourrait supprimer sans retirer du même coup toute signification au discours"¹⁹.

Aux poétiques de l'écart s'oppose une approche qui discerne dans le domaine figuré, et donc dans l'élaboration stylistique qui en découle, une utilisation complexe et valorisante de toutes les ressources linguistiques. Dans son ouvrage fondamental *Grammaire philosophique des tropes*, Prandi observe:

Le caractère substitutif de la figure [...] nous apparaît maintenant sous un jour nouveau: non pas comme la marque d'un écart par rapport à l'emploi "simple et commun" des ressources lin-

12 *Ibidem*.

13 C. Dumarsais, *Traité des tropes*, cité par M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Librairie Larousse, 1973, p. 11.

14 P. Fontanier, *op. cit.*, p. 99.

15 *Op. cit.*, p. 75.

16 P. Ricœur, *op. cit.*, pp. 177-178.

17 G. Genette, *Introduction*, in P. Fontanier, *op. cit.*, p. 11.

18 "Le néologisme métasémème [...] recouvre en gros ce qu'on appelle traditionnellement les «tropes»" (Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 91).

19 Groupe μ , *op. cit.*, p. 36.

guistiques, mais comme la conséquence directe d'une propriété structurale spécifique des énoncés figurés: du supplément de mise en forme qui les caractérise. Dissociée d'une définition négative de la figure, et justifiée de l'intérieur du dispositif linguistique, la notion de substitution est prête à occuper la place qui lui convient dans la description structurale des figures, et plus particulièrement des tropes-figures²⁰.

La notion de substitution est liée à l'utilisation figurée d'un nom pour introduire dans le texte un référent *in absentia*. L'interprétation du désignateur tropique passe nécessairement par la construction d'un paradigme associant au trope un désignateur virtuel conceptuellement pertinent:

Ainsi, l'interprétation du désignateur rossignol se référant métaphoriquement à une fille passe, dans notre expérience linguistique commune, par la réintégration d'un double virtuel – probablement fille – et donc par la construction d'un paradigme formé par deux termes qui sont engagés simultanément dans la référence. Le fait de reconnaître au trope référentiel une structure paradigmatique, cependant, n'engage pas à souscrire aux conclusions d'une métaphorologie substitutive. Si un trope référentiel est virtuellement remplaçable, en effet, ce n'est pas en tant que trope, mais en tant que désignateur²¹.

La disponibilité d'un substitut pour un trope d'invention relève de la classe grammaticale d'appartenance. Si on considère certains transferts complexes axés sur l'emploi figuré des verbes, des adjectifs, des adverbes métaphoriques ou des noms tropiques en position prédicative, le paramètre qui en permet une définition exhaustive ne concerne pas la possibilité de repérer un double virtuel rétablissant la cohérence de la phrase, mais est centré sur la présence d'une tension conceptuelle se produisant entre le foyer tropique et ses partenaires dans l'énoncé:

pour les noms tropiques prédicatifs, intrinsèquement irremplaçables, la présence d'une

contradiction avec le sujet est une condition nécessaire et suffisante; quant aux verbes, aux adverbes et aux adjectifs, la disponibilité d'un double virtuel est indissociable d'une tension entre le foyer et ses partenaires relationnels²².

Un verbe métaphorique est substitutif si le lexique dispose d'un terme capable d'envisager une ou plusieurs connexions équivalentes non métaphoriques avec les rôles propositionnels impliqués. Si l'on considère l'énoncé figuré "la mer mugit", il est possible d'envisager le verbe métaphorique "mugir" comme s'opposant à un substitut ponctuel propre, "bruire"; toutefois, le foyer tropique fait en même temps partie de la structure sémantique d'un énoncé et interagit contradictoirement avec son partenaire nominal, "la mer", dans une connexion syntagmatique. Si, par contre, l'on considère l'énoncé "la lune rêve", l'on remarque que, tout en étant engagé dans une tension conceptuelle spécifique avec son sujet, le verbe métaphorique ne dispose pas d'un double cohérent qui pourrait le substituer. En ce cas, la métaphore est irréversible. De plus, la recatégorisation du sujet passe par la médiation d'un élément absent de l'énoncé: la lune est vue par l'intermédiaire de l'être humain, ce qui comporte également une interaction d'ordre paradigmatique. En définitive, la contradiction peut intéresser les membres d'un paradigme *in absentia*, désignateur tropique et double virtuel solidaire. En ce qui concerne les verbes, les adjectifs, les adverbes métaphoriques et les noms tropiques en position prédicative, la contradiction est un critère indépendant de la substitution, cette dernière pouvant de toute façon contribuer à des recatégorisations inattendues et complexes. Le degré de la tension conceptuelle différencie les tropes d'invention purs des tropes simplement décoratifs:

les tropes substitutifs tendent à s'approcher du type idéal d'un trope essentiellement décoratif, dépourvu d'une véritable épaisseur con-

20M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, op.cit., p. 118.

21 Op. cit., p. 119.

22 Op. cit., p. 124.

ceptuelle, qui déplace l'attention, comme la figure, du contenu articulé à l'artifice de l'articulation. Les tropes d'invention purs, non substitutifs, par contre, concentrent l'attention sur un état de choses dont l'inconcevabilité réside non dans l'artifice de la formulation mais dans la substance conceptuelle même²³.

Notre étude des métaphores présentes dans *Baudelaire et l'expérience du Gouffre* de Benjamin Fondane, vise ainsi l'analyse des occurrences qui peuvent être considérées comme des "tropes d'invention purs", les métaphores "vives", comme le dit Ricœur, ou "projectives", selon la terminologie de Prandi. Il ne s'agit pas d'analogies définies conceptuellement (qui reposent sur un système de similarités reconnues et partagées) ou structurellement (utilisant les relations engagées dans l'articulation du lexique), mais de figures qui, en superposant des réalités apparemment incompatibles, proposent des formes d'impertinence sémantique qui concernent l'énoncé entier:

le sens d'un énoncé métaphorique est suscité par l'échec de l'interprétation littérale de l'énoncé; pour une interprétation littérale, le sens se détruit lui-même. Or cette auto-destruction du sens conditionne à son tour l'effondrement de la référence primaire. [...] l'auto-destruction du sens, sous le coup de l'impertinence sémantique, est seulement l'envers d'une innovation de sens au niveau de l'énoncé entier, innovation obtenue par la "torsion" du sens littéral des mots. C'est cette innovation de sens qui constitue la métaphore vive²⁴.

Il existe deux grands types de dénominations tropiques, les unes qui se développent dans un même ensemble référentiel, les autres qui produisent des jonctions entre des domaines référentiels hétéroclites. Les transferts référentiels qui se réalisent à l'intérieur d'un seul champ dénotatif sont à la base des tropes non analogiques; les jonctions entre champs engendrent au contraire la structure analogique de la métaphore:

Avec les transferts référentiels internes à un champ dénotatif, on entre dans le cadre de la métonymie. Quant aux jonctions entre champs, elles engendrent la structure de la métaphore²⁵.

En différenciant les tropes analogiques des tropes non analogiques, Prandi parle respectivement de procédures de déformation de l'extérieur et de procédures de déformation de l'intérieur:

Un objet peut être sollicité par une pression exercée de l'extérieur ou par une manipulation agissant de l'intérieur. La pression exercée de l'extérieur se reconnaît au fait qu'elle assimile l'objet thématique – le sujet de discours primaire – à un sujet de discours subsidiaire rigoureusement étranger à la structure de l'objet et à sa sphère relationnelle reconnue. [...] Les procédures de déformation de l'intérieur, par contre, confient le rôle de sujet subsidiaire non pas à un objet étranger, mais à un objet appartenant à la sphère du sujet de discours primaire: le sujet subsidiaire est constitutif de la structure complexe du sujet primaire, ou entretient avec lui une relation évidente, positivement activée lors du transfert, à l'intérieur de schémas d'états de choses canoniques²⁶.

Si la métaphore se fonde sur une relation entre des pôles homogènes mais qui appartiennent à des domaines conceptuels hétérogènes, la métonymie et la synecdoque concernent des éléments hétérogènes mais qui partagent des configurations conceptuelles homogènes. À la différence des relations mises en cause par la métaphore, qui se change en un instrument de création conceptuelle, les relations sur lesquelles reposent les tropes non analogiques ne font que valoriser des états de choses qui peuvent être observés dans l'expérience quotidienne et proposent des "énigmes à clé"²⁷, résolubles en identifiant le genre de connexion qui unit le sujet de discours primaire et le sujet de discours subsidiaire. Ces présupposés expliquent l'emploi essentiellement

23 *Op. cit.*, p. 122.

24 P. Ricœur, *op.cit.*, p. 289.

25 M. Bonhomme, *Linguistique de la métonymie*, Berne, Peter Lang, 1987, p. 39.

26 M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, *op. cit.*, p. 232.

27 *Op. cit.*, p. 18.

nominal de la métonymie et de la synecdoque qui, en ne s'éloignant pas de la sphère conceptuelle du sujet de discours primaire au point de le qualifier ultérieurement, ne peuvent intéresser, à la différence de la métaphore, la variété des éléments constitutifs de la phrase (verbe, adjectif, adverbe, etc.):

La métaphore ne diffère pas de la métonymie en ce que l'association se fait ici par ressemblance au lieu de se faire par contiguïté. Elle en diffère par le fait qu'elle joue sur deux registres, celui de la prédication et celui de la dénomination. [...] la métaphore a un rôle dans le discours que la métonymie n'égalé jamais [...]. Ce n'est pas parce que la contiguïté est une relation plus pauvre que la ressemblance, ou encore parce que les rapports métonymiques sont externes, donnés dans la réalité, et les équivalences métaphoriques créées par l'imagination, que la métaphore l'emporte sur la métonymie, mais parce que la production d'une équivalence métaphorique met en jeu des opérations prédictives que la métonymie ignore²⁸.

Nous laissons de côté les approches théoriques qui considèrent la figure comme une forme de dénomination déviante, apte à renommer et à reformuler, pour envisager le trope analogique comme une prédication impertinente, qui actualise, à l'intérieur de l'énoncé, un conflit conceptuel actif: "la métaphore est replacée dans le cadre de la phrase et traitée comme un cas non plus de dénomination déviante, mais de prédication impertinente"²⁹. Nous allons ainsi définir la métaphore comme un trope à fondement analogique qui concerne des éléments appartenant à des domaines sémantico-référentiels différents. De plus, cette figure se caractérise par une richesse fonctionnelle qui s'oppose à l'emploi exclusivement nominal de la métonymie et de la synecdoque.

En juxtaposant des réalités souvent incompatibles, elle aboutit à brouiller les catégories sémantiques normalement reconnues et réalise de véritables formes de recatégorisation conceptuelle: "ainsi la ressemblance doit être elle-même comprise comme une tension entre l'identité et la différence dans l'opération prédictive mise en mouvement par l'innovation sémantique"³⁰.

2. "Dire" l'expérience du gouffre à travers le processus métaphorique

Fondane commence à écrire son *Baudelaire* en 1941, mais il ne cesse de le remanier et certaines des pages destinées à cet ouvrage sont contenues dans un carnet de travail qui date de 1943. "Livre-testament"³¹, ce dernier annonce le destin tragique de l'écrivain: il sera déporté et assassiné avant de le terminer. Dans l'introduction, dont le titre – *Au lieu de préface* – est révélateur, Fondane emploie des mots chargés d'un évident sens d'impuissance et de fin:

Mais cette fois-ci, la chose ne sera pas possible. Le temps presse. Un bateau m'attend quelque part. (Pourquoi un bateau? Ce serait trop long à dire). Et un pays d'où je ne pourrai guère corriger les épreuves, écrire des préfaces, ni voir le bouquin paru³².

À partir de l'analyse de la vie et de l'œuvre de Baudelaire, il rédige ainsi une "somme esthétique et philosophique"³³ qui se change en une sorte "d'autoportrait spirituel"³⁴ contribuant à la compréhension de l'écrivain et de l'homme. En effet, ce texte n'appartient pas au genre de la critique littéraire tel qu'on le conçoit d'habitude; comme le remarque Monique Jutrin dans son essai *Relecture de "Baudelaire et l'expérience du gouffre"*. *Vers une lecture de participa-*

28 P. Ricœur, *op.cit.*, p. 170.

29 *Op.cit.*, p. 8.

30 *Op.cit.*, p. 10.

31 G. Vanhese, *Présentation*, in M. Jutrin et G. Vanhese (ed.), *op. cit.*, p. 5.

32 B. Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1994, p. XII.

33 M. Jutrin, *Relecture de Baudelaire et l'expérience du gouffre. Vers une lecture de participation*, *op.cit.*, p. 13.

34 *Ibidem*.

tion, "l'auteur récuse la notion même de critique littéraire. Il ne cesse de le répéter: l'art n'est pas réflexion mais *participation*"³⁵.

D'après Fondane, la poésie naît au bord d'un abîme, au bord d'un gouffre. Ce dernier constitue une notion complexe, qui est associée à la perception d'"une tension entre deux mondes: un monde tissé par des concepts et orienté par des valeurs idéalistes par l'abnégation du moi, et un monde de forces obscures et nues qui tendent à affirmer sans limites les puissances du moi"³⁶. À travers l'image du gouffre, qui évoque un sens de perte, de mystère et de ténèbres³⁷, Fondane rejette toute idée de poésie fondée sur des valeurs préconstituées, pour montrer que la véritable inspiration provient du moi le plus profond, un moi sauvage, qui transmute la création artistique en "un dépotoir mystérieux où viennent aboutir, *sans nous en demander la permission*, des forces obscures, des souillures internes, des eaux d'égout"³⁸. Ces "forces obscures" demandent à celui qui en est l'instrument de descendre dans le "sous-sol humain" et de trouver les mots les plus appropriés pour décrire les fleurs qui y poussent.

La prose fondanienne se sert ainsi d'une vaste gamme de métaphores – du substantif, du verbe, de l'adjectif – qui aident au développement de concepts suivant une logique évidemment complexe. Elle choisit un langage autre, en réalisant cette "fusion entre le sens et les sens"³⁹ dont nous parle Ricœur.

2.1 Métaphore et substantif

À côté de métaphores qui se caractérisent par la présence simultanée dans l'énoncé des deux pôles du transfert tropique, le comparant et le comparé – métaphores *in*

praesentia – il existe des cas où l'analogie s'établit par rapport à une relation *in absentia*: le transfert, entièrement sous-jacent, est repérable par quelques indices, le sujet de discours primaire (le référent visé ou comparé) n'étant pas explicité. Le Groupe μ , dans *Rhétorique générale*, place les métaphores *in praesentia* parmi les comparaisons métaphoriques et ne considère comme de véritables métaphores que les occurrences *in absentia*:

*une différence importante se fait jour entre la métaphore complète et la comparaison métaphorique au point de vue de ce que nous appelons la marque. Les métaphores in praesentia se ramènent à des syntagmes où deux sémèmes sont assimilés indûment, alors que la métaphore proprement dite ne manifeste pas l'assimilation*⁴⁰.

Nous ne sommes pas d'accord avec les conclusions des rhétoriciens de Liège. Les formes *in praesentia*, les prédications métaphoriques, développent entièrement et sous nos yeux la recatégorisation conceptuelle visée par le trope et exaltent la créativité du langage, c'est-à-dire le pouvoir de donner une signification à des combinaisons syntagmatiques bien construites mais rapprochant des termes qui n'ont rien à voir les uns avec les autres:

À une distribution intégralement in absentia "des deux moitiés" du trope – du véhicule et de la teneur, du sujet subsidiaire et du sujet primaire – s'oppose leur spécification simultanée dans la chaîne syntagmatique: une expression nominale tropique en position prédicative définit explicitement un sujet de discours primaire irréversiblement enraciné dans la prédication, identifié et qualifié indépendamment du foyer tropique. Le trope in praesentia est absolument transparent, soustrait à ce risque d'échec qui

35 *Op. cit.*, p. 16.

36 O. Salazar-Ferrer, *L'ambivalence du gouffre*, in M. Jutrin et G. Vanhese (ed.), *op. cit.*, p. 54.

37 M. T. Zanola, *La langue de Fondane: le dandy au bord du gouffre*, in M. Jutrin et G. Vanhese (ed.), *op. cit.*, p. 160.

38 B. Fondane, *op. cit.*, pp. 43-44. Dorénavant, toutes les citations extraites de ce texte seront suivies directement de l'indication de la page.

39 P. Ricœur, *op. cit.*, p. 265.

40 Groupe μ , *op. cit.*, p. 114.

menace le trope *in absentia* dans le cas où le sujet de discours primaire ne serait pas identifié. [...] À l'interaction entièrement syntagmatique, *in praesentia*, privée de tout paradigme, est inaccessible cette sortie de secours qu'est l'interprétation purement substitutive. Si le trope de forme paradigmatique propose un développement facultatif du conflit conceptuel, le trope *in praesentia* impose un développement obligatoire, qui acquiert sa forme la plus mûre en présence de la métaphore⁴¹.

a) Métaphores *in praesentia*

Les exemples qui suivent se caractérisent par la présence, dans l'énoncé, des deux pôles engagés dans le transfert métaphorique; le sujet subsidiaire est mis en apposition ou il est en position prédicative. Comme le dit Prandi, "la structure *in praesentia* [...] exalte le régime conceptuel de la métaphore – la projection de concepts sur concepts –"⁴² et aboutit à des réalisations inattendues et complexes.

1. *Aucun d'eux, n'a envisagé que la Muse aux paroles dorées (reflet clair et sensible de l'idée) pût se transformer en Pythie, puisque les gémissements n'ont aucun accès au concept. [...] car quel rapport, quel commun peut-on concevoir entre la Muse et la Pythie, entre la réalité et le néant? [...] la philosophie est incapable d'admettre l'existence du Gouffre, de la Pythie (p. 35).*

2. *Oui, les ténèbres sont elles-mêmes des toiles où quelqu'un a brossé le monde, d'où quelqu'un a tiré le monde [...] la maladie, le remords, la haine, la colère, l'insomnie, l'irréparable, la mort? Comment échapper à cette immense armée de spectres qu'il portait en lui, malgré lui? (p. 93).*

3. *le néant est un dieu qui ne veut pas d'athée (p. 265).*

4. *le vers de Mallarmé, quoique admirable, n'ouvre sur rien, est une fausse fenêtre (p. 400).*

Dans l'exemple n. 1, le Gouffre est assimilé à la Pythie, comme le montre la structure appositive (*l'existence du Gouffre, de la Pythie*)⁴³. La Pythie était la prêtresse de l'oracle de Delphes; assise au-dessus du gouffre d'où s'échappaient les prétendues exhalaisons prophétiques, elle rendait ses oracles en proférant des cris, des hurlements. En opposant la Pythie à la *Muse aux paroles dorées*, Fondane renforce ultérieurement le contraste entre la tendance à envisager la production artistique par rapport à une approche idéaliste centrée sur des valeurs d'ordre et d'équilibre et une idée de poésie qui devient cri dévoilant inexorablement les terreurs du gouffre.

Dans les exemples n. 2, 3, 4 la métaphore a la forme d'une prédication impertinente. L'assimilation entre les pôles engagés dans le transfert tropique est totale: elle se réalise par l'emploi du verbe "être". *Les ténèbres sont des toiles où quelqu'un a brossé le monde; la maladie, le remords, la haine, la colère, l'insomnie, l'irréparable, la mort constituent une immense armée de spectres; le néant est un dieu et le vers de Mallarmé est une fausse fenêtre.* Évidemment le poète associe des éléments qui appartiennent à des domaines conceptuels et référentiels différents et il le fait en déployant entièrement sous les yeux du lecteur la recatégorisation sémantique visée par la métaphore.

b) Métaphores *in absentia*

Comme nous l'avons montré, il existe des cas où le sujet de discours primaire (le référent visé ou comparé) est un élément absent de l'énoncé. Avec ce type de métaphores, "l'interprète voit s'ouvrir un éventail de choix"⁴⁴: effectivement, le processus de recatégorisation sémantique

41 M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit., p. 245.

42 Op. cit., p. 246.

43 Dans l'occurrence n. 1, la métaphore affecte des pôles – *le Gouffre et la Pythie* – déjà liés par une relation de contiguïté (la Pythie rendait ses oracles assise au-dessus d'un gouffre). Il s'agit évidemment d'une métaphore à fondement métonymique. À ce propos, voir: A. Naccarato, *Poétique de la métonymie. Les traductions italiennes de "La Curée" d'Émile Zola au XIXe siècle*, Roma, Aracne Editrice, 2008, p. 103.

44 M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit., p. 245.

déclenché par la figure active un transfert qui, tout en étant repérable par quelques indices, “propose un développement facultatif du conflit conceptuel?”⁴⁵.

5. *Mais cette fois-ci, la chose ne sera pas possible. Le temps presse. Un bateau m’attend quelque part. (Pourquoi un bateau? Ce serait trop long à dire). Et un pays d’où je ne pourrai guère corriger les épreuves, écrire des préfaces, ni voir le bouquin paru, ni entendre les cris d’effroi qu’on aura poussés devant le cataclysme que j’aurai déchaîné, soit par mes idées, soit encore par les fautes d’orthographe, les incorrections grammaticales, les amphibologies, soit encore par le fait d’être né, que sais-je? (p. XII).*

6. *Bien entendu, cette aide ne sera pas marchandée; à peine l’a-t-on nommée que la philosophie est déjà là, prodiguant conseils et consolations qu’elle a déjà servis à d’autres navigateurs en détresse (p. 31).*

7. *Ceux qui n’ont connu que des mers calmes et bordées et à qui les mâts ont été fidèles, n’admettront jamais qu’il puisse exister quelque chose comme le mystère et l’absurdité (p. 347).*

8. *Chasser l’inspiration, c’était dans l’esprit de Baudelaire, chasser Dieu et la vie, ce Dieu qui ne peut s’exprimer à travers le poète qu’avec les paroles délirantes et l’écume baveuse de la vie (p. 47).*

9. *Jusqu’à la fin il questionnera – en “pensant” ou non, peu importe! – au sujet de ses Hamlet, de ses Macbeth, de ses Lear et s’écriera en les voyant égorgés par l’implacable couteau de l’Histoire (p. 356).*

Les exemples n. 5, 6 et 7 suggèrent le thème du voyage par mer. Comme le dit Riffaterre dans son ouvrage *La production du texte*, ils présentent “une série de métaphores reliées les unes aux autres par la syntaxe – elles font partie de la même structure narrative ou descriptive – et par le sens: chacune exprime un aspect particulier d’un tout, chose ou concept, que représente la

première métaphore de la série”⁴⁶. Ces occurrences proposent des métaphores *in absentia*: les énoncés contiennent les foyers tropiques, mais les sujets de discours primaires ne sont pas mentionnés. En 5, le *bateau* et le *pays* annoncent un périple tragique, un voyage vers la mort, vers le néant, comme le suggère *L’eau et les rêves* de Bachelard. Le syntagme *navigateurs en détresse* (exemple n. 6) évoque une idée d’eau triste, stymphalisée, qui transmute le destin du poète en une traversée ardue et sans fin. L’expérience du gouffre ne concerne pas ceux qui n’ont connu que des mers calmes et bordées et à qui les mâts ont été fidèles (exemple n. 7), mais elle appartient à des individus qui se mesurent avec le mystère et l’absurde et qui s’engagent en une descente incertaine vers l’inconnu.

Les exemples n. 8 et n. 9 présentent des génitifs métaphoriques⁴⁷ où le “de” associe deux syntagmes nominaux conflictuels dans leurs rapports réciproques: *les paroles délirantes et l’écume baveuse de la vie; l’implacable couteau de l’Histoire*. *La vie* et *l’histoire* sont évidemment l’objet d’une véritable transmutation qui leur confère des traits humains (*paroles délirantes; implacable couteau*). Si le conflit sémantique se déroule au niveau syntagmatique, la recatégorisation des éléments qui participent au transfert (*la vie* et *l’histoire*) passe par la médiation d’un double virtuel *in absentia*, l’être humain. De plus, *la vie* est associée à un élément aquatique (*l’écume baveuse*).

2.2 Métaphores verbales et adjectivales

Les verbes métaphoriques activent des transferts complexes et montrent que les structures linguistiques permettent la connexion de constituants (sujets et verbes) qui véhiculent des contenus conceptuels conflictuels. Dans les passages qui suivent, la valeur sémantique du verbe aboutit à mod-

45 *Ibidem*.

46 M. Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, p. 218.

47 P. Paissa, *Substantivation abstraite: quelques effets de sens dans la prose romanesque de la deuxième moitié du XIX^e siècle (Goncourt et Zola, 1864-1874)*, in E. Galazzi e G. Bernardelli (ed.), *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, Milano, Vita e pensiero, 2003, p. 554.

ifier la charge notionnelle du sujet: "le privilège d'exprimer le rôle principal du processus est conféré au sujet sur la base de ses propriétés formelles exclusivement. La nature sémantique du verbe, pour sa part, en fixant les rôles qu'il contrôle et leur hiérarchie interne, intervient pour donner un contenu notionnel à cette prééminence rigoureusement formelle"⁴⁸.

10. *la révolution romantique avait sinon décapité les mots, les règles, du moins porté atteinte à la foi en leurs droits divins* (p. 26).

11. *Et nous ne trouvons dans le monde de Mallarmé que l'ennui, un ennui morne, usé, de manoir pas même hanté, sans fantôme, sans minuit, où le vide soupire après une brise, un feu de bûches, un mouvement de draperies* (p. 91).

12. *la vie court après lui, s'assied avec lui sous la lampe, elle arrache la plume de ses doigts et le jette dans une rêverie et une paresse où un moins habile que lui reconnaîtrait le "néant" qu'est son moi haïssable* (p. 93).

13. *l'absurde se met à chanter, des fleurs poussent sur l'arbre du mal, tout un monde sort à la surface* (p. 208).

14. *Et la Pitié erre, désarmée, bâtarde, inutile, consciente de son impuissance logique, ne prétendant même pas au titre de "pensée"* (p. 258).

Dans les exemples n. 10, 11, 12, 13, 14 les verbes (*avait décapité; soupire, court, s'assied, arrache, jette; se met à chanter; erre*) déterminent des formes d'impertinence sémantique qui se déroulent au niveau syntagmatique et qui feraient penser par conséquent à une structure *in praesentia*. Toutefois, la recatégorisation des sujets (*la révolution romantique; le vide; la vie; l'absurde; la Pitié*) se fait par la médiation d'un désignateur virtuel pertinent, l'être humain, qui n'est pas mentionné, ce qui comporte également une interaction d'ordre paradigmatique, *in absentia*.

Dans le corpus, nous avons retrouvé aussi des cas où le conflit sémantique

provoqué par la métaphore concerne la relation entre le nom et le modificateur (participe à valeur adjectivale ou adjectif).

15. *Rien ne ressemble moins à l'inspiration que cette lutte aride, dans le vide, sur un papier récalcitrant, avec le sentiment qu'on n'a rien à dire, que la source est tarie (si elle a jamais existé) et que toute la force poétique s'est épuisée dans cette étrange rêverie* (p. 146).

16. *Ici on se trouve devant une immense et sordide matière, lamentable, geignante, tourmentée et déchirée, sans volonté, sans yeux, avec des éclats de ténèbres et de colère* (p. 25).

17. *Et la Pitié erre, désarmée, bâtarde* (p. 258).

En 15, 16 et 17 l'attribution est de nature métaphorique, vu qu'il n'existe pas de partenaire solidaire de l'adjectif (*récalcitrant; lamentable, geignante, tourmentée, déchirée; désarmée, bâtarde*) repérable dans l'entourage conceptuel du terme modifié (*papier; matière; Pitié*) qui puisse rétablir la cohérence de l'énoncé. Les adjectifs projettent entièrement leur contenu sur les substantifs qu'ils modifient. Comme l'écrit Prandi, "lors de l'emploi métaphorique de l'adjectif, le nom modifié, tout en n'étant pas solidaire, sature la valence de l'adjectif: dans l'expression *un après-midi chenu, chenu* s'applique effectivement, quoique métaphoriquement, au nom *après-midi*"⁴⁹. Les deux derniers exemples, en particulier, montrent d'une façon emblématique le pouvoir que la métaphore a de créer des images avec une forte valeur visuelle, en réalisant "la liaison entre un moment logique et un moment sensible ou, si l'on préfère, un moment *verbal* et un moment *non verbal*"⁵⁰. De plus, en 16, la recatégorisation du sujet de discours subsidiaire – *une immense et sordide matière* – est liée aussi aux compléments: *sans volonté, sans yeux, avec des éclats de ténèbres et de colère*. Ces derniers contribuent à renforcer la fonction iconique de la métaphore.

48 M. Prandi, *Sémantique du contresens*, op. cit., pp. 98-101.

49 M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit., p. 98.

50 P. Ricœur, op. cit., p. 264.



Les exemples qu'on vient d'analyser montrent clairement que le sens de l'énoncé métaphorique "est suscité par l'échec de l'interprétation littérale"⁵¹, par une "auto-destruction du sens"⁵² qui "est seulement l'envers d'une innovation de sens au niveau de l'énoncé entier, innovation obtenue par la «torsion» du sens littéral des mots"⁵³. Le trope analogique est donc l'instrument le plus approprié pour articuler une pensée unique, de nature philosophique, mais qui a comme point de départ des réflexions concernant un poète, Baudelaire, et son œuvre, *Les Fleurs du Mal*. Il concède une forme linguistique aux images les plus complexes et

résout les obstacles du concept, en permettant de pallier et de racheter l'impuissance de l'expression directe⁵⁴. Par ses choix d'écriture, qui semblent demander au langage de dépasser ses propres limites et de faire éclater les rapports unissant le signifiant et le signifié, Fondane aboutit ainsi à traduire une expérience presque indicible. En définitive, les métaphores aident la prose fondanienne à se plonger elle aussi dans un abîme mystérieux et inconnu et à participer à cette "noire chevauchée à travers l'humain"⁵⁵ entreprise par l'homme et par le poète.

51 *Op.cit.*, p. 289.

52 *Ibidem*.

53 *Ibidem*.

54 L. Blaga, *Genèse de la métaphore*, in *Trilogie de la culture*, traduit par Y. Cauchois et al., Paris, Librairie du Savoir Fronde, 1995, p. 291.

55 B. Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, *op. cit.*, p. 376.

Roberta
DE FELICI*

La comparaison rhétorique dans *Dina* de Felicia Mihali

Abstract

The authoress proposes to analyse the rhetoric procedure of the comparison in Felicia Mihali's novel "Dina". The Canadian writer with Romanian origins employs this stylistic figure in various ways. First of all, we extend our research on the formal and thematic aspects of the problem. Next we shall reveal the comparison's functions in the text.

Keywords: Felicia Mihali, "Dina", comparison, rhetoric strategies, semantic figures.

Je me propose d'analyser le procédé rhétorique de la comparaison, dans le roman *Dina*¹ de l'écrivaine québécoise d'origine roumaine² Felicia Mihali³. Je vais étudier, d'abord, les aspects formels et thématiques des énoncés comparatifs pour en dégager,

ensuite, la fonction dans le texte mihalien. Tout d'abord, on dira que le mot de "comparaison" désigne: 1) une opération de pensée et une forme linguistique qui est propre à exprimer le concept de comparatif de supériorité, d'infériorité et d'égalité; 2) une figure de style par rapprochement. Pour éviter toute ambiguïté terminologique, les grammairiens anciens utilisaient deux mots latins: la *comparatio* pour exprimer, par la notion de degré (= / +/-), un élément d'appréciation quantitative, et *similitudo* pour formuler un jugement qualitatif⁴. Sans entrer dans le vif du débat terminologique, je vais utiliser le mot de comparaison pour les énoncés qui, sous la forme d'un parallélisme, sont supposés véhiculer un sens figuré⁵. On parlera alors de "comparaison rhétorique" (ou "métaphorique"⁶) qui - contrairement à la "comparaison grammaticale" - est une "image"⁷, à savoir "l'expression linguistique d'une analogie"⁸. Figure de pensée⁹, la comparaison serait fondée sur un même rapport logique d'analogie que la métaphore, dont elle se distinguerait tout d'abord par la diversité formelle. En effet, si Aristote fait de la métaphore le genre dont la comparaison serait l'espèce, Quintilien renverse ce rapport et définit la métaphore comme "une similitude brève"¹⁰. La rhétorique moderne considère la métaphore comme "une comparaison implicite, qui fait l'économie de tout indice de comparaison

*Università della Calabria

1 F. Mihali, *Dina*, Montréal, XYZ Éditeur, 2008.

2 Selon l'écrivaine, cette définition est assez correcte: "J'utilise l'adverbe assez, car une telle situation n'est jamais vraie à cent pour cent. Lorsqu'il s'agit d'une nouvelle identité, il y a toujours quelque chose d'inclassable et d'innommable", (F. Mihali, *Des identités en crise*, «Terra nova Magazine», août 2006).

3 F. Mihali naît en Roumanie en 1967. Chez l'éditeur XYZ, elle a publié: *Le pays du fromage* (2002), *Luc, le Chinois et moi* (2004), *La reine et le soldat* (2005), *Sweet, Sweet China* (2007), *Dina* (2008), *Confession pour un ordinateur* (2009).

4 Cf. M. Le Guern, *Métaphore et comparaison*, in M. Le Guern, «Sémantique de la métaphore et de la métonymie», Paris, Larousse, 1973, pp. 52-53.

5 Voir I. Tamba-Mecz, *Le sens figuré*, Paris, P.U.F., 1981; P. Lerat, *Théorie générale des figures de sens*, «Cahiers de lexicologie», 2005, n. 87, pp. 45-59.

6 Cf. Groupe m, *Rhétorique générale*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 114.

7 S. Ullmann, *L'image littéraire. Quelques questions de méthode*, in «Langue et Littérature», Paris, Les "Belles Lettres", 1961, pp. 41-60. Dans le même volume, P. Guiraud, *Pour une sémiologie de l'expression stylistique*, *op. cit.*, pp. 119-134.

8 S. Ullmann, *op. cit.*, p. 43.

9 D. Bouverot, *Comparaison et métaphore*, «Le français moderne», 1969, n. 2, p. 133.

10 Cf. I. Tamba-Mecz et P. Veyne, *Metaphora et comparation selon Aristote*, «Revue des Études Grecques», 1979, n. 436-437, pp. 77-98.



dans sa formulation¹¹. On pourra également affirmer que la comparaison est une métaphore “allongée” ou “explicite”¹². Dans les années 1970, on a tenté de démontrer que la comparaison et la métaphore “diffèrent dans leur essence même”¹³, c’est-à-dire non seulement au niveau de l’expression, qui peut être plus ou moins “condensée”¹⁴, mais surtout au niveau de la “densité sémantique”¹⁵. Force est de constater qu’il

ne suffit pas d’effacer¹⁶ un mot (comme) pour transformer tout énoncé comparatif en une métaphore. Bien que ces deux figures rhétoriques présentent des traits communs qui reposent sur un rapport de ressemblance, il n’en reste pas moins que leur différence dépend plutôt des degrés d’identification¹⁷ des deux éléments (le métaphorisé et le métaphorisant) qui les constituent. En outre, la comparaison ne fait pas partie des tropes, figures “par lesquelles on fait prendre à un mot une des significations différentes de leur signification propre”¹⁸. À la différence de la métaphore, la comparaison n’impliquerait aucune modification sémantique des mots qu’elle emploie¹⁹. En bref, chacune des deux figures a ses propres moyens d’expression et de signification: elles sont donc différentes par leur nature et par leur fonctionnement. Cela n’empêche qu’elles puissent s’entrelacer dans un texte pour donner plus de force ou plus de clarté à l’image qu’elles véhiculent.

1. Analyse formelle des comparaisons

Pierre Fontanier range la comparaison parmi les “figures de style par rapprochement”²⁰ et, de toute évidence, il entend cette figure comme une opération intellectuelle fondée sur l’analogie. Procédé d’expression consistant “en deux termes réunis par un mot signalant leur ressemblance”²¹, elle est donc engendrée par l’assortiment de deux syntagmes comparés qu’on appellera

11 I. Tamba-Mecz, *Le sens figuré*, op. cit., p. 44.

12 Cf. G. Genette, *La Rhétorique restreinte*, in G. Genette, «Figure III», Paris, Seuil, 1972, p. 28.

13 A. Henry, *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 59.

14 Cf. A. Henry, op. cit., p. 59.

15 *Ibidem*.

16 F. Soublin, *Sur une règle rhétorique d’effacement*, «Langue Française», sept. 1971, n. 11, pp. 102-109.

17 D. Bouverot, op. cit., pp. 228-229. L’analogie connaît au moins quatre niveaux d’identification qui vont de “l’identification complète” au “rapprochement partiel” passant par des formes intermédiaires telles que l’“identification atténuée” et l’“identification par apposition”.

18 Ch. Du Marsais, *Des tropes* [1797], Stuttgart-Bad Cannstatt, Verlag, 1971, p. 26.

19 *Ibidem*.

20 P. Fontanier, *Les Figures du discours* [1821], Paris, Flammarion, 1977, p. 377: “La comparaison consiste à rapprocher un objet d’un objet étranger, ou de lui-même, pour en éclaircir, en renforcer, ou en relever l’idée par les rapports de convenance ou de disconvenance: ou si l’on veut, de ressemblance ou de dissemblance”.

21 D. Bouverot, op. cit., p. 134.

respectivement le “comparé” (le terme que l’on compare) et le “comparant” (le terme auquel le premier est comparé)²². À ceux-ci, il faut ajouter un troisième élément: l’outil - ou modalisateur - de comparaison. De fait, le trait spécifique de l’énoncé comparatif - par rapport à celui métaphorique - est le lien grammatical (le comme ou ses équivalents) entre les deux signifiants. Un autre aspect distinctif de la comparaison rhétorique est la présence ou l’absence du *tertium comparationis*, voire le “motif”²³, sur lequel s’appuie l’analogie. Selon si le motif est présent ou absent dans l’énoncé, on dira que la comparaison est “motivée” ou “non motivée”²⁴. La structure comparative la plus fréquente est celle dite “comparaison canonique” qui est introduite par “comme” et pourvue du motif, dont on propose le schéma suivant: *Cé + motif + comme + Ca*. Exception faite pour quelques rares cas de comparaison implicite²⁵, la plupart des énoncés comparatifs sont fournis à la fois de l’outil et du motif. De fait, dans *Dina*, l’auteure recourt à la comparaison en comme qui prend tantôt des formes simples, tantôt des formes plus complexes et originales.

L’analogie peut compter sur un large éventail de moyens lexicaux et syntaxiques fonctionnant, dans le texte, comme de véritables signaux de comparaison. En général,

le mot “comme” établit une similitude soit entre deux grandeurs différentes soit entre deux propriétés ou deux faits distincts²⁶. Dans le premier cas, comme a la fonction d’un “relateur comparatif d’égalité”²⁷ équivalent de tours tels que: “aussi”, “autant... que”. Par conséquent, la phrase “Ma chair était dure comme un caillou”²⁸ équivaut à: “Ma chair était aussi dure qu’un caillou” ou bien “Ma chair était dure à la manière d’un caillou”. Dans le second cas, “comme” joue plutôt le rôle d’un “relateur d’identité”²⁹ synonyme des locutions “à la manière de”, “de la même façon”. Cette fonction de “comme” vaut pour une similitude prédicative: “Sa longue queue flottait dans l’air comme celle d’un cheval”³⁰. Si l’on remplace “comme” par “à la manière de”, la signification de l’énoncé ne se modifie pas essentiellement, alors qu’elle serait infléchie si l’on employait “autant que” à la place de “comme”. Il en résulte qu’il y a deux types très généraux de comparaison figurée: celle où “comme” indique une “équation quantitative” et celle où “comme” indique une “identification qualitative”³¹. Naturellement, *Dina* présente des comparaisons métaphoriques en comme indiquant tantôt une équation quantitative³² tantôt une identification qualitative³³. Pour établir un rapport quantitatif d’égalité, Mihali se sert de la

22 Cf. F. Rullier-Theuret, *L’emploi des mots “comparé” et “comparant” dans la description de la comparaison et de la métaphore*, «Faits de Langues», 1995, n. 5, pp. 209-210.

23 G. Genette, *op. cit.*, p. 29.

24 *Ibidem*.

25 F. Mihali, *Dina*, *op. cit.*, p. 30: “Sa chair veloutée et à son haleine de cerise”; p. 39: “Lui une mouche flottant sur les vagues de la mer dans une coquille ambulante [...]”; p. 155: “Je dois ruminer cette autre nouvelle qui, encore une fois, enveloppe la pauvre Dina dans un linceul de silence, d’inconnu et d’incompréhension”; p. 169: “Fouiller dans ces poubelles identitaires”.

26 Cf. I. Tamba-Mecz, *À propos de la signification des figures de comparaison*, «L’Information grammaticale», 1979, p. 17.

27 *Ibidem*.

28 F. Mihali, *Dina*, *op. cit.*, p. 29.

29 I. Tamba-Mecz, *À propos de la signification des figures de comparaison*, *op. cit.*, p. 17.

30 F. Mihali, *Dina*, *op. cit.*, p. 81.

31 I. Tamba-Mecz, *À propos de la signification des figures de comparaison*, *op. cit.*, p. 17.

32 F. Mihali, *Dina*, *op. cit.*, p. 31: “Le pied gros comme une bûche”; p. 100: “Les raisins [...] gros comme des prunes”; p. 146: “Sa vieille mère courbée comme une manche de canne”; *Ibidem*: “Paul appartenait à un pays où la dextérité des uns à s’enrichir n’énervait pas les autres mais les amusait, comme l’espièglerie d’un enfant prodige”.

33 *Op. cit.*, p. 80: “Ainsi parée comme un épouvantail”; p. 98: “Cette fille qui traversait le pont comme un courant d’air”; p. 101: “Une machine [...] qui crache des flots d’eau comme une baleine”.

comparaison introduite par "aussi...que"³⁴ ou, plus rarement, par "du même degré... que"³⁵.

Aussi faudra-t-il considérer les similitudes basées sur un rapport de supériorité. Dans ce cas, l'outil de comparaison est "plus...que": il marque la ressemblance des deux objets comparés ayant une qualité commune et, à la fois, leur dissemblance par l'intensité de cette qualité³⁶. En réalité, l'auteur n'a pas eu recours à ce type d'outil comparatif, mais plutôt à une comparaison sous forme négative³⁷:

*Elle [...] avait décidé, à la fin de sa vie, que ses plats ne nourrissaient plus son corps pas plus que ce village n'alimentait son âme*³⁸.

Ici, elle exprime une abstraction, plus précisément, un état d'âme, par une image concrète (les plats nourrissant son corps). Cela est possible grâce à l'utilisation - en tant que motif de la comparaison - d'un synonyme du verbe-noyau "nourrir", voire "alimenter" pris au sens figuré.

Pour marquer la comparaison, elle s'est aussi servi des formes verbales dont la signification s'apparente aux locutions "être apparemment/avoir l'air"³⁹. Également, on dirait qu'elle privilégie une forme alternative⁴⁰ à la comparaison traditionnelle en comme, lorsqu'elle utilise la locution "avoir l'allure" (et ses variantes: "acquérir/donner l'allure") suivie soit de la préposition "de"

plus un nom⁴¹ soit d'un adjectif⁴². Un discours à part mérite l'énoncé comparatif construit sur la préposition "avec":

*Nos rêves de changer la vie de nos parents se sont éparpillés avec le corps de Ghéorghî qui a volé en éclats, aspergeant de sang, de boyaux et de morceaux d'os les poteaux, l'herbe, les gens figés sur place*⁴³.

Cet extrait se prête à deux interprétations différentes: 1) "avec" aurait une valeur temporelle puisqu'il marquerait la simultanéité des deux actions, celle du corps qui a volé en éclats et celle des rêves qui se sont éparpillés; 2) "avec" fonctionnerait comme une comparaison qualitative (à la manière de) qu'on pourrait paraphraser ainsi: "comme le corps de... ainsi nos rêves ...".

Occupons-nous maintenant de la nature catégorielle et sémantique de ses composantes (comparé, comparant et motif) pour déceler leurs modalités de combinaison. Du point de vue linguistique, la comparaison est "l'énonciation d'un sème commun à deux lexèmes différents"⁴⁴. Reprenons, donc, le schéma de la comparaison canonique: "A est B comme C", où B est le "sème commun" - ou le "prédicat"⁴⁵ - autrement dit le motif. S'il est explicité, ce dernier fonctionnerait comme l'indice de l'attribut duquel dépend la relation d'analogie. Dans l'énoncé "Ma chair était dure comme un caillou"⁴⁶, le *tertium comparationis*

34 *Op. cit.*, p. 168: "Chaque bout de papier [...], il les prenait et les déplaît aussi méticuleusement qu'un vieux papyrus en train de se déchirer".

35 *Op. cit.*, p. 16: Les enfants [...] bénéficiaient du même degré d'estime que les orties [...].

36 Cf. D. Bouverot, *op. cit.*, p. 139.

37 F. Mihali, *Dina, op. cit.*, p. 27: "Les paysans ne valaient pas plus qu'une bête aux yeux des secrétaires"; p. 151: Elle ne pouvait pas encore se détacher de lui, pas plus qu'un petit pays conquis ne peut vivre de lui-même, se libérer du conquérant qui le nourrit aux prix d'humiliations".

38 *Op. cit.*, p. 44.

39 *Op. cit.*, p. 96: "Leur tête ressemblait à un chou ébouriffé"; p. 160: "Son squelette [...] me semblait un amas d'os frères"; p. 164: "Elle me semblait comme un ballon qui perd de l'air"; p. 154: "Leur maison, à l'image de leur couple, a l'air morne". Ici, "à l'image de" remplace "comme".

40 Signalons cet opérateur d'identité: "Le réchauffement des mets équivaut pour moi à la sorcellerie qui essaie de donner vie à un corps autrefois vivant". (*Op. cit.*, p. 82)

41 *Op. cit.*, p. 16: "Notre querelle acquerrait toujours l'allure d'une bataille mortelle".

42 *Op. cit.*, p. 82: "Sa haute taille et sa marche pressée lui donnaient une allure athlétique".

43 *Op. cit.*, p. 31; p. 80: "Tout lui passait avec la vitesse de la foudre" et sa variante, p. 164: "Son corps brûlait les calories à la vitesse d'un réacteur nucléaire".

44 J. Cohen, *La comparaison poétique*, «Langages», déc. 1968, n. 12, p. 44.

45 *Ibidem*.

46 F. Mihali, *Dina, op. cit.*, p. 29.

est explicite. En effet, il est mentionné que le lien analogique entre le comparé (la chair) et le comparant (le caillou) se fait par le truchement de la /dureté/, impliquée dans le métaphorisant "caillou". On pourra parler, alors, de comparaison "motivée"⁴⁷. Selon Gérard Genette, cette caractéristique fait de ce type de figure "la plus limitée dans sa portée analogique"⁴⁸ puisque, parmi les traits distinctifs du mot caillou (/dureté/, /solidité/, /lourdeur/, /rondeur/, etc.), un seul sème commun (/dureté/) est retenu comme motif. Il est clair que l'explicitation du motif facilite, d'une part, la compréhension de l'énoncé, d'autre part, elle oriente le lecteur dans l'explication de la figure en lui suggérant une interprétation au détriment d'une autre. En général, la comparaison se construit autour d'un prédicat sous la forme soit d'un adjectif⁴⁹ pour exprimer la qualité, soit d'un verbe pour exprimer l'action⁵⁰.

Pour classifier le comparé et le comparant, je vais tenir compte de leurs traits sémiques dominants et distinguer entre termes abstraits et termes concrets: c'est de leur combinaison, en effet, que l'image peut se produire. Il existe quatre combinaisons possibles: "concret+abstrait"⁵¹, "abstrait+concret"⁵², "abstrait+abstrait"⁵³. Dans *Dina*, la combinaison "concret+concret" est de loin la plus répandue:

Sa *peau*, qui habillait son corps arrondi comme un *uniforme* trop étroit, s'était noircie et épaissie⁵⁴.

Des gouttes de sueur perlaient au bout des *poils dressés* comme la *carcasse d'un hérisson*⁵⁵.

Toujours du binôme comparé/comparant, je vais considérer d'autres sèmes qui le caractérise: humain/animal⁵⁶, humain/végétal⁵⁷, humain/inanimé⁵⁸, inanimé/animé⁵⁹, inanimé/inanimé⁶⁰. De ces combinaisons, il est assez facile de retracer le pôle d'intérêt de l'auteure: l'humanité qu'elle observe dans sa totalité, corporelle et spirituelle. Même si elle est évoquée dans tous ses aspects, la nature joue, dans ce roman, un rôle secondaire.

2. Analyse thématique

Au point de vue diégétique, *Dina* se compose d'une manière intéressante. À chaque jour de la semaine correspond un chapitre qui s'ouvre presque toujours sur la même scène d'une communication téléphonique entre la narratrice et sa mère reliant deux extrémités du monde: le Canada et la Roumanie. Sans trop s'attarder à décrire sa "petite vie canadienne"⁶¹, la narratrice récupère à la fois un passé psychologique (sentiments, impressions, états d'âmes) et une réalité socioculturelle (la Roumanie ancestrale et contemporaine). Et cela à cause de l'annonce bouleversante de la mort d'une amie d'enfance: "– Dina est morte. [...] – Mais comment?"⁶².

47 G. Genette, *op. cit.*, p. 164.

48 *Ibidem*.

49 *Op. cit.*, p. 47: "Son visage *ronde* comme la pleine lune"; p. 100: "Les raisins [...] sont *gros* comme des prunes".

50 *Op. cit.*, p. 24: "L'esprit humain [...] *mourrait, se fanerait* comme l'herbe dans le désert"; p. 25: "Une toile protectrice qui *attrapait* les intrus comme les mouches"; p. 131: "Son corps la *couvrait* comme presque une douillette".

51 *Op. cit.*, p. 154: "Je suis curieuse de voir ce *foyer* si silencieux et qui finit comme un *enterrement*".

52 *Op. cit.*, p. 24: "L'esprit humain assoiffé d'information [...] comme l'*herbe* dans le désert".

53 *Op. cit.*, p. 167: "Paul appartenait à un pays où la *dextérité* des uns à s'enrichir n'énervait pas les autres mais les amusait, comme l'*espièglerie* d'un enfant prodige".

54 *Op. cit.*, p. 28.

55 *Op. cit.*, p. 29.

56 *Op. cit.*, p. 72: "[...] elle rampait comme un *serpent* sur le sol [...]".

57 *Op. cit.*, p. 75: "*Dina* [...] on aurait risqué de l'ouvrir comme une *pastèque*".

58 *Op. cit.*, p. 98: "Cette *fillette* qui traversait le pont *comme un courant d'air*".

59 *Op. cit.*, p. 101: "Une *machine* [...] qui crache des flots d'eau comme une *baleine*".

60 *Op. cit.*, p. 100: "Les raisins [...] sont gros comme des prunes".

61 *Op. cit.*, p. 12.

62 *Ibidem*.

Qui a tué Dina? C'est la question qui traverse ce roman rétrospectif sous forme de thriller. En attendant que sa mère lui donne une réponse certaine, elle se souvient de sa vie passée, depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte. Le référent massif au pays d'origine constitue la matière première du récit qui se construit sur un ensemble d'oppositions: la grande ville américaine et le village roumain, les vieilles générations et les nouvelles générations, le communisme et le capitalisme, la tradition et la révolte.

Le village est dépeint comme un monde à part, sorte d'enclave défendant ses habitudes de vie et ses valeurs opposées à celles de la ville⁶³. Si elle fait allusion aux conditions difficiles de la vie des paysans sous le régime communiste⁶⁴, l'auteure s'attarde davantage à mettre en évidence le caractère et la mentalité des villageois, en particulier, leur goût pour la "médisance collective"⁶⁵. Personne des paysans ne se soustrait à "ce travail de renseignement et d'exagération"⁶⁶, puisque, pour eux, "garder une nouvelle pour soi, c'était un crime"⁶⁷. Par ailleurs, la romancière souligne, non sans ironie, l'importance incontournable, presque vitale des cancans pour les paysans:

Les ragots devaient circuler le plus rapidement possible car, autrement, l'esprit humain assoiffé d'information mourait, se fanerait

*comme l'herbe dans le désert*⁶⁸.

Contrairement à la narratrice ainsi qu'à ses parents qui n'appartiennent pas à ce milieu de colportage, Dina et sa famille "avaient les mêmes habitudes et comprenaient bien ce qui ne sortait pas en plein jour"⁶⁹. Alors que l'auteure était tout le temps "exposée et menacée"⁷⁰, Dina était "dans son cocon, à l'abri des médisances"⁷¹. Et cela pour le fait qu':

*Il y avait des liens spécialement tissés entre elle et son entourage, une toile protectrice qui attrapait les intrus comme les mouches*⁷².

À noter l'emploi de la comparaison filée construite sur l'image - implicite - de la toile d'araignée pour suggérer les démarches que font les parents de Dina pour blinder leur fille contre les racontars des voisins. Cependant, le texte offre aussi des représentations plus respectueuses du style de vie rurale lorsqu'on y rencontre un personnage singulier, Ghéorghî, pour qui le village ne cesse d'apparaître comme une contrée paradisiaque, un lieu d'innocence et de bonheur⁷³. Ce jeune homme aura assez d'influence sur ses amies, puisque, par ses discours⁷⁴, il sera à même de les arracher, tout au moins pour une brève période, à leur "misérable destin"⁷⁵ et de leur faire envisager la possibilité de bâtir une société

63 *Op. cit.*, p. 27: "Nos parents ne savaient presque rien de ce qui se tramait au-delà de la voie ferrée qui les séparait de l'autre monde [...]. Ils voulaient nous préserver de la culture dominante et aliénante de la ville, là où les paysans ne valaient pas plus qu'une bête [...]. Ils voulaient préserver notre dignité de gens libres, faibles d'esprit mais honnêtes, sincères, ouverts".

64 *Op. cit.*, p. 17: "La quantité de travail de nos parents, des paysans surchargés de fardeaux, dans le champ et à la maison".

65 *Op. cit.*, pp. 24-25: "Dans ce village, on grandissait dans de faux mythes, de fausses peurs et exaltations. On admirait les vauriens et les menteurs [...]. On craignait celui qui se taisait, le solitaire, celui qui ne rejoignait pas la médisance collective".

66 *Op. cit.*, p. 25.

67 *Ibidem*.

68 *Op. cit.*, p. 24.

69 *Op. cit.*, p. 25.

70 *Ibidem*.

71 *Ibidem*.

72 *Ibidem*.

73 *Ibidem*: "Pour lui, le village restait un espace de pureté, un lieu de paix et de verdure comme le Paradis promis dans les Évangiles, un Éden peuplé de bonnes vieilles gens".

74 *Op. cit.*, p. 26: "Comme il était agréable d'écouter Ghéorghî nous peindre les couleurs de l'avenir de nos parents!".

75 *Ibidem*.

meilleure⁷⁶. Unique personnage positif du roman, Ghéorghî incarne l'espoir et le désir de renouvellement, de croissance et de progrès d'un pays prostré et désesparé. Rien d'étonnant alors qu'il soit présenté comme un être à part, tout d'abord, pour son physique aux dimensions gigantesques⁷⁷, ensuite, pour son beau caractère⁷⁸. Tout cela suffit à le rendre, aux yeux de ses amies, une personne très spéciale, une sorte de nouveau "prophète"⁷⁹, dont l'aspect et le tempérament rappellent ceux d'une divinité⁸⁰. Un destin cruel enlèvera à jamais ce grand rêveur de ses projets révolutionnaires. Un dimanche après-midi, Ghéorghî se rend à la gare pour rentrer à la ville et décide de traverser les voies ferrées pour rejoindre son train. Simultanément, l'aiguilleur change "les aiguilles des voies pour laisser entrer dans le dépôt un train de marchandises"⁸¹; soudainement, les traverses serrent la jambe du garçon qui est prise au piège⁸². Il comprend que la locomotive ne s'arrêtera pas, il commence, alors, à crier aux gens qui accourent de couper son pied, mais personne n'a "à sa portée une hache pour sectionner d'un coup les gros os de sa jambe"⁸³. La scène qui suit est déchirante:

Ghéorghî a assisté les yeux grands ouverts aux derniers moments de sa vie. Criant et pleurant, il a fixé la locomotive qui s'approchait. Nos rêves de changer la vie de nos parents se sont éparpillés avec le corps de Ghéorghî qui a volé en éclats, aspergeant de sang, de boyaux et de

*morceaux d'os les poteaux, l'herbe, les gens figés sur place*⁸⁴.

Cette citation focalise et véhicule un ensemble de motifs (la douleur, le corps, le rêve, l'espoir) qui vont confluer dans l'une des thématiques capitales de *Dina*: la mort. Ce *topos*, qui traverse tout le texte, se déploie sur les deux plans et matériel et spirituel, il s'agit de la mort du corps et, surtout, de la mort de l'âme ou plutôt dans l'âme. La représentation de la mort matérielle concerne Ghéorghî, mais aussi Dina et grand-mère Stana. Au trépas de celle-ci, Mihali consacre de belles pages dont la valeur est surtout ethnographique puisqu'elle y raconte le long rituel de la veillée funèbre et l'enterrement selon les us et coutumes de son peuple. Du reste, le corps humain joue un rôle important dans l'écriture de Mihali comme l'attestent les comparaisons construites sur des parties anatomiques. On a déjà noté que les descriptions les plus gracieuses et rayonnantes concernent le jeune ami du sujet narrant qui en révèle certains détails tels que la douceur glabre de sa peau⁸⁵ et la fraîcheur fruitée de sa bouche⁸⁶. La suavité des images du corps de Ghéorghî contraste avec l'affreuse description de son accident: le corps, "volé en éclats", a été "ramassé morceau par morceau" par les villageois qui "l'ont déposé dans un sac et l'ont porté à la maison"⁸⁷.

À quelques nuances près, le motif du "corps profané" concerne aussi d'autres

76 *Op. cit.*, p. 28: "Notre ami mariait agriculture et politique, passé et futur, ville et village, dans une société à venir qui effacerait les frontières [...]"

77 *Op. cit.*, p. 26: "Ghéorghî avait une stature impressionnante, il était le plus corpulent garçon du village"; p. 29: "J'étais si bien contre sa poitrine charnue de géant".

78 *Op. cit.*, p. 26: "Ghéorghî était le garçon le plus gentil, le plus calme et le plus souriant de notre coin".

79 *Op. cit.*, p. 28: "Ghéorghî prophétisait l'apocalypse de ses habitats oubliés de tous, de Dieu, de la civilisation, de Ceaușescu".

80 *Ibidem*: "Il avait l'allure d'un dieu hindou [...]"

81 *Op. cit.*, p. 31.

82 *Ibidem*: "Les traverses brusquement rapprochées ont agrippé le pied de Ghéorghî comme l'aurait fait un étau".

83 *Ibidem*.

84 *Ibidem*.

85 *Op. cit.*, p. 29: "Ghéorghî manquait de poils partout, et sa chair avait une douceur de cerise"; p. 30: "Sa chair veloutée".

86 *Ibidem*: "Je pense qu'il se goinfrait tellement de ces fruits que son haleine en dégageait l'odeur"; p. 30. "Son haleine de cerise".

87 *Op. cit.*, p. 31.

personnages du livre. Dans le cas de Tante Nicoulina, il vaudra mieux parler de “corps déformé”: “ses pieds gonflés comme deux bûches”⁸⁸ lui empêchant de marcher, elle “rampait comme un serpent sur le sol en se servant uniquement de ses mains”⁸⁹. Parfois, pour l’aider, “quelques hommes [...] la chargeaient dans la charrette comme un sac de farine”⁹⁰. À plus d’un égard, celui de Dina est aussi un corps “outragé”⁹¹. Au moment des préparatifs de l’enterrement, elle “n’a pas pu être lavée à cause des grandes entailles dans son ventre”; effectivement, “on aurait risqué de l’ouvrir comme une pastèque”⁹². Avant que Dina ne meure, la narratrice la rencontre à Bucarest où elle est rentrée du Canada pour donner une conférence. La maigreur extrême⁹³ de son amie lui donne le pressentiment de la mort qui la guette⁹⁴. Tout simplement, son corps montre les signes des souffrances qu’elle endure depuis longtemps⁹⁵.

Autant que le corps, l’âme demande à être sans cesse nourrie comme le remarque l’auteure par cette comparaison alimentaire qu’elle formule pour son arrière-grand-mère, mais qui répond bien à sa situation ainsi qu’à celle de l’héroïne du roman: “Elle [...] avait décidé, à la fin de sa vie, que ses plats ne nourrissaient plus son corps pas plus que ce village n’alimentait son âme”⁹⁶. Dans *Dina*, le thème de la mort spirituelle acquiert une importance majeure que celle matérielle puisqu’il implique un ensemble

de motifs tels que la solitude, le désespoir, le départ, l’exil, l’identité. Le village devient le symbole de tous les maux qui assaillent Dina et son amie d’enfance, lesquelles, nonobstant leur tempérament très différent, ont en commun “l’odeur rance du passé”⁹⁷; tout spécialement, elles sont:

*Le produit de ce village à la dérive, nourri de son isolement, de son inculture, de sa brutalité, de son esprit profondément laïque, superstitieux [...]”*⁹⁸.

*[...] tout comme pour moi, le village avait altéré une partie de ses sens. La vie à la campagne nous avait mutilée; nous avions développé des capacités surhumaines d’un côté et nous avions été châtrées de l’autre”*⁹⁹.

Dans la tentative de “forger son bonheur”¹⁰⁰, Dina décide de gagner sa vie ailleurs, loin de son village. À l’époque de la guerre des Balkans, elle s’installe dans une ville proche de la Serbie. Chaque jour, elle traverse la frontière pour aller travailler, au-delà du Danube, dans le salon de coiffure de Radka. C’est durant ses déplacements, qu’elle connaît le douanier serbe Dragan. Cette rencontre sera néfaste¹⁰¹ pour Dina, comme le souligne le texte par cette comparaison: “La présence de Dragan, dans sa vie, a été aussi tragique que le surgissement du train des marchandises dans celle de Ghéorghî”¹⁰².

D’après Mihali, *Dina* raconte l’histoire d’une de ses amies d’enfance “tombée dans

88 *Op. cit.*, p. 72.

89 *Ibidem*.

90 *Ibidem*.

91 *Op. cit.*, p. 103: “Ma mère m’a dit que Dina était restée belle et que son visage ne trahissait pas du tout le massacre perpétré par le coroner sur son corps.”

92 *Op. cit.*, p. 75.

93 *Op. cit.*, p. 160: “Son squelette [...] me semblait un amas d’os frères”.

94 *Op. cit.*, p. 164: “Elle me semblait comme un ballon qui perd de l’air”.

95 *Op. cit.*, p. 152: “Cela se voit toujours, sur le visage d’une femme, la défaite, les plaies non cicatrisées, les yeux rouges”.

96 *Op. cit.*, p. 44.

97 *Op. cit.*, p. 137.

98 *Op. cit.*, p. 48.

99 *Op. cit.*, p. 118.

100 *Op. cit.*, p. 152.

101 *Op. cit.*, p. 148: “Ils n’avaient qu’à vivre [...] sous les auspices de leur rencontre, causée par la guerre, par la chute du communisme, par cinquante années d’erreurs, de disette et d’humiliations”.

102 *Op. cit.*, p. 52.

le piège d'un homme qui allait décider de la durée de la relation ainsi que de sa fin¹⁰³. C'est, donc, "une histoire d'amour, mais de haine aussi, de domination d'un côté et de soumission de l'autre. D'une part, c'[est] le pouvoir de l'homme, de l'autre la subordination de la femme"¹⁰⁴. Il est clair qu'entre Dina et Dragan il n'y aura aucune possibilité de communication, tout d'abord parce qu'ils ne partagent pas la même langue, mais surtout à cause de leurs origines, de leur culture et de leur nationalité différentes. Encore qu'elle soit "porteuse de tous les défauts de son peuple inculte, voleur et menteur"¹⁰⁵, Dragan désire Dina. Pour toute réponse aux assauts de plus en plus pressants du Serbe, Dina déploie "une bonne dose de nationalisme, car [elle] s'identifiait dorénavant à son peuple souffrant, aux gens humiliés par les douaniers serbes"¹⁰⁶. Son refus est alors dicté par "sa sympathie pour son peuple", par "cet amour oublié, hibernant dans son ADN, logé dans ses gènes nationaux"¹⁰⁷. En bref, "l'apparition de Dragan [avait] attisé l'orgueil pour sa race: "En se défendant elle-même contre le mépris et les gifles du douanier serbe, elle défendait sa nation"¹⁰⁸. La "brave fille"¹⁰⁹ "poursuivie par le douanier fou"¹¹⁰ devient alors une héroïne, le symbole d'un "petit pays" capable de braver un "grand pays" représenté par ce "guerrier habile"¹¹¹ qui est Dragan. Si celle de Dina et Dragan est "une relation antagoniste, une relation entre un grand pouvoir et

une petite colonie, entre un vainqueur et un vaincu"¹¹², pour garder sa dignité et son identité, il ne reste à Dina que la collision sans trêve. Pourtant, au fil des années, il est de plus en plus difficile, pour elle, de résister à la brutalité verbale et corporelle de son bourreau; profondément fatiguée et dégoûtée, "Dina alors fait ce que les petites nations font devant la pression des plus grandes: elle a cédé"¹¹³. Quand sa connivence avec le "Borgne" se fait trop insupportable ou dangereuse, Dina "plie bagage"¹¹⁴ et s'en va au village, chez ses parents ou bien à Bucarest, chez son amie d'enfance. Même si elle est persuadée que son abandon sera définitif, chaque fois, elle finit par rentrer à côté de Dragan. Des fils ténus semblent la retenir près de lui:

Elle ne pouvait pas encore se détacher de lui, pas plus qu'un petit pays conquis ne peut vivre de lui-même, se libérer du conquérant qui le nourrit aux prix d'humiliations¹¹⁵.

L'analogie qui fait de Dina le symbole d'un "petit pays" ou d'un "petit peuple" sous-tend tout le texte. Les comparaisons construites sur ces images permettent au lecteur de saisir, d'un côté, le changement intérieur de Dina, ses états d'âme et, de l'autre, de constater l'évolution de son histoire avec Dragan. Si, au début, elle réussit à tenir tête à l'homme qu'elle déteste¹¹⁶, au fur et mesure que le temps passe, elle se résigne davantage à son malheur: "Dina était devenue un petit pays qui préférait vivre aux

103 F. Mihali, *Dina - la genèse d'un roman*, «Terra nova Magazine», oct. 2008.

104 *Ibidem*.

105 F. Mihali, *Dina, op. cit.*, p. 148.

106 *Ibidem*.

107 *Op. cit.*, pp. 115-116.

108 *Ibidem*. À observer que toute une terminologie militaire (conquête, combat, assaut, résistance, trêve, etc.) l'emporte dans les pages consacrées à l'histoire de Dina et Dragan.

109 *Ibidem*.

110 *Op. cit.*, p. 123.

111 *Op. cit.*, p. 119.

112 *Op. cit.*, p. 148.

113 *Op. cit.*, p. 125: "Dans son âme logeaient depuis longtemps l'humiliation, la rage de ne pas pouvoir se défendre, de dépendre toujours de la bonne volonté et des intérêts des autres. Dragan allait lui-même décider de son sort. Pourquoi s'y opposer?"

114 *Op. cit.*, p. 149.

115 *Op. cit.*, p. 151.

116 *Op. cit.*, p. 138: "Devant la menace de son anéantissement total, elle reprenait force et courage".

dépens de son envahisseur, au gré de ses humeurs¹¹⁷. En réalité, c'est lorsqu'elle ne vit plus avec Dragan que son drame éclate¹¹⁸. Comme son amie exilée au Canada, Dina n'a pas la "sagesse de laisser les horreurs se consumer d'elles-mêmes"¹¹⁹, par conséquent, elle ne fait que "s'interrog[er] sur sa place physique dans cette nouvelle vie"¹²⁰. Dina "ne comprenait plus la nature de ses passions" de même qu'elle "ne savait plus déterminer le but de sa vie"¹²¹. Face à tout ce désordre¹²², rien d'étonnant alors qu'elle se soit effondrée: "Comme tout petit peuple qui a vécu longtemps sous la domination d'un grand pouvoir, Dina s'est écroulée après avoir gagné sa libération totale"¹²³. Roman autobiographique¹²⁴ *Dina* est aussi le récit de la mémoire déchirée, de la quête de l'identité. Si, pour Dina, au bout de ce voyage initiatique¹²⁵, il n'y a que le gouffre, pour le je narrateur, en revanche, il y a l'espoir d'une re-naissance¹²⁶.

3. Fonctions de la comparaison

Pour dégager, dans *Dina*, la fonction des images construites par des procédés comparatifs, il faudra commencer par considérer la position du "comme" dans l'énoncé. On a vu que, dans la comparaison canonique progressive¹²⁷, il est situé entre le comparé et le comparant. Il peut arriver, néanmoins, qu'il se trouve en tête de la phrase

comparative:

Comme tout petit peuple qui a vécu longtemps sous la domination d'un grand pouvoir, Dina s'est écroulée après avoir gagné sa libération totale¹²⁸.

Dite homérique¹²⁹, cette comparaison a souvent une fonction descriptive¹³⁰. Dans l'exemple cité, en réalité, elle a une valeur plutôt explicative: sans l'image de ce "tout petit peuple" vécu "sous la domination d'un grand pouvoir", la signification de la proposition principale ne serait pas tout à fait claire. Aussi la comparaison peut-elle assumer une fonction strictement explicative. Dans le cas suivant, le comparant se place juste après le comparé et une partie du motif (picoraient l'oseille) en garantissant ainsi des avantages rythmiques:

Au printemps, afin de retrouver une santé minée par le scorbut, ils picoraient *comme les oies* l'oseille poussant le long des haies¹³¹.

Généralement, l'auteure ne s'attarde pas à retracer un paysage dans les détails. Son écriture est essentielle et dépouillée, cela n'empêche en tout cas que l'on puisse rencontrer quelques passages textuels plus descriptifs que d'habitude¹³². Naturellement, le procédé comparatif peut servir à ce but: "Aujourd'hui, il fait plus froid que d'habitude, même si le soleil brille *comme une ampoule de mille watts* reflétée par la surface

117 *Op. cit.*, p. 151.

118 *Op. cit.*, p. 174: "Après la disparition de l'opresseur, sa vie était devenue trop incongrue".

119 *Op. cit.*, p. 175.

120 *Ibidem*.

121 *Ibidem*.

122 *Op. cit.*, p. 174: "Il lui était impossible de retrouver ses repères".

123 *Op. cit.*, p. 173.

124 F. Mihali, *Dina – la genèse d'un roman*, *op. cit.*

125 F. Mihali, *Dina*, *op. cit.*, p. 156.

126 *Op. cit.*, pp. 178: "Je suis bâtie pour résister au désespoir et pour m'émouvoir devant la possibilité du bonheur à venir. Je ne cesserai jamais d'espérer, d'imaginer, de désirer".

127 Cf. E. Bulai, *Comparaison et métaphore dans le poème français en prose*, Onesti, Fundatia Nationala G. Calinescu, Editura Aristar, 1999, 20 et sqq.

128 F. Mihali, *Dina*, *op. cit.*, p. 173.

129 Cf. H. Suhamy, *Les figures de style*, Paris, P.U.F., ("Que sais-je?"), 1981, p. 32.

130 Cf. H. Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, P.U.F., 1975, pp. 648-649.

131 F. Mihali, *Dina*, *op. cit.*, p. 38.

132 *Op. cit.*, p. 29: "Le ciel délavé [...]".

de l'eau"¹³³. On remarquera facilement que, dans *Dina*, la fonction purement descriptive est le plus souvent véhiculée par la comparaison canonique progressive. Celle-ci peut également aider à préciser le physique ou le moral d'un personnage: "Elle avait un visage lisse comme celui d'un bébé"; "Elle n'avait rien d'autre à leur opposer que son sourire, son visage rond comme la pleine lune et son silence"¹³⁴. Dans le dernier exemple, le comparant (la pleine lune) renforce la qualité déjà soulignée par l'épithète "rond" et donne ainsi à la comparaison une fonction à la fois descriptive et redondante. La citation "Il avait l'allure d'un dieu hindou, rond, brun, les yeux amincis dans un sourire placide"¹³⁵ présente une comparaison métaphorique "réciproque"¹³⁶: elle décrit, en effet, l'aspect physique et le tempérament de Gheorghii et, en même temps, ceux d'une divinité orientale. Dans *Dina*, le comparé et le comparant sont, pour la plupart, en position de clausule: "Oui, elle avait quelque chose [...], mais fondre pour elle comme une bougie"; "Son corps la couvrait comme presque une douillette"¹³⁷. Il peut aussi arriver que l'énoncé comparatif soit inséré dans un cadre métaphorique:

Les ragots devaient circuler le plus rapidement possible car, autrement, l'esprit humain assoiffé d'information mourrait, se fanerait comme l'herbe dans le désert¹³⁸.

C'est le sens figuratif du mot "assoiffé" qui rend plus efficace la comparaison entre l'évocation d'un état psychique (l'esprit) et la référence à un objet banal (l'herbe):

"assoiffé" renvoie à la sensation correspondant à un besoin de l'organisme en eau. Le désert étant le lieu, par excellence, où l'eau n'abonde pas, l'herbe y survit très difficilement. Le motif est exprimé par deux éléments (mourrait, se fanerait) portant sur le même sème (/mortalité/): la répétition du deuxième permet d'enrichir la substance sémantique du premier en la précisant. D'ici, la création d'un effet de redondance. À côté des fonctions explicative, descriptive et de renforcement de la comparaison métaphorique, on peut signaler aussi la "fonction humoristique" ou "comique"¹³⁹ de ce procédé. À ce propos, force est de constater que la comparaison hyperbolique peut aussi remplir une fonction humoristique. Dans l'énoncé "Ainsi parée comme un épouvantail"¹⁴⁰, le mot "épouvantail" signifie, au sens figuré, "une personne laide à faire peur" ou bien une "personne habillée ridiculement". Ici, c'est le deuxième sens qu'il faudra retenir. D'ailleurs, le co-texte de la comparaison peut le confirmer¹⁴¹. Dans la citation: "Le soir [...], elle sortait emmitouflée comme une momie"¹⁴², le terme "momie" désigne, au sens figuré, une personne a) maigre; b) immobile, figée. Dans notre cas, c'est le sème /immobilité/ qu'il faudra considérer. Par conséquent, l'énoncé comparatif soulignerait que "Dina est tellement couverte qu'elle ne peut plus bouger". Il pourrait également indiquer la volonté de la jeune fille de se cacher, de ne pas montrer son corps, comme le co-texte semblerait le suggérer lorsqu'il souligne la découverte tardive, de la part des garçons du village, de la beauté de Dina¹⁴³. À

133 *Op. cit.*, p. 76.

134 *Op. cit.*, p. 22; p. 47.

135 *Op. cit.*, p. 28.

136 Cf. B. Migliorini, *La metafora reciproca*, in B. Migliorini, «Saggi Linguistici», Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 162-165.

137 F. Mihali, *Dina, op. cit.*, p. 124, p. 131.

138 *Op. cit.*, p. 24.

139 H. Suhamy, *op. cit.*, p. 32.

140 F. Mihali, *Dina, op. cit.*, p. 80.

141 *Op. cit.*, p. 80: "Il y avait [...] une Dina paysanne qui n'accordait aucune importance aux habits et qui enfilait sans gêne les anciens chandails de sa mère, les bottes de son père, un foulard défraîchi ou une veste trouée aux poches gonflées de mouchoirs [...]"

142 *Op. cit.*, p. 82.

143 *Ibidem*: "Dina manquait de coquetterie et elle ne faisait aucun effort pour plaire aux garçons ou attirer leur attention. [...] C'est plus tard que certains garçons de notre coin [...] se sont rendu compte de la beauté qu'elle cachait [...]"

remarquer que le thème du corps “caché” et “rendu invisible” revient sans cesse dans le roman. En effet, pour éviter d’attirer l’attention des hommes et, en particulier, du serbe Dragan qui veut la séduire, Dina met en place une série de tactiques concernant sa manière de s’habiller¹⁴⁴. Pour revenir à mon analyse, on peut considérer les deux comparaisons vestimentaires comme hyperboliques parce qu’elles appuient sur le caractère excessif de la manière de s’habiller de Dina, exagération déterminée et par son indifférence à l’égard de l’élégance et par la fragilité de sa santé. Même si elles peuvent induire le lecteur à sourire, ces comparaisons hyperboliques ont une fonction descriptive plutôt que humoristique. Bien que, de temps à autre, Felicia Mihali fasse preuve d’(auto)-ironie, il me semble pouvoir affirmer que l’intention humoristique n’affecte pas entièrement son roman *Dina*.

Encore un exemple de comparaison figurée intensive: “Les enfants avec qui je jouais bénéficiaient du même degré d’estime que les orties à travers lesquelles je les rejoignais”¹⁴⁵. Cet énoncé présente une comparaison d’égalité marquée par l’outil “du même degré que” (dont l’équivalent serait “d’autant de”). En réalité, “l’équation s’établit d’un positif à son négatif absolu”¹⁴⁶, plus précisément, le positif du motif (“estime/estimable”) commun au comparé (enfants) et au comparant (orties) est égalé à son degré minimal, sa propre négation. D’après I. Tamba-Mecz, la formule théorique serait la suivante: $Cé(x) = Ca(-x)$, où /Cé/ et /Ca/ symbolisent les noms comparé et comparant, /x/ une propriété et /- x/ la négation de celle-ci. Autrement dit, la propriété (l’estime) attribuée au comparé (les enfants) est niée par le sens intrinsèque

du comparant (les orties). En effet, puisqu’elle pique, cette plante est indésirable; dans le texte, elle évoque un concept négatif et opposé (la mésestime) à celui que suggère le motif. Tout en parlant d’estime, l’auteure entend exprimer l’exact contraire, à savoir sa déconsidération pour ses compagnons. Ainsi construite, la comparaison d’égalité va donner lieu à une hyperbole antiphrastique.

Aussi existe-t-il deux types d’images sous forme de comparaison qu’on appelle “hypothétiques” et “impressives”¹⁴⁷: les premières sont introduites par l’outil “comme” ou “comme si” (“Ces gants chirurgicaux prévus pour la fouille de mon sac *comme* s’il était une prostate infectée”¹⁴⁸); les secondes (introduites, on l’a vu, par les “dérivés”¹⁴⁹: paraître, sembler) jouent un rôle singulier dans le roman, puisqu’elles mettent l’accent sur la valeur subjective de l’image qui naît de l’impression de la narratrice. Si l’on regarde bien, les comparaisons impressives ne font que focaliser l’attention du lecteur sur l’état intérieur du sujet narrant.

Conclusion

Écrivaine à la double identité linguistique¹⁵⁰, Felicia Mihali débute, en 1999, par un roman (*Tara Brânzei*) écrit en langue roumaine, mais c’est seulement plus tard qu’elle décide d’utiliser le français comme langue d’écriture. Ce choix lui procure des critiques aussi malveillantes sur son style qui la détermine à se justifier en soulignant les traits essentiels concernant son écriture aussi bien en roumain qu’en français:

De plus, dans mon roman original, la langue n’était pas plus soignée: mon style est d’une

144 *Op. cit.*, pp. 111-112: “Comme stratégie, elle a recouru à son ancienne tactique: se faire laide. [...] Dina a enfilé un pantalon noir et un t-shirt usé [...]. Elle n’était plus qu’une androgyne. [...] Dina ne voulait que passer inaperçue, se faire oublier”.

145 *Op. cit.*, p. 16.

146 I. Tamba-Mecz, *Le sens figuré, op. cit.*, p. 158.

147 *Op. cit.*, p. 34.

148 F. Mihali, *Dina, op. cit.*, p. 168. On qualifiera d’hypothétique la comparaison suivante: “Je me sentais réduite à l’état de petite fille, malgré mes vingt ans” (*Op. cit.*, p. 29).

149 Cf. Groupe m, *op. cit.*, p. 114.

150 M. Piva, *Romania – Québec: andata e ritorno? Il tragitto di Felicia Mihali*, in M. Boschiero et al. (eds), «Scrivere tra due culture», Perugia, Morlacchi, 2008, p. 147.



*simplicité maximale, et les métaphores ou les tournures savantes sont aussi rares que la pluie au milieu du désert*¹⁵¹.

D'une manière subtile - comme à vouloir cligner de l'œil à son lecteur -, elle a recours, ici, à une comparaison pour indiquer que la simplicité et, surtout, la rareté de figures rhétoriques caractérisent son style. De cette étude, au contraire, il ressort que la comparaison métaphorique est loin d'être, chez Mihali, un procédé exceptionnel et tout simplement d'embellissement. Dans *Dina* (roman d'un réalisme prégnant aux teintes fortement tragiques et, à la fois, profondément émouvantes), l'auteure s'en sert pour exprimer sa vision du monde: ses préoccupations (l'exil, l'identité, la différence des sexes, la liberté, etc.) et son espoir de bâtir

une existence et, donc, une société meilleures fondées sur les valeurs absolues de la justice et de la diversité. Comme les métaphores, les comparaisons "rendent toutes choses sensibles"¹⁵², elles traduisent en images concrètes l'univers intérieur de l'auteur, à savoir ses émotions, qu'il veut partager avec son lecteur. La comparaison se charge, alors, d'une fonction cognitive mais aussi d'une "valeur affective"¹⁵³. Fortement oralisé, le style de Felicia Mihali apparaît simple et, parfois, peu soigné. Pourtant, la fréquence de la comparaison métaphorique montrerait tout le contraire. La spontanéité de sa prose serait alors le résultat non seulement d'un talent naturel mais surtout d'une intentionnalité amplement réfléchie¹⁵⁴.

151 F. Mihali, *Aimez vos critiques comme vous vous aimez vous-mêmes!*, «Terra nova Magazine», janv. 2005. Il s'agit du roman *Le Pays du fromage*.

152 L'expression est à P. Lamy, cf. G. Genette, *op. cit.*, p. 25.

153 P. Guiraud, *op. cit.*, p. 126.

154 F. Mihali, *Confession pour un ordinateur*, Montréal, XYZ Éditeur, 2009, p. 136: "Pour moi, la littérature était une chose extrêmement grave qui ne tenait ni aux loisirs ni à l'inspiration, une activité réfléchie qui fermentait longuement dans le silence".

