



HAL
open science

L'interculturalité et le roman contemporain en Europe (José Saramago, Christa Wolf, Vassilis Alexakis)

Silvia Pastor Rocha

► **To cite this version:**

Silvia Pastor Rocha. L'interculturalité et le roman contemporain en Europe (José Saramago, Christa Wolf, Vassilis Alexakis). Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030006 . tel-01342304

HAL Id: tel-01342304

<https://theses.hal.science/tel-01342304v1>

Submitted on 5 Jul 2016

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

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

Université Paris III - Sorbonne Nouvelle
U. F. R. de Littérature française et comparée

Thèse de doctorat de littérature française et comparée

PASTOR ROCHA Silvia

L'INTERCULTURALITÉ ET LE ROMAN
CONTEMPORAIN EN EUROPE (JOSÉ SARAMAGO,
CHRISTA WOLF, VASSILIS ALEXAKIS)

Thèse dirigée par M. le Professeur Daniel-Henri PAGEAUX

Soutenue le 20 février 2009

Jury:

Jean-Pierre MOREL

Álvaro Manuel MACHADO

Philippe GOUDEY

Remerciements

Sans les encouragements répétés de nombreuses personnes, cette thèse n'aurait jamais été achevée.

Je tiens particulièrement à remercier mon directeur de thèse, monsieur le professeur Daniel-Henri Pageaux, qui a toujours su trouver le ton juste quand le découragement s'emparait de moi en plus de ses excellents conseils à propos de mon sujet. Le succès de cette entreprise est dû à son appui sans failles.

Le sujet de ma thèse a mûri avec mon expérience personnelle et grâce aux nombreuses personnes qui ont montré de l'intérêt pour mes recherches et ont bien voulu m'éclaircir certains points. Je tiens à remercier ces amis qui se sont relayés au fil des années et au long de mes parcours: Françoise Calteux qui m'a toujours aidée à relativiser et qui fait certaines démarches administratives pour moi, François Aubert et Marilyne Samson qui m'ont accompagnée dans mes efforts à comprendre la culture française, de même que Sabine Clerc qui m'a appuyée dans des nombreux domaines, intellectuels, de relecture et matériels par l'envoi de livres à partir de Paris. Je remercie tous les amis parisiens de leur soutien malgré la distance, car ils ont permis de garder un lien avec mon travail.

Dans mon expérience en Grèce, j'ai non seulement pu revoir et approfondir mon image de l'identité grecque, mais aussi allemande. Antje Larsen et Evelyn Charalambidou ont eu l'infinie patience de m'expliquer certains liens que je n'aurais pas pu découvrir par moi-même. Elles n'ont jamais refusé de jeter un regard sur ce qu'a été la RDA ou l'exil pour les Allemands. Antje Larsen m'a communiqué son enthousiasme pour ses auteurs favoris et a fait un travail de recherches au sein de sa famille pour me permettre de saisir certaines nuances de *Kindheitsmuster*. Je tiens aussi à remercier Anargyros Sideris pour l'installation d'un excellent logiciel de traitement de texte qui m'a fait gagner du temps.

À la fin, je remercie les personnes auxquelles je dois le plus. D'abord, merci à mes parents qui m'ont soutenue financièrement et aidé de leur mieux. À Milutin, mon époux, j'exprime ma gratitude pour sa patience à écouter mes théories et ses efforts à les compléter. Il a accompagné ce travail dans les phases successives, de la mise en place des idées jusqu'à la relecture des traductions. Sans ses encouragements parfois insistants, ce travail n'aurait certainement pas abouti.

Note préliminaire sur les abréviations

Afin d'alléger les références aux romans du corpus, nous avons utilisé les abréviations suivantes:

		Traduction:
<i>JP</i>	<i>A Jangada de Pedra</i>	Fages
<i>EC</i>	<i>Ensaio sobre a Cegueira</i>	Leibrich
<i>EL</i>	<i>Ensaio sobre a Lucidez</i>	
<i>NCT</i>	<i>Nachdenken über Christa T.</i>	Rollin
<i>KM</i>	<i>Kindheitsmuster</i>	Riccardi
<i>M</i>	<i>Medea. Stimmen</i>	Lance et Lance-Otterbein
<i>LM</i>	<i>La Langue maternelle</i>	
<i>A</i>	<i>Avant</i>	
<i>ME</i>	<i>Les Mots étrangers</i>	

Table des matières

Remerciements.....	2
Note préliminaire sur les abréviations.....	3
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	8
PREMIÈRE PARTIE: BIOGRAPHIE ET ÉCRITURE.....	14
Introduction de la première partie.....	16
1. a. La biculturalité et son expression dans les romans.....	17
1. b. Écrire la culture: avantages et dangers.....	43
1. c. La nécessité de l'élément frontière.....	66
Conclusion de la première partie.....	94
DEUXIÈME PARTIE: IMAGINAIRE ET FONCTIONS DE L'ÉTRANGER.....	97
Introduction de la deuxième partie.....	99
2. a. Typologie des personnages étrangers.....	100
2. b. Le personnage étranger et ses dénonciations.....	121
2. c. L'étranger et le fil narratif.....	143
Conclusion de la deuxième partie.....	165
TROISIÈME PARTIE: LA LANGUE HYBRIDE.....	167
Introduction de la troisième partie.....	169
3. a. Les dialogismes, des traces de l'interculturalité.....	171
3. b. Les proverbes, des signes de la polyphonie.....	197
3. c. La citation, l'élément étranger du texte.....	226
Conclusion de la troisième partie.....	273
QUATRIÈME PARTIE: CULTURE ET CONSTRUCTION IDENTITAIRE.....	275
Introduction de la quatrième partie.....	277
4. a. L'héritage linguistique formant l'identité.....	279
4. b. La mémoire et l'imaginaire des lieux.....	311
4. c. La diversité mémorielle et la polyphonie.....	340
Conclusion de la quatrième partie.....	372
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	377
BIBLIOGRAPHIE.....	385
Corpus.....	385
José Saramago (1922-) et son oeuvre.....	386
Oeuvres critiques consacrées à José Saramago.....	388
Christa Wolf (1929-) et son oeuvre.....	394
Oeuvres critiques consacrées à Christa Wolf.....	395
Vassilis Alexakis (1943-) et son oeuvre.....	399
Oeuvres critiques consacrées à Vassilis Alexakis.....	400
Bibliographie générale.....	401

INTRODUCTION GÉNÉRALE

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Partons d'un constat général et actuel: notre époque est celle où les mouvements à l'étranger sont plus intenses qu'auparavant, ils sont banalisés. L'expérience de l'étranger est parfois imposée, dans le cas des exils ou pour des raisons professionnelles, par exemple. Le plus souvent, le contact avec l'étranger est recherché. Les gens se rendent à l'étranger pour les loisirs. En Europe, les mouvements migratoires sont soutenus par une volonté politique. À partir d'un certain niveau de responsabilités au sein d'une entreprise, une expérience étrangère est un avantage sur le *curriculum vitae*. De nombreuses bourses sont attribuées aux étudiants voulant passer un semestre ou quelques années dans un autre pays que le leur. Certaines autres sont destinées aux échanges dans les entreprises. Certains séjours sont prolongés indéfiniment pour des raisons personnelles, les couples mixtes ne sont plus une rareté. Les démarches administratives au sein de l'Union européenne n'ont jamais été aussi simples. Nous trouvons ces exemples et en faisons de nombreux autres qui prouvent et expliquent les mouvements migratoires intensifiés entre les pays européens. Le but recherché des échanges entre les cultures est un respect mutuel dont on attend qu'il s'installe dès lors que la culture étrangère devient plus familière grâce à une expérience dans ce pays.

Cette réflexion n'est pas nouvelle, de même que ne le sont pas les mouvements migratoires et les contacts avec l'étranger. Ce qui est nouveau, c'est l'intensité et la banalisation des échanges. Face à cette réalité, il nous a semblé urgent de faire avancer le débat sur les implications et les conséquences de tels échanges, dont tous ne sont pas volontaires. Ce qui va retenir notre attention: examiner la présence de ces éléments étrangers ainsi que les procédés utilisés pour leur expression romanesque.

Le choix du domaine littéraire pour mener ces réflexions est né de divers avantages liés à la nature des textes. En premier lieu, seuls les écrits qui intègrent ou présentent ces réflexions offrent une distance profitable à la réflexion. Il est plus facile d'analyser des fonctionnements narrés que de réagir à chaud au niveau de la société et de l'actualité, quand des problèmes se posent. Les apports de ces réflexions n'en sont pas moins applicables aux situations du quotidien. Un second avantage qui a influencé notre décision est la présentation

de ce vécu par un auteur. En effet, un auteur qui décide de faire une place à la problématique de l'étranger y a lui-même réfléchi au préalable. Son vécu s'est enrichi de ses analyses et a sûrement mûri avec l'écriture. Il organise diverses possibilités d'intégrer ce vécu à la fiction. Chaque possibilité nous présente le vécu de l'étranger sous un autre angle, nos réflexions deviennent ainsi plus complètes.

Notre choix s'est porté sur trois auteurs avec des vécus de l'étranger très différents. En premier lieu, José Saramago a quitté son pays pour une île du pays voisin, Lanzarote. Il y refait sa vie avec sa seconde épouse, d'origine espagnole. Lorsqu'il s'expatrie, l'écrivain jouit déjà d'une notoriété certaine, alors que certains de ces écrits déchirent les débats dans le pays. José Saramago a choisi de s'expatrier, il n'y a pas été forcé. Il en est de même pour un auteur grec vivant à Paris, Vassilis Alexakis. Celui-ci fait connaissance avec la France pendant des études de journalisme à Lille et décide de revenir dans ce pays après un séjour en Grèce. Son choix est motivé par la liberté d'expression qui se trouve sous le joug de la junte militaire qui a pris le pouvoir à Athènes. Vassilis Alexakis publie des romans en français et dans sa langue maternelle. La place des langues fait naturellement partie de sa réflexion de l'étranger. Nous ajoutons une écrivaine allemande, qui a subi l'expérience de l'étranger dans sa jeunesse. Christa Wolf fuit, avec sa famille, devant l'avancée des troupes soviétiques en 1945. Elle laisse derrière elle sa ville natale, qui sera intégrée à la Pologne. Christa Wolf revoit cette ville plus de deux décennies plus tard. Alors qu'officiellement, elle reste dans son pays, elle vit cependant des expériences communes aux étrangers, qui seront décrites dans ses oeuvres et marquent ses fictions. En 1989, avec la réunification de l'Allemagne, elle refait l'expérience de perdre sa patrie, tout en restant, encore une fois, à la même place. Comme tous les Allemands de l'Est, elle perd un système de valeurs, une administration, des objets du quotidien, qui tous disparaissent et sont ensevelis pendant la réunification. Ce sont trois auteurs avec trois expériences étrangères différentes.

Quelles sont les conséquences qui découlent de ces expériences variées? L'imaginaire de l'étranger en est-il différent? Y a-t-il des différences dans la manière de narrer, selon que l'on recherche, que l'on accepte, ou que l'on subit l'expérience de l'étranger?

Ce sont ces questions qui ont motivé le choix de notre corpus. La présence et la thématique étrangère peut être centrale, comme dans *Medea. Stimmen* de Christa Wolf et dans *Les Mots étrangers* de Vassilis Alexakis. Dans *A Jangada de pedra* de José Saramago et *La*

Langue maternelle de Vassilis Alexakis, la question identitaire, posée en termes d'appartenance ethnique et culturelle, est le moteur de l'action romanesque. La question identitaire est abordée sous un autre angle dans *Kindheitsmuster* de Christa Wolf, ce roman fortement autobiographique. La narratrice y retrace ses années d'enfance et d'adolescence jusqu'à la fuite de la ville natale. Dans *Ensaio sobre a Cegueira*, *Ensaio sobre a Lucidez* de José Saramago, *Nachdenken über Christa T.* de Christa Wolf et *Avant* de Vassilis Alexakis, nous chercherions en vain la thématique de passages de frontière. Cependant, et ce point n'est pas le moindre, l'expérience de l'étranger a laissé des traces dans le récit. Ces romans partagent autant de points communs avec ceux qui présentent ouvertement la thématique de l'étranger qu'ils s'intègrent naturellement dans notre problématique. Ils élargissent le champ de notre réflexion, qui serait resté incomplet. En effet, et par un bon retour des choses, ces romans nous rendent attentifs à une manière de narrer propre à nos auteurs, peut-être à leurs choix de l'étranger. Nous nous proposons d'étudier l'interculturalité dans des oeuvres en suivant trois axes d'analyse. D'abord, il est primordial de s'interroger sous quels aspects l'interculturalité se manifeste dans les romans, le cas échéant, lequel est mis en évidence en particulier par un auteur. La confrontation à une autre culture a un impact sur l'écriture. Notre travail dégagera les modalités d'écriture qui découlent de cette expérience de l'autre. En dernier lieu, la relation à l'étranger va de pair avec une mise en question ou même un remaniement de l'identité. En dépit de différences ou de singularités apparentes, les trois romanciers que nous proposons d'étudier se rejoignent dans plus d'un cas. Les enjeux poétiques qui accompagnent la problématique de l'étranger sont un point d'intersection qui gagne à être mis en évidence.

« Um livro não é constituído apenas por personagens, situações, lances, peripécias, surpresas, efeitos de estilo, exhibições ginásticas de técnica narrativa – um livro é sobretudo o que, nele, puder ser encontrado e identificado com o seu autor. »¹ est une définition donnée par José Saramago, qui distingue deux ensembles dans les romans. Le premier regroupe tout ce qui différencie un roman d'un autre, ses personnages, son action, son style, la technique

¹ Saramago, José, in: Gómez Aguilera, Fernando, *José Saramago : a consistência dos sonhos. Cronobiografia*, Lisbonne, ed. Caminho, 2008, p. 160: Un livre n'est pas uniquement composé de personnages, de situations, de coups de théâtre, de péripéties, de surprises, d'effets de style, de démonstrations acrobatiques de la technique narrative – un livre est avant tout ce qui, en lui, peut être trouvé et identifié avec son auteur. (nous traduisons).

narrative. Le deuxième ensemble, plus vaste, regroupe « tout ce qui peut être trouvé et identifié avec son auteur ». Cette définition nous plaît, car elle synthétise le travail de comparaison que nous entreprenons. D'une part, nous acceptons les différences entre les romans, et d'autre part, nous sommes convaincue que certains éléments reviennent avec insistance d'un roman à l'autre.

Notre angle d'analyse est l'expérience de l'étranger, que nous jugeons cruciale dans le développement identitaire de l'individu qui s'y soumet. Nous rechercherons les traces de l'interculturalité dans trois romans de José Saramago, et nous voulons élargir notre analyse grâce à l'expérience de deux autres romanciers. Nous chercherons ainsi des points communs avec trois romans de Christa Wolf et trois de Vassilis Alexakis.

Tout naturellement, quatre parties se sont dessinées au long de notre lecture et de nos recherches. La première partie, « Biographie et écriture », l'expérience de l'étranger, la perte du pays natal et son expression dans les romans introduisent la problématique de notre démonstration. Dans le premier chapitre, « La biculturalité et son expression dans les romans », nous insistons sur les différents vécus des romanciers lorsqu'ils se sont confrontés à une autre culture. Nous démontrons aussi le lien entre l'expérience de l'étranger et la thématique des romans de notre corpus. Dans notre effort de définir l'étranger, nous nous sommes heurtée aux limites de la définition de la culture. Nous présentons ces difficultés et insistons sur les avantages du maintien de ce terme dans le deuxième chapitre de cette partie (« Écrire la culture: avantages et dangers »). Dans un troisième temps, la frontière, en tant que limite entre l'ici et l'ailleurs mais aussi entre le familier et l'étranger, est apparue comme une nécessité dans l'intégration du thème de l'étranger dans les romans (« La nécessité de l'élément frontière »). Nous analysons dans ce chapitre les différents aspects selon lesquels la frontière est intégrée.

La deuxième partie, « Imaginaire et fonctions de l'étranger » est composée d'un chapitre montrant un classement des personnages étrangers en fonction de leur place dans la narration (« Typologie des personnages étrangers »). Nous verrons que l'importance du personnage étranger est distribué de manière inégale. Le deuxième chapitre, « Le personnage étranger et ses dénonciations », souligne que le personnage étranger met en cause l'ordre et la vision du monde établis. C'est son rapport au monde et aux autres qui nous intéresse. Dans un troisième chapitre, l'émergence du personnage étranger et la structure romanesque est évoquée

(« L'étranger et le fil narratif »). Ce chapitre s'intéresse à la poétique liée au personnage étranger.

Notre troisième partie, « La langue hybride » analyse les romans sous la perspective de la polyphonie. La présence étrangère est manifeste dans une langue influencée par une autre. Notre premier chapitre, « Les dialogismes, des traces de l'interculturalité », porte à la fois sur l'image de la langue et l'impact de la présence d'un autre langage sur la voix narrative. Dans un deuxième temps, (« Les proverbes, des signes de la polyphonie ») l'accent est mis sur une particularité des langues, les locutions proverbiales. Nous montrons le lien entre leur degré de présence dans le texte et les choix esthétiques des auteurs. Dans le dernier chapitre de cette partie, « La citation, l'élément étranger du texte », la citation d'auteurs a capté notre attention, car les hypotextes sont des éléments hétérogènes dans le texte. Ils sont les traces d'une autre voix qu'il importe d'intégrer à notre réflexion.

La quatrième partie, « La transmission et la construction identitaire » est consacrée à la question identitaire liée à la biculturalité. La place de la langue dans l'identité est soulignée dans un premier chapitre, « L'héritage linguistique formant l'identité ». La mémoire des lieux et l'élaboration des mythes sont les clefs importantes pour lire une culture et les romanciers en font un usage différencié, ce que nous démontrons dans le deuxième chapitre (« La mémoire et l'imaginaire des lieux »). Dans le dernier point de notre thèse, le traitement des souvenirs s'est imposé comme lien possible avec l'écriture polyphonique (« La diversité mémorielle et la polyphonie »).

Au-delà des auteurs vus dans leur singularité, et qui ont retenu notre attention par leurs qualités originales, nous avons voulu réfléchir sur plusieurs problèmes transversaux qui se présentent comme autant d'axes de synthèse à élaborer. En premier lieu, il s'agit de l'expérience de l'étranger qui mène à une hétérogénéité de l'écriture. La langue et la culture prennent également une place importante à côté du travail de la mémoire et de l'identité. Ces problèmes ont été traités à la fois sous leurs données culturelles, linguistiques et poétiques.

PREMIÈRE PARTIE: BIOGRAPHIE ET
ÉCRITURE

Introduction de la première partie

Nous concentrons notre analyse sur des romanciers dont nous sommes sûre que l'expérience de l'étranger a laissé des traces dans la création. Avant de dévoiler et d'analyser dans le détail ces empreintes, nous devons mettre en évidence quelles ont été ces expériences et quelles en sont les manifestations les plus clairement exprimées. Nous rechercherons le vécu et la comparaison consciente entre la culture d'origine et la culture d'arrivée dans les romans de José Saramago, de Christa Wolf et de Vassilis Alexakis. Dans cette première partie, nous essayons de découvrir selon quels aspects se présente l'interculturalité dans leur création romanesque et nous devons aborder la question des outils dont nous disposons pour ce travail intellectuel.

Pour mettre en évidence la relation entre l'expérience de l'étranger et sa présence dans la création littéraire, nous procéderons par trois points successifs. D'abord, nous réfléchirons sur l'expérience personnelle de chaque romancier et l'impact de celle-ci sur son esthétique et sur ses projets d'écriture. Ensuite, nous questionnerons la valeur du terme « culture » en tant qu'élément définitoire de l'identité. Nous verrons que le choix de la terminologie est lié à une idéologie rarement dévoilée. Dans un troisième chapitre, nous mettrons en évidence un élément que nous jugeons incontournable dans l'expérience de l'étranger, la frontière. Nous entendons celle-ci dans un sens plus large que l'acceptation politique, car celle-ci est universellement rejetée par les romanciers. Nous insisterons sur les modalités de cette présence dans les romans.

1. a. La biculturalité et son expression dans les romans

Introduction

La question préalable à l'examen de notre hypothèse concerne la genèse de l'expérience transculturelle et sa place dans les projets d'écriture des romanciers. L'expérience étrangère peut être vécue selon des modalités aussi différentes qu'opposées. Elle peut ainsi être choisie ou subie à cause d'événements politiques qui ont une influence sur l'individu. Notre choix se pose sur des individus conscients de l'impact de cette expérience, qui l'intègrent dans leur vécu, réfléchissent à ses conséquences et constatent son influence sur l'évolution de leur identité. Ces trois individus sont éloignés dans l'espace et le temps, leurs expériences et leurs visions du monde sont différentes mais ils se rejoignent dans une forme d'expression: ils choisissent la création romanesque. Ce premier point commun implique qu'il en existe d'autres qui rapprochent les romanciers et que nous tâcherons de mettre en évidence tout au long de notre thèse. L'intégration de cette expérience dans les projets d'écriture occupe le premier volet de notre thèse et nous l'abordons par un survol biographique sommaire des trois romanciers, José Saramago, Vassilis Alexakis et Christa Wolf. Nous y mettons l'accent sur l'expérience existentielle marquée par le contact ou le vécu de l'étranger. Nous avons choisi plusieurs oeuvres qui nous semblent refléter cette expérience, que ce soit par leur sujet ou leur esthétique. Nous présentons des oeuvres parfois très différentes en nous attardant sur leurs points communs et nous réfléchissons sur les modalités de la manifestation de l'expérience étrangère en son sein.

José Saramago est l'auteur d'une oeuvre riche et diversifiée, où les romans prennent une place considérable, à côté de poèmes, de pièces de théâtre, de récits de voyage, d'autobiographies sous formes de carnets et de chroniques politiques. José Saramago recevait un accueil de plus en plus favorable des lecteurs, alors qu'il fut désavoué par le sous-secrétaire à la culture portugais. Ce dernier exclut l'écrivain du concours du Prix littéraire européen, sous

le prétexte que l'oeuvre *O Evangelho segundo Jesus Cristo*¹ serait « profondamente polémica, pois ataca princípios que têm a ver com o património religioso dos cristãos e, portanto, longe de unir os portugueses, desunia-os naquilo que é seu património espiritual. »². Ce scandale a initié une rupture entre Saramago et son pays natal. L'écrivain s'installe l'année suivante à Lanzarote, en compagnie de l'espagnole Pilar qui deviendra son épouse en 2007.

Lorsque l'Académie suédoise couronne en 1998 l'auteur portugais, elle contraint le ministre de la culture et les autres membres du gouvernement à changer leur fusil d'épaule, tandis que le pays d'accueil du romancier lui rend tous les honneurs. Les livres de Saramago y remportent un succès incontestable, tandis que le romancier attire les foules, telle une vedette de cinéma ou de rock³.

Adoré en Espagne peut-être davantage qu'ailleurs, le lauréat du prix Nobel continue à écrire dans sa langue maternelle. Pour lui, son exil est lié à la censure du gouvernement, mais cela ne l'empêche pas de se sentir proche de son pays natal: « Eu hoje [ontem] no aeroporto, dizia: esquecer-me desta terra seria o mesmo que esquecer o meu próprio sangue, e isso não se pode. »⁴. Parallèlement, ses journaux, *Cadernos de Lanzarote*, publiés à partir de 1994, témoignent de son intérêt d'écrivain du monde. Il y prend position face aux événements qui le touchent, de même qu'il affiche en public ses points de vue sur la politique⁵. Tous ses romans incluent des réflexions plus ou moins explicites sur la vie publique, quand leur thème n'est pas ouvertement politique.

A Jangada de Pedra est publié l'année où le Portugal et l'Espagne rejoignent la Communauté économique européenne, en 1986. La narration est nourrie de réflexions sur

¹ SARAMAGO, José, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, Lisbonne, Ed. Caminho, 1991. *L'Évangile selon Jésus-Christ*, Paris, éd. du Seuil, 1993, trad. G. Leibrich.

² SOUSA LARA, A., *Diário de Notícias*, Lisbonne, 30/4/1992: « profondément polémique, puisqu'elle attaque les principes liés au patrimoine religieux des chrétiens, et, par conséquent, au lieu d'unir les Portugais, elle les désunit dans ce qui représente leur patrimoine culturel. » (nous traduisons), voir: <http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/14199.html>

³ MORA, R. : *El País*: « Saramago inaugura el festival literario con el salón Rulfo desbordado », Madrid, 29/11/2004: « ¡Viva Saramago! », lanzó una voz anónima. « ¡Viva! », respondieron cientos. Mil personas sentadas y más de un centenar de pie o en el suelo aplaudiera ayer a rabiar a José Saramago. Hubo incluso una pequeña bronca porque intentó entrar más gente de la que cabía. »

⁴ SARAMAGO, José, in: GÓMEZ AGUILERA, Fernando, (2008), *op. cit.* p. 116: Aujourd'hui [hier], dans l'aéroport, j'ai dit: oublier ce pays serait la même chose que d'oublier mon sang, ce qui est impossible. (nous traduisons).

⁵ voir par exemple, SARAMAGO, José, « Que reste-t-il de la démocratie? », *Le Monde diplomatique*, Paris, août 2004.

l'appartenance à l'Europe et le roman débute sur la Péninsule ibérique¹ tournant le dos à l'Europe, au sens propre du terme. En effet, la chaîne des Pyrénées présente des ruptures de plus en plus profondes et chaque jour plus nombreuses, jusqu'au détachement complet de la péninsule. Comme un rebus, Gibraltar reste en arrière, désormais tout juste un rocher inutile. Le « radeau de pierre » accélère à l'approche de l'archipel des Açores, fonçant sur eux, avant de changer de cours de navigation, évitant la catastrophe attendue. Son périple se termine sur la ligne de démarcation établie dans le traité de Tordesillas, où l'Espagne et le Portugal s'étaient jadis partagé le nouveau monde. La péninsule contraint ainsi les deux pays à s'unir à nouveau, à trouver les points qui les rapprochent et à s'affranchir à la fois de leurs querelles et d'une Europe, dont il faut se méfier. José Saramago insiste que ce roman se concentre sur la question identitaire de la péninsule: « o objetivo é mostrar que nós, os peninsulares, temos raízes, temos laços culturais e linguísticos justamente nessa região [entre a África e a América do Sul]. »². L'ibérisme prend une place prépondérante à tous les niveaux du récit et nous ne manquerons pas de relever des exemples significatifs au long de notre étude.

La vie tectonique de la péninsule s'accompagne de mouvements de la population variés. Pris de panique, les touristes et les fortunés s'empressent de rejoindre le continent, laissant derrière eux une île homogène, d'un point de vue économique et démographique. Le narrateur s'intéresse dorénavant à ces étrangers et à ces nantis pour uniquement mettre en lumière leurs tentatives de manipulation et leurs angoisses égocentriques. Plus particulièrement, la narration se fait du point de vue de cinq personnages exceptionnels. Au moment de la première faille dans les Pyrénées, chacun des cinq a participé à un phénomène surnaturel, certainement lié au réveil tectonique de la péninsule. Ces témoins ou acteurs du surnaturel se réunissent pour initier leur propre voyage à travers la péninsule, aussi longtemps que leur aîné, l'andalou Pedro Orce sent encore la terre trembler. Le groupe fait un tour complet de la péninsule, au départ de l'Andalousie, dans le sens des aiguilles d'une montre. Leur odyssee s'achève à l'approche du pays de Pedro Orce et avec la mort de celui-ci, qui coïncide également avec l'arrêt définitif de l'île en mouvement. Le groupe perd ainsi son « moteur », il décide du lieu où ensevelir le vieillard, mais est incapable de déterminer son devenir. Du moins, le récit

¹ Ci-après, nous désignerons la Péninsule ibérique en mouvement uniquement par « la péninsule ».

² SARAMAGO, José, in: GÓMEZ AGUILERA, F., (2008), *op. cit.* p. 102: le but est de montrer que nous, les habitants de la péninsule, nous avons des racines, des liens culturels et linguistiques exactement dans cette région (entre l'Afrique et l'Amérique du Sud). (nous trad.).

s'achève sans qu'aucune décision ne soit prise en ce sens.

Les différentes étapes dans le parcours de la péninsule, de même que dans le voyage des protagonistes, donnent lieu à des réflexions identitaires. Elles incluent des perceptions de l'étranger et un constant ajustement de la propre perception identitaire au fil des expériences partagées. Le roman s'achève sur l'avènement d'une ère nouvelle, des points cardinaux chamboulés et une identité ibérique qui s'est reconstruite pendant le périple.

Ce roman nous intéresse dans nos analyses pour la quête identitaire qui inclut, évidemment, une réflexion sur ce qu'est la culture. La manière dont celle-ci est construite, manipulée ou ancrée nous livre des clés interprétatives remarquables. L'identité ibérique est nettement mise en avant, le narrateur insiste sur les liens entre les peuples de la péninsule.

Dans des romans postérieurs, José Saramago considère opérer un tournant dans sa poétique ainsi que dans sa manière de traiter les sujets qui lui tiennent à coeur. En décrivant son travail relatif à *Ensaio sobre a Cegueira*, il dit: « Passei a tratar de assuntos sérios de uma forma abstracta: considerar um determinado tema mas despendo-o de toda a circunstância social, imediata, histórica, local. »¹. En l'absence d'indications historiques et spatiales, l'analyse de ce roman pour notre démonstration peut surprendre. Nous tenons à l'inclure précisément pour ces raisons. En faisant abstraction des lieux et de l'Histoire d'une communauté, ce roman nous guide dans la recherche d'une esthétique liée à l'expérience transculturelle, indépendante du sujet du roman.

Au début de *Ensaio sobre a Cegueira*, une épidémie de cécité blanche se propage dans une ville. Elle rend les habitants aveugles, mais ces derniers, au lieu de voir tout en noir, comme dans les cas de cécité, vivent désormais dans une blancheur resplendissante. Le gouvernement tente désespérément de placer les premiers cas en quarantaine, mais le « mal blanc », ainsi est nommée l'épidémie, frappe bientôt tous les citoyens. Une seule femme conserve la vue, mais décide de se faire passer pour une aveugle, afin d'accompagner son mari dans le premier lieu de réclusion créé par le gouvernement.

L'héroïne, dénommée « la femme du médecin », regroupe autour de son couple les anciens patients de son mari, également internés. Les premiers à les rejoindre sont le premier aveugle, la jeune fille aux lunettes teintées et le garçon louchon. La femme du premier

¹ Saramago, José, in: GÓMEZ AGUILERA, F., (2008), *op. cit.* p. 118-9: J'ai commencé à traiter les sujets sérieux de manière abstraite: considérer un sujet déterminé mais en le dépouillant de toute circonstance sociale, immédiate, historique, locale. (nous trad.).

aveugle est rapidement incarcérée dans le même dortoir, bien avant le dernier patient du médecin ophtalmologue, le vieillard au bandeau noir. Grâce à la femme du médecin, tous survivront malgré les conditions d'incarcération inhumaines et se débrouilleront une fois échappés de la quarantaine. La parabole au contenu politique s'achève sur le recouvrement de la vue. Pendant la période d'aveuglement, emplies de misère et de famine, les personnages ont l'occasion de réfléchir sur les valeurs d'antan et d'accepter la flexibilité des causes morales. Les personnages sont mis à l'épreuve de la peur, de la faim, de la désorganisation, de l'exploitation matérielle et sexuelle, d'un incendie, du froid, de l'errance, et même de la mort. C'est l'ouverture d'une boîte de Pandore qui les accable et les érige en ennemis ou alors, qui renforce leurs liens. Les personnages survivent à condition de changer et de s'entraider. Les valeurs morales qui régissaient leur vie sont reléguées dans le passé à cause des nouvelles conditions auxquelles ils doivent faire face. Lorsqu'ils recouvrent la vue, chacun, à l'exception du premier aveugle, est devenu une autre personne. La mise en quarantaine plonge les personnages dans une situation d'étranger, déterminante pour appuyer notre hypothèse.

Alors que la détermination spatiale dans un récit facilite la reconnaissance d'une frontière et, consécutivement, d'éléments étrangers, ce roman ajoute à nos réflexions sans ces éléments. En effet, aucune référence n'est faite au pays si durement frappé. Il peut s'agir de tout pays au monde, chaque gouvernement est suspect dans des décisions aussi inhumaines et tragiques. Néanmoins, une réflexion sur des éléments de la culture et sur l'identité est imposée aux personnages, que nous tâcherons de mettre en évidence et d'éclairer dans notre travail de comparaison.

Neuf ans après la publication de *Ensaio sobre a Cegueira*, José Saramago nous offre un roman sur une confrontation entre un aveuglement politique et une lucidité civique. *Ensaio sobre a Lucidez* démarre par une flambée de civisme dans la capitale de ce pays non nommé, qui a été victime de la cécité blanche dans le roman précité. Tous les habitants de la capitale, en âge de voter, se rendent aux urnes. Et presque tous déposent un bulletin blanc. Décontenancé par cette mise en question de son autorité, le gouvernement voit dans la blancheur accusatrice des bulletins une menace semblable au mal blanc. Cet événement avait été refoulé au niveau national, et maintenant, le gouvernement se laisse gagner par la peur, et essaie d'en propager la contagion aux habitants de la capitale. Rapidement, il prend des décisions démesurées, comme celle de quitter la capitale, ensuite de l'encercler et de

l'observer. En somme, la capitale est mise en quarantaine, dans l'attente de sa « guérison ». Le ministre de l'intérieur, qui a la charge de ramener les citadins à la raison, n'est pas enclin à patienter. Il attaque en faisant exploser une rame de métro et en accusant les instigateurs du vote en blanc. Il refuse de croire à un mouvement spontané et espère ainsi une coopération pour capturer les coupables. Les habitants ne sont pourtant pas dupes. Dans une manifestation pacifique, ils accusent le gouvernement de cet acte en défilant devant les maisons du pouvoir. Ensuite, le chef de l'État appelle ouvertement à la dénonciation des coupables. Le premier aveugle (de *Ensaio sobre a Cegueira*) répond à cette requête en accusant la femme du médecin. Ayant échappé à la cécité blanche, elle peut tout aussi bien être à la tête du mouvement du vote en blanc, prétend-il. Il fournit au gouvernement le bouc émissaire idéal. Le ministre de l'intérieur ne perd pas de temps à enquêter sur la possible responsabilité de la femme du médecin. Sa condamnation est scellée. Il envoie un commissaire accompagné de deux adjoints retrouver le groupe des amis de *Ensaio sobre a Cegueira*. Le but inavoué est d'établir une connexion entre la femme du médecin et le vote en blanc, que ce lien existe ou non. Confronté à la femme du médecin, le commissaire commence à avoir mauvaise conscience. Il décide de prévenir la femme du médecin de ce qui l'attend. Très rapidement, il est évincé de l'enquête. Le ministre de l'intérieur tisse sa propre version des événements et des responsabilités afin que le public se tourne contre elle. Le commissaire tente encore de propager le vrai fil des événements, faisant publier une lettre avec sa mission détaillée dans un journal qui passe outre la censure gouvernementale. La riposte est sévère et rapide: le journal est contraint de fermer ses portes, tandis que le commissaire rebelle est assassiné. Peu de temps plus tard, un agent à la solde du gouvernement abat la femme du médecin, alors que le gouvernement et le fonctionnement interne de celui-ci reviennent au premier plan du récit. Le chef de l'État parachève la question des responsabilités en limogeant le ministre de l'intérieur. Avec cette correction, l'ordre semble rétabli et le gouvernement peut à nouveau installer son pouvoir.

Dans ce roman, José Saramago décrit une utopie démocratique à l'intérieur des fils barbelés qui séparent la capitale du reste du pays. Dans cette ville, des habitants éveillés et conscients de leurs droits ainsi que des manipulations du pouvoir vivent en harmonie. Nul besoin de police ou d'autres forces de coercition pour maintenir l'ordre, car la solidarité et le respect d'autrui priment. Ces habitants sont attentivement observés, ils deviennent des objets

d'étude, comme une société étrangère l'est pour le regard de l'anthropologue. Nous nous intéresserons évidemment aux composantes de cette « culture », telle qu'elle est illustrée dans les divers épisodes. Par ailleurs, l'intérêt de ce roman réside dans le rapport intertextuel avoué avec *Ensaio sobre a Cegueira* qui fera l'objet d'une analyse attentive.

Les trois romans que nous avons choisi d'étudier présentent des visions de l'Autre différemment agencées, car leurs points de départ sont aussi variés. Nous avons voulu comparer ces présentations de l'étranger avec leur contrepoint. Dans les romans de Vassilis Alexakis¹, les descriptions des pays sont attachées au réel et le personnage étranger est initialement défini par quelqu'un qui a traversé une frontière nationale. Vassilis Alexakis fait cette expérience en 1961, lorsqu'il s'installe à Lille pour suivre des études de journalisme. Ce vécu est traumatisant pour Alexakis: « Les années passées à Lille lui laisseront un mauvais souvenir car il n'est pas satisfait de l'enseignement qu'il reçoit, se sent rejeté et a des problèmes d'argent. »². Quelques années après son retour en Grèce, la junte militaire accède au pouvoir. Vassilis Alexakis retourne en France, à Paris. Son choix est guidé par sa soif de liberté et il ne s'encombre pas de réflexions sur son identité grecque: « En Grèce, tout était mort, et pour sept ans. Je quittais l'interdiction de parler pour la permission de tout dire. Je gagne ma vie, me marie, oublie la Grèce. J'étais mal à l'aise, *coupable vis-à-vis du pays, de la langue* »³. Il fournit des dessins à un journal clandestin en Grèce, alors qu'en France, il travaille au *Monde des livres*. Lorsqu'il entame son travail d'écrivain, la situation politique en Grèce joue encore un rôle dans ses romans, tandis que les romans suivants racontent la perte des parents. Dans les années quatre-vingts, Alexakis tente de fortifier ses racines en Grèce: « Il se rapproche graduellement de son pays en publiant un roman en grec, *Talgo*, en achetant un appartement à Athènes et en se faisant construire une maison à Tinos, une île des Cyclades »⁴. Il écrit *La Langue maternelle* après le décès de sa mère et reçoit le Prix Médicis pour cet ouvrage. Le narrateur de ce roman, Pavlos, qui est aussi le personnage principal, retourne en Grèce à la suite du décès de sa mère. Il s'est établi en France des années

¹ Nous aimerions remarquer le point commun entre les bibliographies de ces deux auteurs. José Saramago et Vassilis Alexakis rédigent chacun un guide culturel de leur pays d'origine. *Viagem a Portugal*, Círculo de Leitores, 1981 (José Saramago) et *La Grèce d'aujourd'hui*, Paris, Balland, 1979 (Vassilis Alexakis) mériteraient une analyse comparée.

² HALLORAN, Marianne, *Vassilis Alexakis: exorciser l'exil. Déplacements autofictionnels, linguistiques et spatiaux*, thèse de l'Université de Louisiane, 2008, p. 35

³ ALEXAKIS, Vassilis, http://www.livresweb.fr/texte/bio/alexakis_bio.htm, nous soulignons

⁴ HALLORAN, M., (2008), *op. cit.*, p. 36.

auparavant, où il travaille comme dessinateur pour un journal. Pendant son séjour en Grèce, il se lance dans une enquête linguistique autour d'une curiosité archéologique et linguistique: un epsilon isolé sur l'omphalos du temple d'Apollon à Delphes. Cependant, cette lettre n'est que le prétexte pour la véritable quête, celle de la langue maternelle, celle qui relie le narrateur à ses racines, alors que la personne qui lui a appris à parler et lui a transmis sa première vision du monde n'est plus.

La quête de l'epsilon est un regard volontaire porté sur le passé grec. Il balaie l'antiquité, en effleurant le passé préhellénique, car le sanctuaire de Delphes était déjà un lieu sacré avant l'avènement des Dieux olympiens. Elle englobe également des questions linguistiques plus récentes, car le narrateur constate que l'epsilon était plus utilisé en *catharévoussa* qu'en *démotique*. La langue « catharévoussa », la langue pure¹, est une fabrication intellectuelle qui relie linguistiquement le grec ancien à la langue parlée par le peuple, la « démotique »². L'héritage antique pèse sur toutes les questions identitaires en Grèce. L'émergence du « catharévoussa » dans le but d'enrayer l'évolution de la langue est le miroir des efforts soutenus pour mettre en évidence, ou même pour forcer les liens entre le passé antique et le présent grec. Cette idéologie est dénoncée par le narrateur dans le roman, car son installation dans la conscience identitaire grecque se fait au détriment d'autres influences, notamment étrangères. Les peuples voisins des Grecs et aussi les occupants turcs ont laissé des traces dans l'Histoire et la civilisation grecques. Ces mélanges sont généralement mal vus et ainsi niés. Ils ne jouissent nullement du même engouement que les Anciens. Le narrateur se charge cependant de relever ces influences, qui traversent le quotidien et la langue grecs. Son regard se porte sur ces « oubliés » de l'Histoire officielle, car ce n'est qu'en leur rendant leur juste place que le narrateur se rend compte de la version de l'Histoire qui lui a été imposée.

Même si Pavlos ne pose pas ouvertement ces questions, son cheminement tente de répondre au questionnement de son identité grecque, de son héritage culturel et maternel. Pavlos a vécu suffisamment longtemps en France pour acquérir un regard décalé sur ses origines. Ses analyses des problèmes politiques actuels de la Grèce lui valent des reproches. Ses contemporains sont près de l'exclure, car il ne partage pas leur avis. Pavlos pourtant persévère dans ses jugements, car il n'aspire pas à adhérer à tous les pans de l'identité grecque

¹ de « katharos », gr. pur, propre

² de « demos », gr. le peuple

officielle. Sa quête est individuelle, ses questions le concernent personnellement. Il fait le tri entre les éléments dans lesquels il se reconnaît et ceux qu'il rejette. Des lieux et des figures du passé sillonnent le parcours de Pavlos. Il cherche des explications dans la littérature, et consacre quelques journées de recherches dans la bibliothèque de l'École française d'archéologie à Athènes. Sa quête de l'épsilon le mène à Delphes, mais en passant pas l'Épire, où habite son frère. Dans tous ces lieux, il rencontre des personnages qui lui rappellent son passé, et en particulier, sa mère. Les souvenirs de celle-ci sont un fil directeur aussi fort que la quête de l'épsilon.

Des personnages étrangers sont aussi importants dans le suivi de la quête de l'épsilon que pour établir des comparaisons nécessaires entre la culture grecque et française. Cette mise côte à côte des cultures mène Pavlos à une connaissance plus précise de lui-même, et il cultive les comparaisons. Dans ces jugements, nous remarquons que le personnage-narrateur quitte souvent le ton subjectif pour essayer de formuler des vérités générales. Le personnage principal a non seulement un vécu semblable à celui de Vassilis Alexakis, dans le parcours d'émigré, mais aussi dans le ton journalistique dans lequel sont exprimées ses observations. Son point de départ est généralement une situation du quotidien ou un événement d'actualité politique qui est ensuite analysé dans le but d'en tirer des conclusions sur la culture. La frontière entre l'autobiographie et la fiction est extrêmement délicate à situer. Souvent, cette part est même impossible à faire. L'influence de l'expérience personnelle de Vassilis Alexakis en tant qu'étranger semble la condition principale de l'écriture.

Nous avons inclus dans notre corpus un autre roman, avec ces caractéristiques, *Les Mots étrangers*. Le narrateur, monsieur Nicolaïdès, endosse l'autre métier de Vassilis Alexakis. Il est écrivain, et, comme son créateur, il est d'origine grecque, il vit et travaille à Paris. Le narrateur a perdu son père depuis peu de temps, et ce deuil est la première chose que nous apprenons en lisant le roman. Vassilis Alexakis a lui-même décidé d'apprendre le sango après la mort de son père, alors que Nicolaïdès décide d'apprendre une langue africaine, et son choix s'arrête sur la langue qu'une grand-tante a probablement parlé jadis, car elle a vécu en Centrafrique. Au début du récit, le narrateur possède déjà une certaine connaissance du sango, pour formuler l'incipit, mais il narre son choix et ensuite son apprentissage progressif de cette langue. Tout comme l'épsilon avait mené Pavlos à faire des rencontres et à s'interroger sur le mystère de cette lettre dans *La Langue maternelle*, ce narrateur cherche à comprendre les

mystères du sango qui ne sont répertoriés dans aucun manuel. Il formule ses hypothèses en s'appuyant sur ses connaissances linguistiques du grec et du français. Il interroge non seulement les vocables et la grammaire, mais analyse les exemples qui servent d'illustration dans son manuel d'apprentissage. Il cherche, d'une certaine façon, à entrer en dialogue avec la langue, avant de s'essayer à une communication par son moyen. Pendant sa période d'apprentissage, il rencontre des personnages qui ont un lien avec l'Afrique, ou alors, il découvre que ce lien existe chez de connaissances plus anciennes, comme par exemple son éditeur, qui est le père adoptif d'une jeune Africaine. Dans son expérience d'autodidacte, il acquiert une bonne connaissance de la langue, mais des questions restent ouvertes. Il se dirige à un chercheur du CNRS d'origine centrafricaine, qui répond à ses questions grammaticales. Ce personnage profondément engagé dans le maintien et la connaissance du sango a créé une page WEB où il est possible d'apprendre quelques mots de sango, à l'adresse <http://sango.free.fr> (ME 314). Cette page est effectivement consultable sur internet, et elle est un passage concret entre la fiction et le réel.

L'apprentissage du sango satisfait le narrateur dans l'immédiat, car il ne cherche pas à rencontrer des personnes grâce à elle. Il semble plus important que son étude fasse émerger des souvenirs, ceux de l'arrivée en France et de l'apprentissage du français. À cette époque, le narrateur prenait déjà soin de trouver des liens entre la nouvelle langue et sa langue maternelle, espérant ainsi accélérer son apprentissage. Avec le sango, il est évident que le français est désormais maîtrisé, car il devient un point de référence au même titre que le grec. Cette excursion dans les souvenirs montre le cheminement profitable du bilinguisme, et par conséquent, du regard décalé de l'étranger.

Lorsque le narrateur décide de se rendre à Bangi¹, il effectue auparavant un voyage en Grèce afin de vider la maison parentale et de la mettre en vente, comme si ce dernier détachement était nécessaire au voyage en Afrique. L'orthographe de Bangi est à la fois une forme de contestation contre le passé colonialiste qui conserve sa puissance en Centrafrique, et la création d'un espace symbolique, nécessaire à l'accomplissement de la quête initiée par le narrateur. L'adoption des règles orthographiques sango pour les éléments centrafricains

¹ Nous reprenons au long de notre texte l'orthographe que choisit le narrateur pour la capitale centrafricaine: « On doit écrire par conséquent Bangi et non pas Bangui, comme on le fait en français. En sango, Bangui se prononce Bangoui. [...] J'écrirai Bangi si j'ai besoin de parler de la capitale, et Ubangi s'il me faut mentionner son fleuve » (ME 47-8).

montre le point de vue que le narrateur a choisi. Il se place du côté des Centrafricains qui luttent pour la reconnaissance de leur langue dans le domaine public. Il éprouve de la sympathie pour les langues opprimées, car sa langue maternelle est également devenue une langue mineure. Le ministère des affaires étrangères prépare sa venue à Bangi en échange d'une conférence. Pendant celle-ci, Nicolaïdès aborde le thème de la langue africaine, de ses difficultés et de ses avantages. En se promenant le long de l'Ubangi, il interpelle un piroguier en sango et celui-ci lui répond. La satisfaction du narrateur est immense, car ce bref échange confirme le bon niveau de sango. L'importance du piroguier provient d'une théorie de Nicolaïdès. D'après lui, la langue serait née sur les rives de l'Ubangi, ce dont attesterait sa sonorité. Il enquête aussi sur les traces du passage grec à Bangi. Il découvre un dernier Grec à Bangi qui connaissait sa grand-tante Clotilde. Il profite de ce séjour pour faire une recherche sur les liens linguistiques entre la Grèce, la France et la Centrafrique.

Les Mots étrangers est un roman d'adieu, une étape de l'oubli nécessaire, que le sango aide à surmonter, non en distrayant le narrateur de sa douleur, mais en lui permettant une excursion dans ses souvenirs et une réflexion sur son identité. Les conclusions que tire le narrateur sur ses observations, à la fois de la nouvelle langue et des pays qu'il connaît, sont formulées de manière générale. Le narrateur jouit, et il en a conscience, du fait que le sango n'a pas d'histoire littéraire et qu'il est une langue en mouvement, admettant encore des mots nouveaux. Il peut ainsi la questionner et échafauder des hypothèses lexicales, notamment, sans s'encombrer de l'étymologie ou de connotations qu'une langue avec une tradition écrite possède nécessairement. Les résultats de ses réflexions sont une meilleure connaissance de lui-même et la vision d'une autre culture que la maîtrise de deux langues lui permet.

La quête identitaire et les recherches linguistiques distinguent ces romans de Vassilis Alexakis, aux liens très forts avec sa propre biographie¹, et nous avons voulu leur associer un roman avec une autre problématique. Dans *Avant*², le narrateur est un écrivain mort qui écrit dans un carnet ce que le lecteur est en train de lire. Ce narrateur, Basile Hennart, partage la même profession que Nicolaïdès et que Vassilis Alexakis, mais non plus l'origine grecque. Celle-ci est introduite par un personnage secondaire qui arrive tardivement dans le récit, mais qui est fièvreusement attendu dès le début.

¹ La désignation « autofiction » convient certainement aux romans de Vassilis Alexakis, avec leurs liens étroits entre la vie de l'auteur, comme départ de la biographie du narrateur, et les éléments de fiction.

² Ce roman reçoit les prix Alexandre Vialatte en 1992 et le Prix Albert Camus en 1993.

L'action se déroule sous un cimetière parisien, qui a été construit près d'une ancienne carrière. Les morts enterrés dans ce cimetière se réveillent peu de temps après leur mise en terre et se réunissent pour bavarder et pour accomplir une tâche, dans laquelle ils se relayent. Leur but est de creuser un tunnel qui les mènera à la rame de métro la plus proche, par laquelle ils veulent regagner le monde des vivants. Leur quotidien est ponctué par le passage du métro et l'avancement dans le creusement de ce tunnel. Lorsqu'ils n'entendent pas le métro pendant un laps de temps prolongé, ils admettent qu'il fait nuit ou alors qu'il y a eu une grève. La tenue d'un calendrier exact en est certes compromise, mais c'est le seul moyen qu'ils possèdent pour mesurer le temps.

Certains habitants du cimetière sont enterrés depuis près d'un siècle ou même davantage. Ils se souviennent d'événements qui ont marqué leur époque et qui sont restés dans l'Histoire pour les générations suivantes. Les rencontres extraordinaires permettent un échange sur ces faits. Cet endroit réunit non seulement plusieurs générations mais aussi des classes sociales différentes. La diversité des personnages est un défi pour la cohabitation, qu'ils maîtrisent cependant. Le narrateur se fait le chroniqueur de ces étapes de la vie commune. Deux couples sont enterrés, dont un avec leur enfant. Le père de famille quitte sa femme pour une autre habitante du cimetière. À la fin du roman, un autre couple se forme, et le narrateur lui-même nourrit des sentiments amoureux envers une femme enterrée. En ce sens, les morts organisent leurs relations de manière semblable aux vivants. Tous se mettent d'accord pour organiser une fête d'anniversaire au jeune garçon, même si la date exacte n'est pas respectée. Ainsi, ils reconnaissent l'utilité d'un rituel lié au temps cyclique, alors que, théoriquement, le temps ne compte plus pour eux.

Le lien avec l'extérieur est établi par le gardien du cimetière, redouté des morts. L'espace des morts débouche sur la cave du gardien. Ils redoutent que le gardien ouvre la porte de sa cave et découvre non seulement les morts mais aussi leurs travaux. De ce côté, la frontière vers l'extérieur est taboue. Lorsque le gardien descend à la cave, il provoque un affolement général, mais apporte aussi une nouvelle importante: l'enterrement prochain d'un mort.

Ce nouveau mort, Yannis, est un Grec vivant depuis longtemps à Paris. Les autres morts attendent impatiemment qu'il leur donne des nouvelles du présent, qu'il leur raconte les derniers événements survenus avant son trépas. Étant donné qu'il est décédé, les autres habitants ne craignent rien, comme c'est le cas du gardien, et ils peuvent rafraîchir leur lien

avec la vie au-dessus de leurs têtes.

Notre choix s'est porté sur ce roman, car nous pouvons observer une communauté, qui se veut bien parisienne, obligée de s'organiser en société. Ce roman nous montre les divers aspects qui permettent à un groupe donné de « vivre » ensemble, de s'organiser. Il est une clé pour nos réflexions sur ce qui est essentiel à une culture. D'autre part, Basile Hennart communique ses difficultés et les limites de son écriture, offrant ainsi une vision spéculaire de son récit qui nous intéresse pour mieux analyser la poétique de ce roman.

Cette particularité est surtout présente dans les interrogations du chroniqueur, ses choix et ses limites. Il rend compte de ces détails à la même manière que les narrateurs de *La Langue maternelle* et *Les Mots étrangers* faisaient état de la progression de leurs quêtes et de leurs apprentissages. Les romans de Vassilis Alexakis présentent ainsi une certaine unité de ton.

L'expérience de l'étranger possède une autre dimension chez Christa Wolf. En effet, elle ne choisit pas de vivre dans un pays étranger. Elle subit cette expérience à cause des bouleversements politiques qui ont eu lieu dans son pays natal. À la fin de la seconde guerre mondiale, Christa Wolf est la fille aînée d'un couple d'épiciers. Elle est adolescente et quitte précipitamment sa ville natale, en compagnie de sa famille élargie. L'exil est motivé par la peur des troupes soviétiques, qui s'approchent par l'Est. La famille s'installe dans un village géré par les alliés, mais qui passe sous contrôle soviétique. C'est ainsi que Christa Wolf devient bientôt un citoyen de la république démocratique d'Allemagne. Elle s'engage, dans les années qui suivent, tant au niveau politique que littéraire, réfléchissant activement à une conciliation entre la doctrine socialiste et la création artistique. Avec la publication de *Der Geteilte Himmel*¹, sa notoriété en tant qu'écrivain est garantie.

À la fin des années 1980, Christa Wolf revit l'expérience de la perte du pays, lorsque les deux Allemagne oeuvrent à leur réunification. Christa Wolf, ainsi que de nombreuses autres personnes sont déçues par les traités politiques: « Zunächst, als wir noch dachten, die DDR würde etwas länger bestehen, es werde dieses « Dritte » geben, das wir uns unvernünftigerweise wünschten und dessen Konturen kurz aufschienen, da arbeiteten wir an

¹ WOLF, Christa, *Der geteilte Himmel*, München, dtv, Luchterhand Literaturverlag, 1973, *Le Ciel partagé*, Éditeurs français réunis, 1962, trad. Bernard Robert.

einem « Entwurf für die DDR » ». ¹ La réunification ressemble davantage à une annexion, car elle n'aboutit pas à la création d'un État nouveau, nourri des expériences des deux moitiés de l'Allemagne. Les habitants de l'ancienne RDA doivent rejeter leur idéologie et leur façon de vivre pour accepter les lois du marché qui régissent la RFA. D'un point de vue national, Christa Wolf n'a jamais quitté l'Allemagne, mais à deux reprises, elle a fait l'expérience de la perte de la patrie.

Dans l'oeuvre de Christa Wolf, nous trouvons un point de départ commun avec les romans de Vassilis Alexakis: les personnages principaux de certains romans, qui sont inspirés de la mythologie grecque, sont des étrangers. Médée et Cassandre ² doivent bâtir une existence dans la cité d'accueil. Le personnage de Médée devient le symbole de l'étrangère éveillée et lucide, consciente des problèmes d'intégration et des différences entre cultures. Cette lucidité, en rupture totale avec l'hypotexte grec, a fait porter notre choix sur *Medea. Stimmen*.

Le roman débute à Corinthe, au moment où Jason quitte Médée. Leur histoire commune, depuis l'arrivée des Argonautes en Colchide jusqu'à ce point, est racontée de façon analeptique dans les monologues de Médée, ensuite de Jason, d'Agaméda et à nouveau de Médée. Les diverses étapes du mythe, la quête de la toison d'or, les obstacles imposés par le roi de Colchide, le vol de la toison, la fuite de Colchide et la dispersion des restes d'Absyrtos, ainsi que l'étape sur l'île de Circé sont racontées. Cependant, tous ces éléments reçoivent un nouvel éclairage dans le roman. La requête de Jason intervient au moment de troubles politiques dans la maison d'Aiétès. De nombreux sujets, dont Médée, désirent qu'il abdique en faveur de son fils. Aiétès est cependant accroché au pouvoir et décide de faire tuer Absyrtos, sous le couvert d'anciennes traditions. Son cadavre est dépecé et éparpillé dans un champ. Médée, outrée et peinée de ce crime, forme le projet d'aider les Argonautes à condition qu'ils l'emmenent. Elle indique à Jason comment récupérer la toison d'or, elle rassemble les restes de son frère et les emmène sur l'Argos avant de les jeter à la mer. Aucun des Argonautes ne se doute de la situation en Colchide, ni ne comprend dans quelles conditions périt le fils du roi. Étonnés et choqués par les coutumes qu'ils observent, comme celle d'accrocher les cadavres

¹ WOLF, Christa, *Ein Tag im Jahr. 1960-2000*, München, btb Verlag, 2005, p. 468: Tout d'abord, lorsque nous présumions que la RDA allait subsister un peu plus longtemps, qu'il y aurait cette « troisième voie », que nous avons désirée de manière déraisonnable et dont nous avons entr'aperçu les contours, alors nous avons travaillé à une « conception de la RDA ». (nous traduisons, les soulignements sont de l'auteure).

² WOLF, Christa, *Kassandra*, Hambourg, dtv, Luchterhand Literaturverlag, 1983, *Cassandre, le récit et les prémisses*, traduit par Alain Lance, Paris, Stock, 1983

aux arbres, ils ne parviennent pas à comprendre l'organisation de la Colchide et sont heureux de repartir avec leur butin.

Le malheur de Médée à Corinthe est indépendant de la séparation entre elle et Jason. Il découle d'une découverte faite par Médée. Dans les souterrains du palais de Créon, Médée découvre le squelette d'une enfant. Comme la reine se rend sur ce lieu, Médée n'a aucune peine à comprendre qu'il s'agit des restes de la princesse Iphinoé. Médée est choquée par cette découverte et le tabou qui s'est installé autour de la disparition de la princesse, car elle avait expressément fui la Colchide pour un lieu sans sacrifices humains. En menant son enquête sur ce meurtre, Médée se fait des ennemis au palais, car le roi craint la fureur de son peuple s'il apprenait la vérité. Comme Médée ne fait pas foi des mises en garde, le premier conseiller du roi, Akamas, décide de mettre une rumeur diffamatoire en circulation. Médée aurait tué son propre frère. Lorsqu'un séisme a lieu à Corinthe, les habitants sont prêts à croire que c'est la fureur de Médée qui l'a provoqué. Créon n'ordonne pas d'enterrer rapidement les cadavres des victimes du tremblement de terre et rapidement la peste se propage dans la ville. Médée redouble d'efforts pour soigner les malades, et rapidement, elle est accusée de propager la maladie. Dans ce climat tendu, elle est invitée aux festivités dédiées à la déesse Artémis. La fête est organisée en grande pompe, et une autre rumeur se propage: des gens pillent le cimetière. Furieux, les Corinthiens veulent limoger les hommes réfugiés dans le temple de la déesse. Médée s'interpose et récolte encore une fois la colère du peuple. Elle rejoint alors ses compatriotes pour fêter le printemps, lorsqu'un membre de la Cour abat un arbre dans la forêt sacrée des Colchidiens à Corinthe. Les Colchidiennes le punissent par la castration. Médée le sauve de justesse, mais c'est elle qu'il accuse de son amputation. Médée doit se justifier devant un tribunal. Incapable de se disculper lors de ce procès partial, Médée est envoyée en exil, alors que ses jumeaux doivent rester à Corinthe. Avant de partir, Médée offre à Glaucé, son ancienne protégée, une longue robe blanche, destinée à lui porter chance à son mariage. Le jour du départ de Médée, Glaucé essaie la robe et au même instant, elle oublie tous les tourments qui font de sa vie un enfer, depuis le meurtre d'Iphinoé, dont elle a connaissance. Calme, elle se rend dans la cour intérieure du palais et se jette dans le puits en son milieu. Ivres de colère et outrés, les Corinthiens réclament vengeance: qu'on apporte les fils de Médée et qu'on les tue. Les années passent, Médée s'est réfugiée dans les collines autour de Corinthe lorsque la fille de sa servante la découvre et lui apprend la triste nouvelle. Les Corinthiens ont

trouvé un moyen pour laver leur conscience de la mort des jumeaux en accusant Médée de les avoir tués. Pour rendre hommage à cette mémoire, des enfants corinthiens sont envoyés tous les sept ans passer une année dans le temple de Héra. Cette tradition est destinée à effacer le véritable sort des jumeaux des mémoires et à faire porter la responsabilité à Médée, pour les générations à venir.

Christa Wolf a donné un sens politique aux étapes du mythe. La fuite de Médée est expliquée par son aspiration morale et l'échec de la passation du trône. L'accusation de fratricide est soumise à des complots politiques, de même que la réminiscence de la magicienne infanticide est une fabrication nécessaire à la survivance de Corinthe¹.

La forme donnée à cette nouvelle version du mythe est tout aussi remarquable. La narratrice s'efface à la fin du prologue en invitant à écouter les « voix » des personnages: « Jetzt hören wir Stimmen. » (*M* 10)². Tour à tour, les personnages apportent leur vision des événements, passés ou présents, en commençant par Médée. Au total, onze monologues sont nécessaires à dévoiler les intrigues qui mènent au bannissement de Médée. Dans notre thèse, nous reprenons la numérotation des monologues et faisons référence au premier monologue en parlant de la « voix 1 », au deuxième, « voix 2 » et ainsi de suite. Comme dans une pièce de théâtre, ce roman débute par la présentation des personnages, en distinguant les « voix » des autres personnages. Six personnages ont le privilège du monologue. Médée, Jason et Glaucé, connus de la tragédie d'Euripide, ainsi qu'une ancienne élève de Médée, Agaméda, et les premier et deuxième astronomes du roi Créon, Akamas, respectivement Leukos. Les autres personnages jouent un rôle majeur dans la tragédie de Médée ou sont des personnages épisodiques, à peine mentionnés dans l'un des monologues. Nous constatons de prime abord l'absence des personnages colchidiens dans cette présentation. Ni Aïétès, ni Idya, ni Absyrtos ou tout autre membre de la Cour de Colchide n'y apparaissent. Nous en concluons que, même si des souvenirs de la Colchide prévalent dans les quatre premiers monologues, c'est bien l'action à Corinthe qui est au centre de cette version. C'est Médée dans sa situation d'étrangère qui est présentée.

L'insistance de Christa Wolf sur les « voix » nous a menée à considérer le sous-titre du roman comme une partie intégrale du titre. Dans la suite de notre travail, lorsque nous faisons

¹ Nous engageons une comparaison intertextuelle au chapitre 3c.

² « À présent ces voix, que nous entendons. » (Lance et Lance-Otterbein 13)

référence à *Médée*, nous parlons du mythe, alors que *Medea. Stimmen* est l'oeuvre de notre corpus.

Le pluriel du sous-titre, *Medea. Stimmen*, donne l'orientation de l'écriture du roman. Il est inutile de chercher un narrateur omniscient ou une vérité exacte. Ce roman dévoile les points de vue des témoins de la vie de Médée et de ses contemporains. La plurivocalité de cette oeuvre est annoncée dès le paratexte et nous nous efforçons d'en décrire les nuances dans la suite de notre thèse. Ce choix esthétique nous semble en effet indissociable du contenu et nous nous chargerons de le montrer grâce à nos axes d'analyse.

La thématique de l'étranger est récurrente dans d'autres romans de Christa Wolf. Nous en trouvons plusieurs qui décrivent la situation des Allemands exilés pendant la Seconde Guerre mondiale. Cette thématique intéresse la romancière à cause de son propre vécu. L'auteure insiste dans un essai: « Heimweh spielt eine Rolle »¹. Comme tant d'autres, elle vit la perte du pays natal, à cause de leur choix de fuir devant l'avancée des troupes soviétiques. Le mal du pays hante les souvenirs d'enfance, qui tous se déroulent dans un décor relégué dans le passé. Christa Wolf tente de retrouver ce cadre spatial pendant un voyage fait en 1971 à sa ville natale. Elle organise ses souvenirs et les soumet à un examen critique dans *Kindheitsmuster*. Elle intègre également le récit du voyage de 1971 et allie ainsi la recherche du pays perdu et la réflexion identitaire.

Kindheitsmuster est ouvertement appuyé sur la biographie de la romancière. Nous apprenons ainsi que Christa Wolf – ou son personnage Nelly² – sont originaires d'une ville située dans l'actuelle Pologne. L'enfance de Nelly est de plus en plus marquée par l'idéologie nazie, qui, bien que relativement absente de la maison familiale, infiltre les autres domaines de la vie de l'enfant. Les valeurs sont inculquées à l'école et dans les groupes des Jeunesses hitlériennes, que tous les enfants intègrent. Nelly est élevée dans la haine du peuple juif, la fierté d'être allemande et la conscience d'être supérieure. Son éducation chrétienne n'atténue pas ces préjugés. Les parents de Nelly possèdent une épicerie, qu'ils tiennent jusqu'à l'avancée des troupes soviétiques à la fin de la Seconde Guerre mondiale. À ce moment, le père de Nelly est prisonnier des alliés, alors que la famille entière s'empresse de quitter les lieux. Leur fuite se termine dans un village à l'Ouest de l'Elbe, que les exilés tiennent pour la frontière sur

¹ WOLF, Christa, *Die Dimension des Autors, Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*, tome 2, Luchterhand Literaturverlag, Berlin, 1990, p. 810: « Le mal du pays a de l'importance » (nous traduisons).

² Nous analysons le besoin de la narratrice à créer un personnage au chapitre 2b.

laquelle se seraient entendus les alliés. Il est administré par les Britanniques, ensuite les Américains et un jour, ce sont les troupes soviétiques qui entrent dans le village. Le récit se termine dans les premières années d'après-guerre, au moment de la reconstruction et qui correspondent à un lent abandon de l'idéologie nazie.

Bien que fortement autobiographique, ce récit appartient au genre romanesque à cause des éléments spéculaires du récit et des parties fictionnelles. La narratrice effectue des recherches sur les événements historiques des années trente et quarante, mais seulement pour que ceux-ci étayent ses propres souvenirs. Elle parvient ainsi à mieux comprendre les images qui se sont implantées dans sa mémoire. La Seconde Guerre mondiale se déroule sur la toile de fond de l'enfance, indissociable de celle-ci, mais la narratrice ne cherche pas à livrer un témoignage historique.

Le récit de l'enfance n'est d'ailleurs qu'un des quatre piliers du roman. Les trois autres sont le voyage, en été 1971 sur les lieux de l'enfance, deuxièmement, le présent de l'écriture, avec le vécu, familial ou politique, de la narratrice, et finalement le niveau du manuscrit, dans lequel la narratrice raconte ses difficultés d'écriture et les obstacles qui se dressent dans son projet. Le déracinement de Nelly, respectivement de Christa Wolf, est la clé du récit du voyage en Pologne. C'est dans le projet de ce voyage que le thème de la perte se profile:

Dir ist jetzt klar, warum du sechszwanzig Jahre lang nicht erpicht gewesen bist, hierherzukommen. Unausgesprochene und uneingestandene Vorwände – Heimatverlust, möglicher Wiedersehenschmerz – hielten nicht länger stand. Du scheutest eine Begegnung, die unvermeidlich sein würde. (KM 178)¹.

L'intérêt, du point de vue de la question identitaire, provient de ce gouffre, entre la familiarité des lieux d'enfance et l'actualité étrangère de ces mêmes lieux. La narratrice convient que la perte des lieux d'enfance possède certains avantages au vu des événements de l'Histoire:

Jene frühen Plätze waren dir nicht nur in einer anderen Zeit, sondern auch in einem anderen Land zurückgeblieben. Es war dir eigentlich immer lieb ge-

¹ « Maintenant, tu comprends pourquoi, vingt-six ans durant, tu n'as pas eu grande envie de revenir ici. Les prétextes non dits, non avoués – perte du pays natal, douleur possible des retrouvailles – ne pouvaient être tenus pour valables plus longtemps. Tu appréhendais une rencontre qui était devenue inévitable. » (Riccardi 187).

wesen [...] nach dem Kriege nur durch Städte zu gehen, deren Lenin- und Stalinalleen du nicht als Adolf-Hitler und Hermann-Göring-Straßen gekannt hast. (KM 439)¹.

La narratrice est consciente de l'importance du voyage en Pologne, sur les lieux de son enfance, et cette entreprise lui coûte un effort sur elle-même. Nous apprenons que le voyage est souvent reporté. Pour quelle raison? Voici une question que la narratrice se pose et à laquelle elle tente de répondre honnêtement: « Grund genug, die Reise in die einst jubelnde und jetzt verlorene Heimat auf die lange Bank zu schieben? Denn Desinteresse solltest du nicht heucheln. Vielleicht zieht es dich – sowenig wie jeden anderen – über Grenzen, hinter denen alle Harmlosigkeit aufhört. » (KM 87)².

La narratrice énumère les détails connus de sa ville natale, et repère les changements induits par la présence d'une autre culture. Le passé allemand est, autant que faire se peut, effacé: « Die einzigen deutschen Namen, die man in der ehemals deutschen Stadt L. findet, sind die Namen der Toten. » (KM 456)³. Ces noms se situent sur les pierres tombales, saccagées, dans l'ancien cimetière de la ville. Le soir de son arrivée à L., couchée dans son lit d'hôtel, la narratrice n'est pas confondue dans sa perception de la ville: « In dieser Nacht in der fremden Stadt mit ihren fremdsprachigen Geräuschen begreifst du, daß die Gefühle sich rächen, die man sich verbieten muß » (KM 401)⁴. Parmi ces sentiments mis à l'index, le mal du pays, le chagrin d'avoir tout abandonné de l'enfance occupent la première place.

Le récit du voyage et de l'enfance mettent plusieurs années à être racontés. Pendant le temps où la narratrice y travaille, elle demeure attentive aux événements politiques et sociaux de son époque. Nombre d'entre eux inspirent des comparaisons avec la situation de l'Allemagne nazie ou interfèrent avec l'espoir né de la reconstruction. La narratrice est choquée en apprenant la répression des citoyens par leur gouvernement, ou des exemples de torture. Dans le domaine privé, elle est consternée par la suicide d'un couple de leur entourage

¹ « pour toi, ces anciens lieux n'étaient pas seulement restés dans un autre temps, mais aussi dans un autre pays [...] tu as toujours été bien aise, après la guerre, de pouvoir te promener uniquement dans des villes dont tu n'avais pas connu le boulevard Lénine et le boulevard Staline sous les noms de Adolf-Hitler-Straße et Hermann-Göring-Straße. » (Riccardi 458-9).

² « Est-ce une raison suffisante pour retarder ce voyage au pays d'une patrie qui autrefois exultait et qui est aujourd'hui perdue? Car tu ne devrais pas feindre l'indifférence. Peut-être n'as-tu pas plus envie que les autres de franchir des frontières, au-delà desquelles plus rien n'est anodin. » (Riccardi 93).

³ « Les seuls noms allemands que l'on trouve dans l'ancienne ville allemande de L. sont les noms des morts. » (Riccardi 476).

⁴ « Cette nuit, dans cette ville étrangère, avec ses bruits de langue étrangère, tu comprends que les sentiments auxquels on doit renoncer se vengent » (Riccardi 418).

et elle raconte ces épisodes dans cette strate du roman, ancrant ainsi les réflexions dans le présent de l'écriture.

Christa Wolf décrit le cheminement de son manuscrit jusqu'à ce que les éléments caractéristiques de son roman trouvent tous une place. Des années plus tard, la romancière explique le défi narratif de *Kindheitsmuster* qu'elle s'est imposé:

Man hat [...] einen Erzählraum, den man gerne ausfüllt. Und wenn man anfängt, dann schreibt man, zum Beispiel linear. Das war sehr dünn nach meiner Meinung - « dünn » in dem Sinne: der Raum wurde nicht ausgefüllt. Es war eine Linie, aber kein Raum. Und erst nach und nach – sehr lange habe ich gebraucht – habe ich herausgefunden, daß ich mit hinein nehmen mußte, wie das Manuskript entstand, was ich ungern getan habe. Oder Überlegungen über das Gedächtnis¹.

En effet, la narratrice présente sa méthode de travail, par exemple: « Dieses Kapitel [...] wird wie jedes andere auf Blättern vorbereitet, die Überschriften tragen wie: Vergangenheit. Gegenwart. Reise nach Polen. Manuskript. Hilfskonstruktionen, erdacht, um das Material [...] durch dieses System ineinandergreifender Schichten von dir abzutrennen. » (*KM* 241)². Les événements qui interfèrent avec l'écriture ainsi que les choix narratifs alimentent les réflexions de la narratrice. Ce pan de la narration tisse des liens avec la partie fictionnelle du récit, avec ses éléments qui dépassent l'autobiographie. Tout comme l'acte d'écrire est présenté, la remémoration soulève des interrogations chez la narratrice. Elle aspire à comprendre le fonctionnement du cerveau, à décrypter les transformations subies par les souvenirs au fil du temps. Ces réflexions et ce travail permettent une distanciation par rapport aux souvenirs et une perspective plus fiable de la personnalité.

Le défi qu'a constitué *Kindheitsmuster* est autant formel que du niveau du contenu. Christa Wolf insiste sur le lien entre les deux facettes:

Bei *Kindheitsmuster* gab es viele Anfänge, am Ende waren es 38. Immer wieder habe ich sie verworfen, Versuche gemacht, in der ersten oder in der dritten Person zu erzählen. Irgendwann stimmte es dann. Die Schwierigkei-

¹ WOLF, Christa, (1990), *op. cit.* p. 809: Il s'agit de remplir un espace, un « espace de narration ». Lorsqu'on commence à écrire, on écrit, par exemple de manière linéaire. À mon avis, c'était assez mince, « mince » dans le sens où l'espace n'était pas rempli. C'était une ligne, et non pas un espace. Ce n'est que peu à peu – il m'a fallu beaucoup de temps – que j'ai compris qu'il fallait que j'inclue la genèse du manuscrit, ce que je n'ai pas aimé faire. Ou encore des réflexions sur la mémoire. (nous trad.).

² « Ce chapitre [...] est préparé, comme tous les autres, sur des feuilles volantes qui portent des titres comme: Passé. Présent. Voyage en Pologne. Manuscrit. Expédients, imaginés pour [...] détacher [le matériau] de toi par ce système de strates imbriquées les unes dans les autres. » (Riccardi 253).

ten hingen damit zusammen, dass in diesem Buch vier Ebenen einander durchdringen und übereinander gelagert sind. Das formale Problem ergab sich aus dem Inhalt.¹

Non seulement le sujet du roman avec l'expérience de l'étranger qui découle de l'exil nous intéresse, mais aussi la poétique choisie par la romancière pour mettre en ordre ses souvenirs et ainsi réfléchir à son identité. Le projet d'écriture de ce roman inclut différentes formes de l'expérience étrangère et pour chacune, la romancière cherche une expression adéquate. Nombre de celles-ci sont reflétées dans les autres oeuvres de Christa Wolf, et aussi, elles trouvent un écho dans les romans des deux autres auteurs.

Nous ajoutons à notre corpus le roman de Christa Wolf, qui dans ses dires, a opéré un percement de ses travaux d'écriture, *Nachdenken über Christa T.*:

Die Germanistik und die marxistische Philosophie [...] haben damals in ihrer ziemlich dogmatischen Weise mein Schreibanfang um Jahre verzögert. Weil sie mir meine Unmittelbarkeit des Erlebens genommen haben. Das ist eigentlich erst mit « Christa T. » wieder aufgebrochen.²

L'action de *Nachdenken über Christa T.* est chronologiquement postérieure à celle de *Kindheitsmuster*. Dans ce roman-là, la narratrice raconte l'irruption dans sa classe d'une nouvelle élève, de leur amitié naissante, puis interrompue par l'exil à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Les deux amies se retrouvent à l'université de Leipzig et renouent le contact. Leurs rapports deviennent plus sporadiques lorsque Christa T. se marie et part vivre à la campagne. Quelque temps plus tard, la protagoniste décède d'une leucémie. Elle laisse des notes biographiques, des lettres de sa jeunesse et même des débuts de récits inachevés. Son époux lègue la totalité de ces écrits à la narratrice, qui les utilise pour renouer avec ses propres souvenirs et livrer un portrait complexe de l'amie décédée. L'action se déroule sur l'arrière-fond de la construction des deux Allemagne, de l'implantation de l'idéologie socialiste en RDA. Le cadre historique, est tout comme dans *Kindheitsmuster*, un décor nécessaire, mais qui ne supplante pas la biographie de Christa T. et de l'amitié entre elle et la narratrice.

¹ WOLF, Christa « Bei mir dauert alles sehr lange », Entretien avec Hanns-Bruno Kammertöns et Stephan Lebert, *Die Zeit*, 29 sept. 2005, p. 18: « Pour écrire *Trame d'enfance*, il a fallu de nombreux débuts. Au total il y en a eu 38. À chaque fois, je les ai rejetés, j'ai fait des essais pour écrire à la première ou à la troisième personne. À un moment donné, c'était ce qu'il fallait. Les difficultés proviennent des quatre strates dans ce livre, qui s'entre-pénètrent et se superposent. Le problème formel découle du contenu. » (nous trad.).

² WOLF, Christa, (1990), tome 2, *op. cit.* p. 898: « Les études germaniques et la philosophie marxiste ont alors retardé le début de ma carrière d'écrivain de plusieurs années à cause de leurs dogmes. Parce qu'elles m'ont privée de l'immédiateté du vécu. Celle-ci a de fait éclos avec *Christa T.* » (nous trad.).

Ce roman transmet une image de ce qu'a pu être l'adaptation de la jeune génération de la seconde guerre mondiale à une nouvelle idéologie. Elle est forcée d'abandonner les idéaux nazis, pratiquement du jour au lendemain et d'adapter de nouvelles idées. Elle construit une société sur ces nouveaux préceptes, et, dans certains épisodes de ce roman, il est évident que cette adaptation ne s'est pas faite sans heurts ni hésitations. Le défi qui est lancé à ces jeunes exilés est l'intégration, non seulement dans un pays différent – au sens où les lieux de leur vie sont inconnus – mais surtout, dans une société elle-même nouvelle. Exilés et autochtones sont confrontés à des normes nouvelles, l'effort qu'ils doivent fournir est comparable à celui d'étrangers qui vont vivre ailleurs. Ce roman offre une nuance différente de ces difficultés, car la génération de la narratrice observe la société en devenir. Elle réfléchit activement à sa place dans cette construction. Cette vision, ces efforts d'adaptation traversent notre analyse, car ils sont une clé de lecture importante du roman.

Comme les deux autres romans de Christa Wolf que nous avons choisis d'étudier, la forme de *Nachdenken über Christa T.* est particulière. Le roman est, pour ainsi dire, écrit par deux personnes, les deux voix s'entremêlent sans distinction typographique. Les écrits de Christa T. sont souvent mis en italique, mais parfois, ils se confondent dans la voix narrative. La frontière entre les souvenirs de la narratrice et le vécu de la défunte est volontairement laissée en flou dans divers épisodes, alors que ces souvenirs semblent s'entrelacer dans un dialogue avec la narratrice. Ainsi, elle réfléchit sur l'avenir et le passage du temps: « Obwohl zum Innehalten die Zeit nicht ist, wird einmal keine Zeit mehr sein, wenn man jetzt nicht innehält. *Lebst du jetzt, wirklich? In diesem Augenblick, ganz und gar? Wann, wenn nicht jetzt?* » (*NCT* 112, n. s.)¹. Les deux premières questions, que nous avons mises en évidence, et qui dans cet extrait font partie des réflexions de la narratrice, sont celles que Christa T. lui a posées un soir: « *Lebst du eigentlich heute, jetzt, in diesem Augenblick? Ganz und gar?* » (*NCT* 111)². La question rhétorique, qui forme la réponse dans ce monologue de la narratrice, est également une citation de Christa T., extraite d'une lettre que Christa T. a adressée à sa sœur: « *Wann – wenn nicht jetzt? So beginnt der Brief* » (*NCT* 80)³. Cette

¹ « Ce n'est pas le moment de faire halte pour y songer et plus tard il sera trop tard si nous ne le faisons maintenant. *Existes-tu réellement à l'heure qu'il est? Tout à fait, en ce moment? Quand, sinon maintenant?* » (Rollin 106, n. s.).

² « Te sens-tu vraiment en train de vivre, aujourd'hui, maintenant, en ce moment? Tout à fait? » (Rollin 105).

³ « Quand – sinon maintenant? Ainsi débute cette lettre » (Rollin 76).

bivocalité du roman est importante pour la transmission des épisodes, car ils prennent une profondeur supplémentaire grâce à cette technique. Nous reviendrons sur les conséquences de cette écriture dans la suite de notre démonstration.

Lors de la publication de *Nachdenken über Christa T.*, la critique a d'abord admis l'identité entre Christa T. et Christa Wolf. L'écrivain a nié cette interprétation, expliquant que Christa T. est Christa Tabbert¹. Christa T. n'est pas la transposition en fiction de Christa Wolf, malgré les épisodes autobiographiques qui sont contenus dans le roman. La confusion entre l'écrivain et le personnage s'est produite à cause du prénom ou de certaines autres caractéristiques, comme la vocation d'écrivain. La critique s'est égouffrée dans l'interprétation de la mort de Christa T. Nous reprenons à Ursula Ackrill un palmarès de ces interprétations:

Es gibt die tendentiöse Interpretation Reich-Ranickis², der zufolge der Tod eine Anklage an das menschenrechtsverletzende Regime der SED sein soll. Eine andere Auslegung, die auch im Bereich des Gesellschaftlich-Politischen bleibt, ist Mohrs³ Deutung des Todes als der zu zahlende Preis, den Christa T. der Gesellschaft, der sie sich durch nicht-Anpassung verweigert, schuldet. Diese Lektüre ist vereinfachend und auch sentimental. Andere Interpretationen begründen den Tod Christa T.s mit ihrer Künstleridentität. Smith⁴ stellt die Verbindung zwischen der Todessymbolik bei Thomas Mann, einem bevorzugten Autor Christa T.s, und ihrem eigenen Tod her.⁵

La diversité des interprétations démontre l'ouverture laissée par Christa Wolf dans ce roman. Chaque critique peut en effet trouver tous les éléments nécessaires à l'appui de sa thèse dans le roman. Notre propre lecture s'efforcera d'appuyer sur les passages où la narratrice opère un va-et-vient entre son omniscience et sa liberté créatrice, qui permettent les nuances de ces interprétations.

¹ ACRILL, Ursula, *Metafiktion und Ästhetik in Christa Wolfs «Nachdenken über Christa T.»*, «Kindheitsmuster» und «Sommerstück», Würzburg, Königshausen et Neumann, 2004, p. 20.

² REICH-RANICKI, Marcel, « Eine unruhige Elegie », in Reich-Ranicki, *Entgegnungen, Zur deutschen Literatur der 70er Jahre*, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1982, p. 240-248

³ MOHR, Heinrich, Produktive Sehnsucht. Struktur, Thematik und politische Relevanz von Christa Wolfs « Nachdenken über Christa T. », in Drescher Angela, *Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Studien. Dokumente. Bibliographie.*, Francfort, Luchterhand Literaturverlag, 1989, p. 32-62

⁴ SMITH, E. Colin, *Tradition, Art and Society. Christa Wolf's Prose*, Essen, Die Blaue Eule, 1987, p. 118-119.

⁵ ACKRILL, Ursula, (2004), *op. cit.*, p. 34-5: « Il y a l'interprétation tendancieuse de Reich-Ranicki, selon lequel la mort est une accusation au régime de la SED foulant les Droits de l'homme. Une autre glose, qui reste dans le domaine socio-politique, est l'interprétation de Mohr que la mort est le prix dû par Christa T. à la société pour son refus de s'intégrer à elle. Cette lecture est simplificatrice et aussi sentimentale. D'autres interprétations justifient la mort de Christa T. par son identité d'artiste. Smith fait le lien entre la symbolique mortuaire de Thomas Mann, un auteur favori de Christa T., et la mort de cette dernière. » (nous trad.).

Un sentiment d'étrangeté se dégage au contact de Christa T. Cette dernière est celle qui évolue comme étrangère à la vision grégaire. Christa T. semble constamment vaciller entre deux univers, celui de la conformité et des attentes sociales et celui de la créativité et de l'individualisme. En s'engageant avec Justus, la protagoniste s'efforce d'accepter que la vie avec lui est la norme. C'est sa façon d'essayer de s'adapter. L'image que la narratrice présente de son amie change dès le moment où le couple officialise son union pendant la soirée costumée. À partir de ce moment, Christa T. semble avoir mis fin à ses hésitations et le récit décrit davantage son combat pour intégrer le quotidien d'épouse et de mère de famille, sans qu'aucune place ne soit laissée à la création littéraire, vers laquelle Christa T. était prédisposée.

Nous faisons de Christa T. une lecture du déracinement. Le personnage s'y prête merveilleusement à cause de ses déménagements successifs et de son impossibilité à s'adapter. Christa T. reste en marge de la culture, comme empêchée par une frontière invisible de faire partie du groupe culturel au milieu duquel elle évolue. Sa vie est marquée par une crise identitaire à laquelle semblaient être prédestinés ceux qui ont partagé son sort, l'exil forcé pendant la seconde guerre mondiale et le va-et-vient entre ville et campagne sans qu'aucun espace ne soit apte à implanter les racines.

Conclusion

Nous constatons trois façons d'inclure la propre l'expérience de l'étranger dans la création aussi variées que le sont les motifs qui ont poussé à l'expatriation. Dans les romans de Christa Wolf, le personnage est au coeur de la perspective choisie. Le projecteur est braqué sur l'individu étranger et ses rapports avec les autres. La perte du pays natal est définitive et irremédiable dans chaque roman, soit par choix (*Medea. Stimmen*), soit à cause d'influences politiques (*Nachdenken über Christa T.* et *Kindheitsmuster*). Qu'elle échoue ou non, l'intégration occupe une place centrale pour l'individu, car il n'y a pas de retrait possible. Chez Vassilis Alexakis, le questionnement est le plus intime, il est plus individuel. L'analyse menée est liée à la quête identitaire. Dans *La Langue maternelle*, les réflexions sont en rapport avec la mère du narrateur, dont le décès motive le voyage en Grèce et la quête qui s'en suit. Les

interrogations de Pavlos portent autant sur la langue grecque qu'il a apprise, sur l'évolution de celle-ci, sur les valeurs que sa mère lui communiquées en lui apprenant à lire et à écrire. Le rôle de l'Histoire grecque prend une place considérable dans ces réflexions. Dans *Les Mots étrangers*, le narrateur ne se tourne plus vers son passé grec, mais vers son présent de Grec vivant en France. Les exemples de son acculturation sont mis en évidence au contact du sango et de la Centrafrique. *Avant* forme une exception dans ce trio de romans, car il n'est plus autant inspiré par la biographie de l'auteur. Nous y observons une société évoluant en vase clos qui est forcée à se réorganiser. Elle met en place des rituels qui peuvent satisfaire tous les habitants, comme par exemple le comptage d'un temps cyclique grâce au passage des métros.

Le pan idéologique dans l'expérience de l'étranger est présent dans les oeuvres de José Saramago. Dans le corpus que nous avons choisi, ses oeuvres ont toutes un message politique. Dans *Ensaio sobre a Cegueira*, la mise à l'écart des aveugles par la société est subie et irremédiable, jusqu'à ce que l'ensemble de la société devienne aveugle. Dans *Ensaio sobre a Lucidez*, les habitants différents des autres sont tous regroupés dans une aire géographique restreinte qui est celle de la capitale. Ceux qui n'en font pas partie s'en séparent rapidement (le gouvernement) ou subissent également l'état de siège, comme c'est le cas des membres du parti de droite, refoulés aux frontières de la ville. Après cet épisode, il n'est plus question de membres hétérogènes dans la capitale. Dans *A Jangada de Pedra*, ceux qui le peuvent, s'enfuient dès la séparation des Pyrénées, laissant aussi une société homogène sur la péninsule ibérique. Celle-ci y reste tant par choix que par nécessité. Chacune des nouvelles sociétés développe rapidement ses habitudes communes, ce qu'il est permis d'appeler une « culture ». José Saramago illustre celle-ci et la commente parfois. Nous remarquons un dénominateur commun à cette manière de narrer: le regard décalé, que nous mettons sur le compte de la biculturalité.

En effet, nous constatons cette vision dérangeante chez les deux autres romanciers également. Dans les romans, l'étranger est toujours celui qui désordonne la vision du monde établie, autant au niveau de l'histoire racontée que dans la façon de ce faire. À notre sens, c'est ce constant va-et-vient entre ce qui est propre et l'inconnu qui caractérise la voix narrative dans ces romans. Notre thèse s'attachera à mettre en évidence ce lien. Dans chacun des romans, les personnages subissent les mises à l'écart de la société dans laquelle ils ont vécu

jusqu'alors. Ils sont ainsi forcés de réfléchir à leur lien identitaire avec la société perdue et à des valeurs nouvelles, plus aptes à les faire évoluer dans la nouvelle culture.

1. b. Écrire la culture: avantages et dangers

Introduction

L'expérience de l'étranger questionne l'identité, la culture. Les cultures décrites dans les romans sont imprégnées de la présence étrangère. Nous voulons vérifier l'impact de ce rapport pour l'écriture à tous les niveaux de notre démonstration.

Nos réflexions se sont heurtées à une difficulté majeure, que nous voulons aborder en cet endroit. Elles concernent la définition aléatoire du terme « culture », et la recherche vaine d'un terme plus approprié. Chez Elena Esposito, nous avons trouvé la formulation la plus synthétique: « Wie den Anthropologen bekannt sein dürfte, kann alles als Kultur beobachtet werden »¹. L'ensemble de la culture, au sens où l'entendent les anthropologues en général, est tout ce qui est opposé à la nature. Le même chercheur explique la nécessité de l'émergence d'une réflexion sur l'identité, qui est rendue possible grâce aux réflexions sur la culture:

um die Mitte des 18. Jahrhunderts [...] [werden die] Identitäten [...] nicht aus der Vergangenheit (mittels Identifikation – und damit mittels Wiederholung und Nachahmung) bezogen, sondern sie werden im Verlauf der Beobachtung erst konstituiert – durch Distanzierung und „Desidentifikation“ – d.h. durch Differenzen hindurch. Und diese Differenzen (in der Zeit oder gegenüber anderen) werden eben durch die Kultur bereitgestellt, durch die Möglichkeit, Vergleiche anzustellen.²

Le changement des rapports entretenus avec le passé et la représentation de celui-ci ont des conséquences sur les études interculturelles :

¹ ESPOSITO, Elena, Soziales Vergessen: Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft, Francfort/Main, Suhrkamp, 2002, p. 245: « Les anthropologues savent certainement que tout peut être observé en tant que culture » (nous trad.).

² ESPOSITO, E., (2002), op.cit., p. 247: « vers la moitié du XVIII^{ème} siècle, les identités ne sont pas extirpées du passé (à l'aide de l'identification – et ainsi au moyen de la répétition et de l'imitation), mais sont seulement constituées au cours de l'observation – par distanciation et « désidentification » – c.-à-d. à travers des différences. Et ces différences (dans le temps ou par rapport à d'autres) sont mises à disposition par la culture, par la possibilité de faire des comparaisons. » (nous trad.).

Die Ausrichtung an der Kultur dient genau dazu, Vergleiche anzustellen: zwischen der eigenen Kultur und anderen Kulturen [...] und auch (in historischer Perspektive) Vergleiche der eigenen Kultur mit sich selbst.¹

Dans les études anthropologiques, nous trouvons des précisions sur la culture et l'identité communes à certains romans. C'est pourquoi nous faisons souvent des renvois à l'anthropologie. Dans la perspective d'une étude interculturelle, nous avons constaté des points communs entre les romans de sorte que ceux-ci s'éclairent mutuellement.

Vassilis Alexakis démontre le gain qui découle de la comparaison entre deux cultures dans *La Langue maternelle* et, dans une moindre mesure, dans *Les Mots étrangers*. La quête de ce roman-là débouche sur une meilleure compréhension de la culture grecque contemporaine, mais aussi du milieu parisien où vit le narrateur, grâce à la comparaison entre ces deux pays. Le narrateur évoque les points les plus significatifs pour lui, entre les sociétés athénienne et parisienne. Lors de son séjour à Athènes, il remarque surtout la facilité avec laquelle il noue des contacts. Il met ceci sur le compte de l'exubérance propre à ces citoyens :

La société athénienne est exubérante. Elle parle sans cesse, elle exprime intensément ses sentiments, ses points de vue, elle éclate de rire pour un rien, elle mange avec boulimie, elle est toujours disposée à faire la fête comme si le lendemain n'était pas un jour ouvrable et elle a, naturellement, tout le temps besoin de voir du monde. Elle est plus amusante que la société parisienne, perpétuellement préoccupée par l'heure (*LM* 139).

Le temps, dans un pays avec un passé antique tellement lourd, possède une autre dimension qu'à Paris. Selon le narrateur, ceci explique que les Athéniens ne forment pas de projets pour l'avenir, ni ne s'en préoccupent. La communication entre les personnes est, par contre, dépourvue de contraintes sociales, telles qu'il les connaît de Paris : « On dit en une heure des choses qu'on ne se s'avoue à Paris qu'au bout de dix ans, de vingt ans, d'une vie. » (*LM* 138). Cet exemple exprime un rapport à la vie privée qui différencie les deux cultures. Le fait de communiquer, à Athènes, est plus important que le contenu des échanges. Cette particularité permet au narrateur de rencontrer énormément de monde pendant son bref séjour.

Par ailleurs, le narrateur révise ses connaissances de l'Histoire grecque. À chaque moment, il essaie de retrouver le lien supposé entre les Grecs anciens et lui-même, et arrive

¹ ESPOSITO, E., (2002), *op. cit.*, p. 245: « L'orientation à la culture sert justement à faire des comparaisons: entre la propre culture et celle des autres et aussi (dans une perspective historique) des comparaisons au sein d'une même culture » (nous trad.).

souvent à la rejeter. À l'entrée du musée de Delphes, il refuse d'accéder gratuitement à l'exposition, ainsi que les Grecs en ont le droit. Il engage alors une discussion avec un autre visiteur grec:

Je conviens que [les statues] nous appartiennent, si vous entendez par là que nous avons des devoirs accrus envers elles [...]. Mais je ne veux pas voir les effigies comme des portraits de famille, je ne me reconnais pas en elles. [...] Je préfère d'ailleurs les regarder sans les idées préconçues de l'héritier ou du propriétaire. Je revendique la liberté de les trouver exécrables! (LM 237-8).

L'autre visiteur est interpellé: « Mais si nous ne sommes pas les descendants de nos ancêtres, qui sommes-nous donc? » (LM 238). Pavlos énumère alors des personnages qui lui sont proches, presque tous issus de la culture populaire de son enfance, de plus que « les figurines comiques du théâtre d'ombres » (LM 238). Pour lui, il n'y a aucun doute, en observant ses contemporains ainsi que ses propres habitudes: « Les anciens Grecs me paraissent plus proches de nous quand ils se disputent que lorsqu'ils philosophent. » (LM 151). Cependant, les opinions que le narrateur expose à l'entrée du musée inquiètent d'autres Grecs, peu inclinés à prendre part à la discussion. La vision du narrateur les inquiète, elle est une menace pour leur identité. Le narrateur entend l'une des femmes murmurer: « Si nous pensions tous comme lui, il y a longtemps que nous aurions cédé notre Macédoine aux Slaves! » (LM 238). Le Than Koi observe que les discours sur l'identité – liés évidemment à ceux sur la culture – surgissent lorsqu'une communauté culturelle se sent menacée: « le discours sur l'identité apparaît-il d'abord comme celui d'une communauté menacée politiquement et économiquement, ou discriminée, qui se défend en mobilisant les mythes fondateurs de son unité. »¹. Dans *La Langue maternelle*, la crainte de certains personnages envers les revendications de la Macédoine s'expliquent par cette terreur. C'est cependant grâce au pays voisin, ennemi héréditaire de la Grèce, que le narrateur parvient à s'approcher d'une définition de « l'identité collective » de son pays d'origine: « La crainte de la Turquie fait partie de l'identité nationale. » (LM 65). La Grèce n'est pas davantage rassurée par L'Occident: « L'Occident, qui a découvert que nous étions orthodoxes comme les Serbes et les Russes, nous considère avec suspicion. » (LM 65). Ainsi, la comparaison à d'autres pays et aux ancêtres provoque un sentiment identitaire exacerbé, mais solide.

¹ LE THANH KHOI, *Culture, créativité et développement*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 38

Dans *Nachdenken über Christa T.*, le personnage principal semble vivre une crise identitaire pendant ses études à Leipzig. Christa T. a décidé de s'inscrire à l'université après avoir constaté que ses propres valeurs morales la projettent dans des conflits au quotidien. Elle refuse ainsi la cruauté gratuite et le mensonge. Désillusionnée dans son métier d'institutrice, elle décide de reprendre des études. Elle semble chercher, dans les études de littérature des réponses qui l'aideraient à vivre en société, à combiner ses attentes morales avec les événements banaux du quotidien. Dans son attitude, elle réfute le cadre social imposée à elle. Elle est un individu à la recherche de ses propres vérités. Nous reprenons à Ursula Ackrill sa perception de Christa T. comme artiste de la Bohème. Christa T. accorde la priorité à d'autres valeurs qui sont attendues d'elle: « Dass der Bohemien sich nach einer anderen Wertskala ausrichtet, welche die Werte des Bürgers umstürzt oder persifliert, macht den Reiz seiner alternativen Welt aus. »¹. Ainsi, alors que Christa T. est supposée préparer ses examens, elle disparaît pour lire Dostoïevski et réfléchir: « Es stellt sich heraus, daß sie Dostojewski gelesen hatte und nun nachdenken mußte über die Behauptung, das Allerweichste könne das Allerhärteste besiegen. » (*NCT* 44)². Elle est aussi capable de donner la priorité aux flâneries nocturnes dans la ville: « Sie erinnerte sich später nicht, wie sie in ihr Zimmer und ins Bette gekommen war. Als sie am nächsten Mittag erwachte, hatte sie eine Klausurarbeit verschlafen. » (*NCT* 68)³. Ce vagabondage est associé à l'archétype du Bohémien:

Der Künstler flaniert durch die Straßen und Passagen der Metropole, um seine Freiheit im Gegensatz zum unter Arbeitsvertrag verpflichteten Bürger zu demonstrieren. [...] « Jeden Nachmittag läuft [Christa T.] durch die Stadt. » (*N* 100). Das Flanieren durch die Stadt ist eine Aktivität, bei der wir Christa T. immer wieder beobachten dürfen.⁴

Christa T. est un personnage qui remet en question les attentes envers sa génération. Alors que ses camarades, dont la narratrice, s'adaptent à ces valeurs et donnent la priorité aux études, Christa T. semble consciente qu'elle recherche des réponses qui vont au-delà de ce que

¹ ACKRILL, U., (2004), *op. cit.* p. 40: L'attrait du monde alternatif de la Bohème consiste en une échelle de valeurs qui détruisent ou persiflent celles du monde bourgeois. (nous trad.)

² « On finissait par découvrir qu'elle avait passé tout ce temps à lire Dostoïevski trouvant urgent de méditer son assertion: le plus tendre peut vaincre le plus dur. » (Rollin 41-2)

³ « Plus tard elle ne se souvenait plus comment elle avait regagné sa chambre et son lit. Se réveillant le lendemain vers midi, elle avait oublié qu'elle avait un examen le matin. » (Rollin 64)

⁴ ACKRILL, U., (2004), *op. cit.* p. 40: L'artiste flâne dans les rues et les ruelles de la métropole pour affirmer sa liberté, qui est l'opposé du quotidien du bourgeois lié à son contrat de travail. « Chaque après-midi, Christa T. se promène en ville. » Les flâneries dans la ville sont une activité que nous observons souvent chez Christa T. (nous trad.).

l'académie veut livrer. Elle se différencie ainsi de ses contemporains, mais n'entre pas en conflit ouvert avec la société. Elle adopte directement une attitude qui la place en marge de ses contemporains. Toute son existence semble, dans cet épisode de vie, une remise en cause de la culture dominante qui est en train de s'installer en RDA. Les contours de cette culture sont encore indéfinis, du moins dans le roman. Elle semble avoir déjà des piliers, le socialisme, mais chercher sa mise en pratique dans les niveaux de la société. Le roman nous laisse l'impression que les contemporains de Christa T. font des efforts d'adaptation à ces normes et qu'ils remportent des succès plus nets que la protagoniste. La mise côte à côte des valeurs, ou de leur questionnement, permet d'avoir une image de cette culture. Mais, si Christa T., dans son rôle de Bohémien, s'oppose à cette culture, comment pouvons-nous définir les éléments culturels de la société où elle évolue? S'y oppose-t-elle constamment? Quels sont les critères qui permettent de délimiter le rôle de l'une dans l'univers de l'autre? Nous devons chercher des réponses au-delà des romans et nous pencher sur les conséquences de l'utilisation du terme « culture », car le danger de tirer un trait séparateur entre la société dominante et les marginaux, auxquels nous devons compter Christa T., est imminent.

Les implications de l'utilisation du terme « culture » devient plus évident lorsque nous considérons ses dérivés. L'interculturel est « l'aspect purement comparatif »¹. Toutefois, l'apparition de ce terme contient une volonté politique clairement définie. Il apparaît dans une Conférence Générale de L'UNESCO en 1978:

« A côté du principe d'authenticité culturelle, il convient de poser le concept de dialogue entre cultures. Sous peine de favoriser les cloisonnements nationaux et le sectarisme sous des formes diverses, il importe d'ouvrir chaque culture à toutes les autres dans une perspective largement internationale. La spécificité d'une part et les relations interculturelles de l'autre apparaissent comme deux termes complémentaires qui donnent son équilibre à l'ensemble des activités... »².

Le multiculturalisme, qui serait l'aboutissement des échanges illimités entre les cultures plonge également ses racines dans une décision politique:

¹ CLANET, Claude, *L'interculturel : Introduction aux approches interculturelles en Éducation et en Sciences Humaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990, p. 21 note 9, citant B. Bril et H. Lehalle, *Le développement psychologique est-il universel ?*, Paris, PUF, 1988, p. 14

² CLANET, C., (1990), *op. cit.*, p. 24 note 11 citant le rapport de l' UNESCO, *Introduction aux études interculturelles*, 1980

Le multiculturalisme est, au départ, la solution politique conçue au Canada et en Australie, dans les années 80, pour éviter l'affrontement entre anglo et francophones ou entre les cultures autochtones et les différentes vagues de cultures d'émigrants depuis le milieu du XIX^{ème} siècle. [...] Loin d'être une méthodologie possible, [le multiculturalisme] est bien plutôt une idéologie.¹.

Quel que soit le terme employé, il semble que tous les discours sur les cultures naissent d'une source anxieuse.

L'origine des termes est significatif lorsque nous nous retrouvons face à des études ou en recherche d'une méthodologie dans la comparaison de cultures. L'interculturalité, comme notion d'analyse dans les échanges entre les cultures éclaire les deux pôles dangereux dans le discours identitaire, précisément, ceux dont use le narrateur de *La Langue maternelle* pour définir l'identité collective grecque:

L'interculturalité place la réflexion sur le dialogue des cultures en un lieu équidistant de deux types de pensée également suspects : d'une part la revendication identitaire, celle de l'homogénéité culturelle, qu'elle soit linguistique ou religieuse, et, d'autre part, le nivellement planétaire des esprits et des pratiques culturelles qu'on nomme, au choix, globalisation ou mondialisation.²

Le narrateur suppose une crainte envers la Turquie générale et unitaire en Grèce, de même qu'une suspicion réciproque avec l'Occident. L'orthodoxie est, par contre, l'élément fédérateur de l'unité nationale et autorise les rapprochements avec les Serbes et les Russes.

L'autre pôle est manifestement dénoncé dans *A Jangada de pedra*, où le personnage qui guide le groupe et fait figure d'ancêtre, rejette l'anglais comme langue universelle. Pedro Orce décide du nom à donner aux deux chevaux qui accompagnent le groupe dans son voyage à travers la péninsule. Il choisit les initiales de la race à laquelle appartient chacun des chevaux, « pigarço » et « alazão ». José Anaiço proteste, habitué qu'il est à l'envahissement par la langue anglaise, mais Pedro Orce n'en démord pas: « Mas Pig em inglês quer dizer porco, e Al é a abreviatura de Alfred [...] Não estamos em terra de ingleses, Pig é pigarço, Al é alazão, e eu sou o padrinho » (*JP* 259)³. Le récit avançant, les personnages prennent conscience de l'emprise des langues étrangères et de leur influence sur la culture. Pedro Orce

¹ PAGEAUX, Daniel-Henri, *Trente essais de littérature comparée ou la corne d'Amalthée*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 275

² PAGEAUX, D-H, (2003), *op. cit.*, p. 279

³ « Mais Pig en anglais veut dire porc, et Al c'est l'abréviation pour Alfred [...] Nous ne sommes pas sur des terres d'Anglais, Pig c'est pigarço, Al c'est alazão, et c'est moi le parrain » (Pages 242-3).

décide de faire fi des connaissances interlinguistiques, qui freinent la création de mots nouveaux. Il imagine « Pigal » comme nom à donner à leur poulain, si celui-ci viendrait à naître, car « Pedro Orce, de Pigalle, não sabe nada. » (*JP* 259)¹. La nouvelle identité qui doit émerger du vagabondage abolit la hiérarchie linguistique, rejetant la suprématie des langues des puissances économiques, comme la France et l'Angleterre.

Corrélativement, Pedro Orce affirme, envers les arguments de José Anaiço : « A minha terra é a Andaluzia, Terra e país são tudo o mesmo, Não são, podemos não conhecer o nosso país, mas conhecemos a nossa terra, [...] Nunca fui à Galiza, a Galiza é a terra doutros. » (*JP* 178)². Il défend l'existence de frontières régionales et culturelles, qui sont généralement subordonnées aux intérêts politiques, au détriment du vécu de la population. Pedro Orce suggère que les différences géographiques ne sont pas dépassées par les efforts fournis pour fédérer un pays en généralisant la connaissance de la culture de celui-ci. L'opinion de Pedro Orce contredit Anne Muxel, qui affirme qu'il existe des éléments qui construisent les identités collectives:

La transmission et la mémoire sont des opérateurs oeuvrant à la construction et à la définition des identités individuelles et collectives, celles qui dessinent les contours d'une personnalité sociale, rapportée à une idiosyncrasie et à la singularité d'une histoire, mais aussi celles qui fixent les caractéristiques socio-historiques, réelles et imaginaires, de l'existence d'une société.³

La construction d'une identité collective espagnole échoue pour exactement l'expérience décrite par Pedro Orce. La connaissance d'un individu se borne à sa terre, elle est liée au lieu qu'il habite ou alors celui dont il est originaire. Elle ne regroupe pas les régions qu'il ne connaît pas, même si des efforts politiques sont faits en ce sens. La culture s'oppose ainsi à une volonté unificatrice, appelée « multiculturalisme »:

Comme solution politique, le multiculturalisme tend à faire coexister dans un espace social et politique relativement homogène des communautés de différentes cultures, c'est-à-dire essentiellement de langues et de religions différentes mais, au-delà de ces deux données, des cultures qui se

¹ Pedro Orce ne sait rien au sujet de Pigalle (nous trad.).

² Ma terre c'est l'Andalousie, La terre ou le pays, c'est du pareil au même, Ce n'est pas vrai, on peut ne pas connaître son pays mais on connaît sa terre [...] Je ne suis jamais allé en Galice, la Galice, c'est la terre d'autrui (nous trad.).

³ MUXEL, Anne, « Temps, mémoire, transmission », in LÉONARD, Monique, Mémoire et écriture : Actes du colloque organisé par le Centre Babel à la Faculté des Lettres de l'Université de Toulon et du Var le 12 et 13 mai 2000, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 43

différencient par le vêtement, par la cuisine, par la musique, la symbolique du temps, par des pratiques sexuelles et culturelles différentes¹.

L'échec des critères d'analyse définissant la culture comme élément fédérateur d'une communauté est flagrant lorsque nous considérons les périples qui accompagnent l'unification de l'Allemagne. Les critères linguistiques, le passé historique étaient insuffisants pour fédérer l'Allemagne au niveau culturel. Ainsi, W. Kaschuba observe au sujet de la cohabitation allemande :

Depuis longtemps la vie à l'Ouest comme à l'Est a créé ses propres lois, ses propres valeurs, ses propres modèles culturels, mais ce n'est que maintenant que les gens comprennent qu'un passé commun et la même langue ne garantissent pas forcément une compréhension mutuelle des modes de vie, des histoires individuelles, des sentiments, qu'une tradition culturelle commune n'entraîne pas automatiquement une identité commune.²

Cette problématique est souvent évoquée dans les romans de Christa Wolf, les différences entre les gens de l'Est et ceux de l'Ouest sont dépeintes et capteront notre attention dans les chapitres suivants. Les différences exprimées par les narratrices de *Kindheitsmuster* et de *Nachdenken über Christa T.* ne concernent d'ailleurs pas uniquement les Allemands vivant d'un côté et de l'autre du rideau de fer. Les différences existent précédemment, dans la vision de la narratrice venant des autres régions de l'Allemagne. Lorsque la famille de Nelly, dans *Kindheitsmuster*, se rend compte que l'Elbe ne constitue pas un rempart suffisant à l'avancée des troupes ennemies, elle quitte le village de Grünheide en direction de l'Elde. Le matin de ce second exil, ainsi que le nomme la narratrice, ils rencontrent les Folk, des propriétaires terriens originaires de l'est de l'Elbe. Leur physique et leur comportement sont considérés typiques pour les gens de cette région:

¹ PAGEAUX, D-H, (2003), *op. cit.*, p. 276

² KASCHUBA, Wolfgang, « Les Allemands des étrangers les uns pour les autres », *L'Europe entre cultures et nations*, Actes du colloque de Tours, déc. 1993, FABRE Daniel dir., Paris, Édition de la Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 269

Du siehst sie noch, kannst sie beschreiben, was heikel ist, weil sie zu stark dem Bild entsprechen, das man sich heute von ostelbischen Gutsbesitzern macht: Er ganz in Loden, mit Gamsbarthut und Krückstock ausgestattet, von apoplektischer Gesichtsfarbe, sie vornehmer, spitzmündig, mit einfachem Haardutt (*KM* 459)¹.

La narratrice rend compte d'une hiérarchie entre Allemands, liée à leur lieu d'origine. Quelque temps après que les Jordan se sont installés dans le dernier village de leur fuite, les Soviétiques occupent cette région. Les militaires décident d'installer leur quartier général dans le château, où les Jordan ont trouvé refuge. Ceux-ci déménagent chez la femme du pasteur, où de nombreux autres réfugiés ont également élu domicile. Tous y sont tellement à l'étroit, qu'il est difficile que d'avoir un coin de la cuisine pour préparer les repas. La famille de la protagoniste décide de prendre exemple sur d'autres Allemands et de faire la cuisine en plein air: « Man mußte sich mit den Wolhyniendeutschen, die schon lange im Freien kampierten, nun doch auf eine Stufe stellen. Man mußte lernen, daß man immer noch tiefer fallen kann. » (*KM* 514)². Nous remarquons la tenacité des stéréotypes envers d'autres régions d'un même pays.

Ainsi, les difficultés évoquées en relation avec le multiculturalisme sont bien plus anciennes que le terme, et elles sont indépendantes des frontières. L'utilisation de ce terme et de ceux qui y sont liés, tent à occulter cette réalité, pourtant ancienne et largement répandue.

Malgré les difficultés et les limites inhérentes à la terminologie, nous ne pouvons rejeter entièrement le terme de « culture », car il convient, pour notre propos, davantage que celui de « nation ». Si nous devons considérer la frontière et les particularités de l'étranger en nous focalisant sur la nation à laquelle appartient tel ou tel personnage, nous passerions sous silence les différents types de frontières, pour ne considérer que celles qui existent entre les États. Le personnage étranger serait celui qui vit ou qui vient de l'autre côté d'une telle frontière. La définition que propose Claude Clanet pour la culture est beaucoup plus riche, et coïncide avec les analyses que nous menons dans nos romans:

¹ « Tu les revois encore, tu peux les décrire, ce qui est délicat, car ils correspondent par trop à l'image des grands propriétaires terriens de l'est de l'Elbe: lui, tout en loden, chapeau orné d'une touffe de poils de chamois glissée sous la lisière, canne à bec-de-corbin, visage au teint apoplectique; elle, plus distinguée, la bouche en cul de poule, les cheveux tirés en un chignon tout simple » (Riccardi 480).

² « Il fallut donc bien, qu'on le veuille ou non, se mette au même niveau que les Allemands de Volhynie qui eux campaient à la belle étoile depuis longtemps. Il fallut apprendre que l'on peut toujours tomber plus bas. » (Riccardi 539).

Ainsi, en venons-nous à une définition psycho-anthropologique de la culture : la culture comme un ensemble de systèmes de significations propres à un groupe ou à un sous-groupe, ensemble de significations prépondérantes qui apparaissent comme valeurs et donnent naissance à des règles et à des normes que le groupe conserve et s'efforce de transmettre et par lesquelles il se particularise, se différencie des autres voisins¹.

Nonobstant cette connaissance, Médée s'assure que la culture de Jason diffère de la sienne en le point crucial des sacrifices humains. C'est l'unique question qu'elle lui pose sur la culture inconnue avant de s'embarquer sur l'Argos: « ob es bei uns in den Ländern der untergehenden Sonne Menschenopfer gebe. Aber nein, sagte ich entrüstet [...] Nein? sagte sie. Auch nicht wenn es hart auf hart kommt? » (*M* 57-8)². En arrivant à Corinthe, Médée s'efforce de comprendre les bases de la nouvelle société. Akamas, le premier astronome du roi, est son premier interlocuteur. Médée lui explique que l'épanouissement de la vie est associée au bien, en Colchide: « sie fing an, von gewissen Kräften zu reden, die uns Menschen mit allen anderen Lebewesen verbänden und die frei fließen müßten, damit das Leben nicht ins Stocken käme. » (*M* 112)³. Akamas comprend cette vision, car il connaît un groupe minoritaire à Corinthe qui cultive cette croyance. Cependant, à ses yeux, elle ne peut être prise au sérieux. Encore en Colchide, Jason explique à Médée leur point de vue face à la mort, qui est opposé à celui des Colchidiens: « der Tote, hielt ich ihr vor, müsse körperlich unversehrt in seinem Grab beerdigt oder in der Felsenhöhle eingemauert werden, um seinen Weg durch die Unterwelt anzutreten und im Jenseits ankommen zu können. » (*M* 57)⁴. Les Colchidiens croient en la résurrection de l'âme. Celle-ci quitte le corps au moment du décès. Le voyage dans l'au-delà est indépendant de l'état du cadavre et du rituel funéraire:

Sie hielt dagegen, in den Toten sei die Seele nicht mehr, unbeschädigt sei sie entwichen und werde von den Kolchern an bestimmten dafür vorgesehenen Plätzen verehrt, und zur Wiedergeburt in einem anderen Körper füge die Göttin die zerstückelten Leiber der Toten zusammen. [...] Und käme es nicht

¹ CLANET, C., (1990), *op. cit.*, p. 15-16.

² « elle me demanda alors si chez nous, dans les pays du soleil couchant, il y avait des sacrifices humains. Bien sûr que non, dis-je indigné. [...] Non, vraiment? Même pas dans les situations les plus extrêmes? » (Lance et Lance-Otterbein 78).

³ « elle commençait à parler de certaines forces qui nous relient, nous les humains, à d'autres êtres animés et qui devraient pouvoir circuler librement afin que la vie ne s'arrête pas. » (Lance et Lance-Otterbein 148).

⁴ « le corps du mort, lui répliquai-je doit être intact quand on l'enterre ou quand on le recouvre de pierres dans la caverne, ainsi peut-il se mettre en route dans le monde des morts et parvenir dans l'au-delà. » (Lance et Lance-Otterbein 77).

darauf an, fragte sie am Ende, welchen Sinn man einer Handlung gebe? (*M* 57)¹.

Ainsi, les croyances spirituelles entre Corinthiens et Colchidiens sont séparées par un fossé.

Dans la société colchidienne, les femmes jouent un rôle plus important qu'à Corinthe. Le regard des Argonautes sur les femmes dans le nouveau pays ne s'y trompe pas. Jason observe la reine Idya: « Sehr schmal saß sie neben dem König, aber nicht als sein Schatten. Schmal und fest. Und übrigens hoch geachtet. Wir fanden es übrigens übertrieben, wie die Kolcher ihre Frauen hielten, als hinge von ihrer Meinung und ihrer Stimme etwas Wesentliches ab. » (*M* 53)². En effet, l'opinion de la reine est importante pour les décisions à la Cour du roi Aietès, alors qu'à Corinthe, les femmes semblent à Médée être des animaux: « das sagen die Korinther, für die ist eine Frau wild, wenn sie auf ihren Kopf besteht. Die Frauen der Korinther kommen mir vor wie sorgfältig gezähmte Haustiere » (*M* 18)³. L'une des opinions sur les femmes qui a cours à Corinthe explique la différence majeure dans la version wolfienne et euripidienne de *Médée*: « für die [Korinther] erklärt und entschuldigt die Liebe der Frauen zu einem Mann alles. (*M* 25)⁴.

Une caractéristique des Corinthiens est leur dédain envers les étrangers. Ils ne leur rendent jamais visite (*M* 51) ni ne reconnaissent pas leur savoir-faire supérieur. Lorsqu'ils les consultent, c'est en cachette. Agaméda a parfaitement compris qu'elle doit persévérer dans la discrétion si elle veut continuer à prendre de l'influence dans la culture d'accueil: « jetzt finde ich manchmal, wenn ich von einem Kranken komme, in meiner Tasche ein Schmuckstück.

¹ « Elle m'opposait que l'âme n'était plus dans les morts, qu'elle s'échappait sans s'être abîmée et qu'elle était honorée par les Colchidiens dans des lieux prévus à cet effet, et pour qu'elle renaisse dans un autre corps c'était la déesse qui reconstituait les corps déchiquetés des morts. [...] Et tout ne dépend-il pas, demanda-t-elle pour finir, du sens que l'on donne à un acte? (Lance et Lance-Otterbein 78).

² « Assise à côté du roi, très mince mais nullement son ombre. Mince et ferme. Et entourée de respect, d'ailleurs. À vrai dire nous trouvions exagérée cette façon qu'avaient les Colchidiens de traiter leurs femmes, comme si quelque chose d'essentiel dépendait de ce qu'elles pouvaient penser ou dire. » (Lance et Lance-Otterbein 71).

³ « mais je suis encore sauvage, c'est ce que disent les Corinthiens, pour eux une femme est sauvage quand elle n'en fait qu'à sa tête. Les femmes des Corinthiens me font l'effet d'être des animaux domestiques bien apprivoisés » (Lance et Lance-Otterbein 21)

⁴ « pour les Corinthiens, l'amour d'une femme pour un homme explique tout et excuse tout » (Lance et Lance-Otterbein 32)

Einen Ring, ein Halsband. Ich trage sie noch nicht, Presbon hat mir davon abgeraten. » (*M* 69)¹.

Leukos résume qu'il y a bien d'autres différences culturelles, difficilement prononçables, entre les deux communautés, et que, en particulier Médée, ne possède pas:

Irgend etwas fehlt dieser Frau, was wir Korinther alle mit der Muttermilch einsaugen, das merken wir gar nicht mehr, erst der Vergleich mit den Kolchern und besonders mit Medea hat mich darauf gestoßen, es ist ein sechster Sinn, eine feine Witterung für die kleinsten Veränderungen der Atmosphäre um die Mächtigen (*M* 154)².

Oistros, le sculpteur, est un personnage qui se situe à la frontière entre la communauté des étrangers à Corinthe et les Corinthiens. Christa Wolf crée ce personnage sciemment pour lui faire transmettre l'idéologie sociale qui sous-tend le roman. L'auteur affirme: « Oistros übrigens kommt nicht zufällig aus Kreta, wo die minoische Kunst bewegende Zeugnisse der frühen matriarchalen Kultur bewahrt hat ».³ Ainsi, ce personnage venant et symbolisant une autre culture matriarcale que celle d'où vient Médée, vit dans la société corinthienne patriarcale. Oistros n'a pas de relations tendues avec la patrie d'accueil, et semble, si non intégré, du moins accepté par les Corinthiens. L'art est ce qui lui permet de faire le lien entre une structure sociale et l'autre. Par ailleurs, les Corinthiens aisés lui commandent les pierres tombales. Sa survie à Corinthe, il l'a compris, dépend de son attitude, qu'il résume à l'intention de Médée: « Im Verborgenen leben, kein Wort sagen, keine Miene verziehen, dann dulden sie dich. » (*M* 179)⁴. Le Crétois doit son intégration non seulement à son talent, mais aussi au profil bas qu'il conserve. La culture dominante à Corinthe est un obstacle à une intégration à parts égales, à des échanges libres entre les diverses communautés.

Dans les romans de José Saramago, nous observons d' autres cultures qui se différencient sensiblement dans leurs règles de vie. Dans *A Jangada de pedra*, les événements extraordinaires font un tri dans la société de la péninsule. Lorsque celle-ci s'éloigne des côtes

¹ « quand je reviens de chez un malade, il m'arrive de trouver un bijou dans mon sac. Une bague, un collier. Je ne les porte pas encore, Presbon me l'a déconseillé. » (Lance et Lance-Otterbein 92).

² « Quelque chose lui manque, à cette femme, ce que nous autres Corinthiens absorbons déjà au sein maternel, nous ne nous en apercevons plus, ce n'est que par comparaison avec les gens de Colchide, et notamment Médée, que cela m'a frappé c'est un sixième sens, un flair subtil capable de déceler les moindres changements dans l'atmosphère entourant les puissants » (Lance et Lance-Otterbein 204)

³ HOCHGESCHURZ, Marianne, (1998), *op. cit.*, « Christa Wolf im Gespräch mit Petra Kammann: Warum Medea? » p. 52: Oistros d'ailleurs n'est pas par hasard originaire de Crète, où l'art minoen a gardé des témoignages émouvants de l'ancienne culture matriarcale. (nous trad.)

⁴ « Vivre cachée, ne pas dire un mot, rester impassible, alors ils te tolèrent. » (Lance et Lance-Otterbein 237).

du continent, il devient très clair que non seulement les Européens, mais aussi les europhiles l'ont quittée. Lors du mouvement solidaire des jeunes Européens, qui expriment leur souffrance de voir partir la péninsule, un mouvement contraire s'organise. Sur les plateaux télévisés, des experts se relaient pour expliquer le mouvement des jeunes et pour rallier tout le monde à l'Europe. Ils sont appuyés par ceux qui ont fui la Péninsule:

aqueles que, apesar dos apertados laços da tradição e da cultura, da propriedade e do poder, tinham virado as costas ao desvario geológico e escolhido a estabilidade física do continente. Essas pessoas traçaram o negro quadro das realidades ibéricas, deram conselhos, com muita caridade e conhecimento de causa, aos inquietos que imprudentemente estavam a pôr em perigo a identidade europeia, e concluíram [...] Faça como eu, escolha a Europa. (*JP* 164)¹.

L'opposition est donc ouvertement une question de culture. L'Espagne et le Portugal se différencient tellement du reste du continent, que leur perte met moins en péril l'identité européenne que leur appartenance à l'Europe. Le vagabondage de la péninsule met au jour ce fait. Ceux qui ont fui la péninsule choisissent en même temps la stabilité physique et dénigrent les liens qui les unissent à leur pays. Ni leurs possessions matérielles, ni leurs expériences culturelles ne les empêchent de partir. À l'opposé, ceux qui restent donnent de l'importance à ces facteurs. Une société relativement homogène accepte de suivre l'aventure tectonique et de laisser émerger une culture différente.

Dans *Ensaio sobre a Lucidez*, la capitale se différencie brusquement du reste de la société par d'autres valeurs. Avec la tombée de la pluie diluvienne lors des élections, une autre culture émerge et gagne la majorité des habitants de la capitale en âge de voter. Les valeurs qui remplacent les anciennes sont la générosité, la solidarité et le respect d'autrui². Le nombre massif de bulletins blancs atteste du rejet des normes en cours jusqu'alors.

Dans *Ensaio sobre a Cegueira*, la société est scindée en voyants et aveugles atteints du mal blanc. Cette barrière est de courte durée, car en quelques semaines, l'ensemble du pays est touché par l'épidémie. La femme du médecin reste le seul personnage qui conserve la vue. Lorsqu'elle est internée avec son mari, elle établit des règles basiques pour permettre que la

¹ « ceux qui, malgré les liens étroits de la tradition et de la culture, de la propriété et du pouvoir, avaient tourné le dos à cette absurdité géologique et avaient choisi la stabilité physique du continent. Ces gens brossèrent le noir tableau des réalités ibériques, et très charitablement, doctement, donnèrent des conseils aux agités qui étaient en train de mettre imprudemment en péril l'identité européenne, et ils conclurent [...] Faites comme moi, choisissez l'Europe. » (Fages 154)

² voir chapitres 1a et 1c.

vie en commun reste acceptable. Ainsi, dès le départ, le respect mutuel est instauré dans son dortoir, alors que dans les autres, la cohabitation est plus difficile. En témoignent les difficultés à mettre en terre les cadavres. Dans cet épisode, neuf aveugles sont victimes de la peur des soldats, qui ouvrent le feu sur eux. Lorsque vient le moment d'enterrer les cadavres, le dortoir de la femme du médecin se charge des siens sans attendre. Ils savent que quatre morts appartenaient à leur dortoir, cinq au voisin. Après le repas, la femme du médecin et quelques autres hommes viennent les enterrer, alors que dans l'autre dortoir, ils rechignent au travail. Ils se dégagent de la responsabilité. En énonçant des règles de vie, c'est une sorte de culture que met en place la femme du médecin, et qui ne dépasse pas le dortoir.

Ce sont cependant de nouvelles valeurs qui doivent prendre leur place dans l'enchaînement des événements. La femme du médecin corrige ainsi la jeune fille aux lunettes teintées, qui juge encore en s'appuyant sur l'époque d'avant l'aveuglement général:

Dantes, quando víamos, também havia cegos, Poucos em comparação, os sentimentos em uso eram os de quem via, portanto os cegos sentiam com os sentimentos alheios, não como cegos que eram, agora, sim, o que está a nascer são os autênticos sentimentos dos cegos, e ainda vamos no princípio, por enquanto ainda vivemos da memória do que sentíamos (EC 242)¹.

Ainsi, le groupe formé autour de la femme du médecin semble soudé par ces nouvelles valeurs. Il semble mieux s'adapter non seulement grâce à l'aide fournie par un personnage qui a conservé la vue, mais aussi l'acceptation de nouvelles règles, le jugement et le tri des anciennes normes. Ce groupe se détache de la grande majorité par ses valeurs internes.

Dans ces trois romans, les communautés se distinguent par des valeurs et des pratiques culturelles qui émergent en début de récit. L'image de l'autre, telle que celui-ci la transmet ou qu'elle est perçue, est un point central dans les études interculturelles et aussi dans notre étude comparée. En 1925, Maurice Halbwachs établit le lien entre le langage, la mémoire et les conventions sociales. En de termes simples, l'affirmation générale du sociologue résume le parcours de pensée que nous supposons:

¹ « Avant, quand nous voyions, il y avait aussi des aveugles, Il y en avait peu en comparaison, les sentiments qui avaient cours étaient ceux des personnes qui voyaient, par conséquent les aveugles sentaient avec les sentiments d'autrui, pas en tant qu'aveugles, maintenant en revanche ce sont d'authentiques sentiments d'aveugles qui sont en train de naître, nous en sommes encore au début, pour l'instant nous vivons encore du souvenir de ce que nous ressentions » (Leibrich 235)

Les hommes vivant en société usent de mots dont ils comprennent le sens : c'est la condition de la pensée collective. Or chaque mot (compris), s'accompagne de souvenirs avant de les évoquer ; c'est le langage, et c'est tout le système des conventions sociales qui en sont solidaires, qui nous permet à chaque instant de reconstruire notre passé.¹

L'affirmation de Maurice Halbwachs soulève des polémiques, notamment sur la « reconstruction » du passé, que nous aborderons largement dans la quatrième partie. Il nous reste à définir ce que nous entendons par « construction identitaire ». Jan Assmann fait une tentative pour définir le terme « identité », qui est nécessaire à la démonstration de sa thèse. Nous reproduisons ce passage, qui résume le point de vue sous lequel nous menons nos propres réflexions:

Identität ist eine Sache des Bewußtseins, d.h. des Reflexivwerdens eines unbewußten Selbstbildes. Das gilt im individuellen wie im kollektiven Leben. Person bin ich nur in dem Maß, wie ich mich als Person weiß, und ebenso ist eine Gruppe „Stamm“, „Volk“, oder „Nation“ nur in dem Maße, wie sie sich im Rahmen solcher Begriffe versteht, vorstellt und darstellt.²

L'intérêt de cette définition pour les recherches littéraires réside dans la transposition des présupposés à notre domaine. Nous ne nous engouffrons évidemment pas dans la « conscience » des personnages, mais nous nous intéressons à la représentation du groupe dans les romans. Plus précisément, nous cherchons à montrer comment les romanciers forgent une cohésion identitaire pour leurs personnages et quelle est l'image de l'identité qui est transmise au lecteur. Nous essaierons, autant que possible, de démontrer clairement la part jouée par l'étranger (le personnage et l'élément) dans la cohésion du groupe et la prise de conscience identitaire.

Dans un autre essai de définition, Claude Claret introduit l'imaginaire d'un groupe comme élément déterminant de la culture:

la culture peut être vue comme l'ensemble des formes imaginaires/ symboliques qui médiatisent les relations d'un sujet aux autres et à lui-même, et plus largement, au groupe et au contexte ; de même que, réciproquement, les

¹ HALBWACHS, Maurice, Les cadres sociaux de la mémoire, Paris, Albin Michel, (1925) 1994, p. 279.

² ASSMANN, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, C.H.Beck Verlag, 1997, p. 130: « L'identité est affaire de conscience, c'est-à-dire d'une image de soi inconsciente qui devient réflexive. Cela vaut au niveau individuel et collectif. Je suis une personne uniquement dans la mesure où je sais que je le suis, et de la même façon, un groupe est une « tribu », un « peuple » ou une « nation », uniquement dans la mesure, où il se comprend, s' imagine et se met en scène dans le cadre de ces notions. » (nous trad.).

formes imaginaires/symboliques qui médiatisent les relations du contexte, du groupe, des autres... au sujet singulier.¹

L'imaginaire et les symboles sont un élément central, à côté d'objets du quotidien qui accentuent le sentiment d'appartenance à un groupe donné². Une liste de ces objets serait automatiquement faussée par celui-là même qui s'y risquerait, à cause d'une propriété des études interculturelles:

La plupart des études dites « interculturelles » portent sur la comparaison de groupes ou d'individus appartenant à des groupes culturels différents, sans que ces groupes soient effectivement en contact. Il n'y a pas, dans ce cas, étude de processus interculturels, sauf par une possible et fictive extrapolation, dans les interprétations théoriques et/ou idéologiques du chercheur qui effectue ces comparaisons. C'est le chercheur qui établit les relations entre cultures ; on peut donc dire que c'est lui qui se trouve en situation interculturelle³.

En transposant cette observation issue de l'anthropologie aux romans, nous devons remplacer « le chercheur » par le narrateur, car c'est bien celui-ci qui établit des comparaisons entre les différentes cultures. Dans *Kindheitsmuster*, la narratrice ne se retient pas dans ses observations des gens de l'Ouest. Alors qu'ils rentrent de leur voyage en Pologne, la narratrice et ses compagnons s'arrêtent dans un hôtel. Ils y observent un groupe de Portugais, que le frère la narratrice s'empresse de classer parmi des bourgeois. Il conseille à Lenka de les observer attentivement « Ihr Onkel, Bruder Lutz, gibt ihr den guten Rat, die seltene Gelegenheit zu nutzen und sich lebende Exemplare einer herrschenden bürgerlichen Klasse anzugucken. » (KM 589)⁴. La narratrice nous fournit une description peu flatteuse: « Ihr könnt die Sprache der teuer und papageienhaft gekleideten, meist älteren Leuten nicht ausmachen. [...] Die Männer haben schwere Augenlider und schlaffe Züge, die Frauen grell geschminkte, scharfe, gereizte Gesichter. Viel Gold an Händen und Hals. » (KM 589)⁵. Les mots que choisit la narratrice ne sont pas neutres, ils traduisent son mépris devant les vêtements ostentatoires des Portugais. De manière générale, la narratrice est consciente des différences de cultures et

¹ CLANET, C., (1990), *op. cit.*, p. 16 [c'est l'auteur qui souligne]

² Nous chercherons des exemples d'objets du quotidien dans le chapitre 1c.

³ CLANET, C., (1990), *op. cit.*, p. 22

⁴ « Son oncle, ton frère Lutz, lui donne le bon conseil de profiter de la rare occasion de contempler les spécimens vivants d'une classe bourgeoise dominante. » (Riccardi 619)

⁵ « Vous ne pouvez pas identifier la langue que parlent ces gens, richement habillés dans des couleurs criardes, pour la plupart des gens d'un certain âge. [...] Les hommes ont les paupières lourdes et l'air avachi, les femmes des visages maquillés à outrance, des traits accusés et irrités. Beaucoup d'or aux mains et au cou. » (Riccardi 619)

de perception entre l'Est et l'Ouest. Elle s'efforce d'en rendre compte, même dans les détails. De même, elle commente la « chute » de Phnom Penh, en mettant en valeur le choix de ce mot:

Die Stadt Phnom Penh ist „gefallen“ – so nennen es die anderen. Wir sagen: „eingenommen“, „befreit“ und machen uns kaum noch klar, daß es von Zufällen abhing, die sich vor dreißig Jahren oder fünfundzwanzig Jahren ereigneten – Verwandtschaft westlich der Elbe zum Beispiel, die Nellys Familie vollkommen abging -, im Bereich welcher Sprache man blieb und dann heimisch wurde. Dreißigster Jahrestag der Befreiung. Ohne Führungsstriche. Führungsstriche würden den Satz zweihundert Kilometer weiter nach Westen rücken. (KM 574)¹.

Le récit de *Kindheitsmuster* se distingue par une critique attentive des mots. Lors d'un voyage aux États-Unis, la narratrice porte son attention vers les mots étrangers qui pénètrent son discours. Certains ont une place dans ses réflexions et donnent une orientation au récit. D'autres pénètrent insidieusement le texte, ils font fi du contrôle que la narratrice s'efforce d'exercer, comme le mot « irritation »: « Irritation. Ein einziges Wort was zu deinem Wortschatz nicht gehört hat, passiert unbeanstandet die Kontrollbehörden. Die Filter, die in den ersten Tagen Ungewohntes streng zu kritischer Kenntnisnahme zurückhielten, scheinen durchlässiger zu werden. » (KM 371)².

La narratrice, en situation d'étrangère, a confiance dans le filtre de sa langue maternelle. Lorsque celui-ci semble ne plus fonctionner, elle s'inquiète. Les mots qui pénètrent la conscience, à l'insu de la narratrice, donnent une forme aux pensées qui lui échappent. Elle redouble alors de vigilance.

L'éveil conscient est caractéristique pour la narratrice. Elle prend cette propriété pour discriminatoire de sa génération: « Wir Heutigen trauen Menschen alles zu. Wir halten alles für möglich. Wir wissen Bescheid. Vielleicht ist dies das Wichtigste, was unser Zeitalter von den vorangegangenen trennt. » (KM 354)³. En conclusion, nous mettons l'accent sur la

¹ « La ville de Phnom Penh est « tombée » - c'est ainsi que les autres disent. Nous, nous disons: « a été prise », « libérée », et c'est à peine si nous nous rendons compte encore que le fait d'être resté et d'avoir fini par se sentir chez soi dans l'une ou l'autre zone de langue a dépendu d'une série de hasards dont l'occurrence remonte à vingt-cinq ou trente ans – parents à l'Ouest de l'Elbe, par exemple; chose qui faisait totalement défaut à la famille de Nelly. » (Riccardi 603)

² « Irritation. Un mot qui, jusqu'alors, ne faisait pas partie de ton vocabulaire passe devant la commission de contrôle sans être contesté. Les filtres qui, dans les premiers jours, retenaient strictement tout ce qui était inhabituel, en attente d'une évaluation critique, semblent devenir plus perméables. » (Riccardi 388-9)

conscience qu'a cette narratrice de sa position d'observatrice et de sa responsabilité dans les éléments mis en parallèle par elle.

Dans *A Jangada de pedra*, les Portugais observent les coutumes des voisins et *vice versa*. Les remarques négatives peuvent s'exprimer grâce à la comparaison avec le propre pays. Ainsi, alors que Joana Carda connaît à peine José Anaiço, elle annonce qu'ils partageront la même chambre dans la nuit. Les compagnons de José Anaiço peuvent ressentir une pointe de jalousie, comme Joaquim Sassa, ou être choqués par des moeurs aussi libres, comme Pedro Orce, qui appartient à une autre génération. La comparaison est faite avec les femmes de son pays: « esta falta de respeito diante de um homem de idade, e ainda dizem que as andaluzes têm o sangue quente, vejam esta portuguesa » (*JP* 172)¹. Le changement dans les moeurs, d'une génération à l'autre, est dû à la Péninsule qui vient de larguer les amarres de l'Europe. Les conditions de vie influent davantage sur le comportement de Joana Carda que ses origines portugaises. Lorsque le radeau de pierre semble sur le point de foncer droit sur les Açores, le narrateur prend le point de vue d'un observateur portugais. Le problème des populations côtières reste à résoudre, car ces habitants seront plus grièvement touchés par le choc avec l'archipel. En d'autres termes, presque la totalité du Portugal doit se déplacer vers les terres intérieures, ainsi que la Galice, au Nord: « Portugal e Espanha terão de resolver os seus problemas locais, menos os espanhóis do que nós, que a eles sempre a história e o destino trataram com mais do que evidente parcialidade » (*JP* 214, n. s.)². Ce commentaire est donné sans preuves à l'appui. Il paraît davantage émaner d'un narrateur lui-même frappé par le hasard d'un domicile sur la côte. Les sentiments négatifs prévalent dans les autres commentaires interculturels, comme celui qui condamne tous les étrangers, hormis les Ibériques, à des actes de folie: « estes estrangeiros, quando os tiram da rotina, perdem a cabeça, é o resultado de estarem tão adiantados na ciência e técnica » (*JP* 40)³. Ces exemples

³ « Nous, gens d'aujourd'hui, nous croyons que l'homme est capable de tout, nous pensons que tout est possible. Nous sommes au courant. Peut-être est-ce là la différence la plus importante qui sépare notre époque de celles qui précédèrent. » (Riccardi 370)

¹ ce manque de respect devant un homme âgé, et on dit que les Andalouses ont le sang chaud, voyez donc cette Portugaise (nous trad.)

² « Le Portugal et l'Espagne devront résoudre leurs problèmes locaux, les Espagnols ayant toutefois moins de problèmes que nous, car l'histoire et le destin les ont toujours traités avec une plus qu'évidente partialité. » (Fages 201, n. s.)

³ ces étrangers, quand on les sort de leur routine, ils perdent la tête, c'est le résultat de leurs avancées scientifiques et techniques (nous traduisons)

tirés du discours assumé par le narrateur mettent en évidence la supériorité qu'il ressent. Il se trouve en situation interculturelle, il observe les différences de manière partielle.

Les cas les plus exemplaires de subjectivité dans les comparaisons interculturelles proviennent des romans de Vassilis Alexakis, *La Langue maternelle* et *Les Mots étrangers*. Dans ces romans, le narrateur se place volontairement en situation interculturelle. Dans ce roman-ci, il entreprend l'apprentissage du sango, puis le voyage en Centrafrique pour s'enrichir de mots nouveaux. Il complète son étude par des expériences, il lie les mots à du vécu. Dans son cheminement à travers la langue, il compare la vision du monde de celle-ci à ses propres images. Il mesure les lieux de Bangi à l'aune de ce qu'il connaît et constate que le quartier résidentiel de Bangi est installé sur une colline, proche de l'ambassade de France. À Athènes, la topographie est comparable: « Les riches Athéniens habitent pareillement sur une hauteur, le mont Lycabette. » (ME 197). Lorsque le narrateur s'installe dans les appartements appartenant à l'ambassade de France, il voyage en Grèce dans son esprit: « J'ai surtout été impressionné par la ressemblance avec la maison de mes parents. » (ME 202). Alors que ces souvenirs émergents sont spontanés, le narrateur semble s'efforcer de chercher les traces du grec dans Bangi. En se rendant dans une poissonnerie près du fleuve, il rencontre un étudiant qui lui explique s'intéresser aux algues cryptogames. Le narrateur comprend la signification de ce mot grâce à la reconnaissance des racines grecques qui le composent. Alors que le grec est très répandu dans la langue scientifique, le narrateur ne croit pas à un hasard: « L'apparition d'un mot grec dans un lieu aussi insolite qu'une poissonnerie de Bangi était sans doute un signe. » (ME 240). Le narrateur est convaincu d'avoir perçu un signe, parce que tel est son bon vouloir. En matière de politique linguistique, les parallèles entre les discussions sur le sango et celles qui déchirèrent la Grèce il y a quelques décennies sont plus nettes. Le narrateur propose cependant une caricature de la problématique pour faire se rejoindre le sango et le démotique:

Le sango est traité par le pouvoir comme une langue subalterne, vulgaire. Le grec moderne fut pendant longtemps taxé de vulgarité. Les Grecs n'avaient pas le droit d'utiliser, ni à l'école, ni dans leurs rapports avec l'administration, la langue qu'ils parlaient, le démotique (de démos, le peuple). [...] « Le sango, c'est le démotique de la Centrafrique », ai-je pensé. (ME 39).

La prohibition dans les administrations et l'enseignement sont le seul point commun à la politique linguistique des deux pays. En Grèce, les érudits ont élaboré une langue artificielle,

un croisement entre démotique et grec ancien, et ont cherché à l'imposer. Le peuple grec a cependant continué à s'exprimer en démotique, le catharévoussa restait réservé aux rapports officiels, aux documents écrits. En Centrafrique, le sango est concurrencé par le français, la langue des anciens colons, une langue proprement étrangère. La parenté entre l'histoire du sango et celle du démotique s'impose au narrateur par sa perspective subjective.

Lorsque le narrateur se rend compte de différences entre les cultures, les termes qu'il emploie sont parfois négatifs, comme lorsqu'il constate que le sango ne possède pas de mots pour les nuances de couleurs auxquelles le narrateur est habitué. Pour lui, la langue établit des « confusions », alors qu'elle ne fait qu'opérer, comme toute autre langue, un découpage dans le réel: « Le sango [...] *confond* le marron avec le jaune, le bleu foncé avec le noir. » (ME 110, n. s.). De même, la propriété privée possède un autre sens à Bangi. Le narrateur estime que l'espace n'est pas limité par les quatre murs: « Bangi suggère que les murs ne sont pas aussi indispensables à l'épanouissement de la vie qu'on le croit dans des villes comme Athènes ou Paris. » (ME 206). À nouveau, le narrateur conclue de cette manière, en refusant de prendre en compte la véritable raison de cette différence. La propriété et l'habitat sont misérables, les habitants de Bangi vivent davantage dans la rue par nécessité. La construction de leur habitat s'est faite à partir de leurs conditions de vie, certainement pas, ainsi que le suggère l'affirmation du narrateur, parce que les Centrafricains se seraient sentis à l'étroit entre des murs solides.

L'apprentissage du sango soulève chez le narrateur les questions de sa motivation. Il y répond par une comparaison avec les langues qu'il maîtrise, et leur apprentissage:

Quel besoin avais-je d'une troisième langue ? Je me suis souvenu du mal que je m'étais donné à vingt-quatre ans pour apprendre le français, et aussi des difficultés auxquelles je m'étais heurté, dix ans plus tard, pour retrouver la maîtrise de ma langue maternelle. Je suis remonté encore plus loin dans le passé où ma mère m'enseignait l'alphabet grec. (ME 11).

Le narrateur fait l'expérience d'une intimité avec les langues, qui est graduelle selon l'époque à laquelle la langue a été apprise: « Ma langue maternelle connaît mon âge. Le français me rajeunit d'une trentaine d'années. [...] Le sango ne me rappelle rien, mes souvenirs lui sont étrangers. » (ME 54-5). L'avancement dans l'étude du sango, ensuite le voyage en Centrafrique positionnent le sango dans les souvenirs du narrateur. Lorsqu'il tient sa conférence à Bangi, il s'épanche sur les mots et les règles grammaticales qui l'ont intrigué

et ému: « j'éprouvais un réel plaisir à retrouver ces mots, à refaire le chemin que j'avais parcouru depuis que j'avais découvert le dictionnaire de Marcel Alingbingo et le manuel de W. J. Reed. » (ME 287). À ce moment, le lecteur apprend la perte de l'objectivité du narrateur. Celui-ci ne l'avoue que tardivement, après la fin de son séjour en Afrique: « Ses mots font désormais partie de mon histoire. Le temps est bien loin où je pouvais écrire *Baba ti mbi a kui* en oubliant de m'émouvoir. Je ne lis plus le dictionnaire comme un roman d'aventures mais comme un récit autobiographique. » (ME 310). Cependant, ce n'est qu'après son séjour à Bangi que le narrateur se rend compte de l'impact du sango sur lui-même. Le sango commence à faire partie de son histoire dès le moment où il choisit de l'étudier. Il opte pour cette langue en partie à cause de sa grand-tante Clotilde, qui a vécu à Bangi. Avec chaque mot sur lequel il s'arrête pour l'étudier et méditer sur les connotations qu'il évoque, le sango imprègne l'imaginaire du narrateur. Son objectivité n'est plus garantie.

Dans *La Langue maternelle*, le narrateur dénonce le pouvoir des médias en France, comme s'il était une spécificité nationale. Il formule ses observations dans un style journalistique:

Il existe en France un très large consensus sur la politique étrangère. Les possibilités de faire entendre un point de vue différent sont très réduites. [...] Seule la presse écrite rappelle de temps en temps que les problèmes ne sont pas simples. (LM 74).

Un faux air d'objectivité est conféré aux affirmations par le métier du narrateur et la biculturalité. En étant à la fois journaliste et un Grec installé à Paris depuis une vingtaine d'années, il se qualifie lui-même pour apposer le sceau de la vérité à ses allégations. Le narrateur commence par une observation subjective des comportements citadins et conclut que ceux-ci sont, en partie, conditionnés par l'absence, respectivement, la présence d'horloges dans les lieux publics:

la société parisienne [est] perpétuellement préoccupée par l'heure et incapable d'oublier ses obligations. Il n'y a pas beaucoup d'horloges dans les endroits publics à Athènes. Je crois que la société parisienne se fait une certaine idée de l'avenir et qu'elle travaille fiévreusement dans l'espoir de la réaliser. Les Athéniens préfèrent s'occuper du présent. Ils s'emploient à le façonner à leur guise. Ils vivent avec entrain, justement parce qu'ils n'attendent pas grand-chose de l'avenir. Le mot « progrès » leur inspire des commentaires ironiques, ainsi que le mot « lendemain ». Il est difficile dans un pays aussi vieux, qui a vu passer tant de siècles, de croire encore à l'a-

venir. L'histoire grecque n'incite pas à faire des projets. Les gens rêvent donc du présent. (*LM* 139).

L'observation des habitudes est suivie de commentaires sur les termes « progrès » et « lendemain », le narrateur appuyant ainsi ses observations sur la linguistique. De la sorte, son discours revêt une allure scientifique censée justifier ces préjugés. Or, ces assertions généralisantes donnent des images réductrices et superficielles des deux villes et de leurs habitants. Nous pouvons toutefois conclure que les sciences de l'homme, telles l'histoire, la sociologie ou l'anthropologie sont détournées pour étayer des préjugés.

Nous proposons de nous intéresser aux caractéristiques du narrateur qui sont livrées par les personnages qu'il observe. Les personnages que rencontre le narrateur fournissent des informations sur ce dernier. En effet, les Parisiens sont essentiellement des gens d'une classe socio-culturelle donnée. Ils sont en relation professionnelle avec le narrateur et appartiennent, en général, au milieu intellectuel. En contrepartie, les personnages grecs sont des amis d'enfance ou des parents, ou encore des connaissances de cet entourage. Ainsi, les personnages grecs sont plus variés et plus nombreux, ce qui était la vision du narrateur que la « société athénienne [...] est plus amusante que la société parisienne » (*LM* 138). L'observation sur le manque d'horloges à Athènes, pré-citée, découle peut-être aussi des conditions de séjour du narrateur. N'ayant pas d'horaires à respecter comme à Paris, c'est aussi lui qui n'est pas obsédé par l'heure comme lorsqu'il a des responsabilités professionnelles. Il n'est pas exclu qu'il projette son propre état sur la foule. Tout comme les débuts de l'anthropologie, l'observateur, dans ce roman, oublie qu'il influence son objet d'étude par sa seule présence, et qu'il imprime sa subjectivité à ses affirmations.

Conclusion

À l'issue de ces analyses, nous devons accepter l'impossibilité de définir le terme « culture » de manière objective et satisfaisante. Le contact avec une autre communauté provoque souvent un sentiment d'insécurité qui est à la source des réflexions identitaires et culturelles. D'un autre côté, la conscience d'un individu de même que celle d'une communauté émerge de la comparaison ou de l'opposition à l'étranger.

Dans les études interculturelles, nous trouvons constamment des éléments idéologiques, qui sont souvent reflétés dans les romans par des simplifications dans l'image de l'autre, par des stéréotypes ou même par le dédain. Lors de ces comparaisons, les communautés ne sont guère en contact, sauf éventuellement par le narrateur, qui peut lui-même appartenir à l'une d'elles. Nous avons établi une distinction entre les narrateurs qui ont conscience de ce fait et ceux qui voilent leur position au moyen d'un discours faussement objectif.

Ces difficultés sont propres au sujet et il est nécessaire de conserver une vigilance constante face aux images de l'étranger. L'analyse de ces images au sein d'un roman fournit une aide précieuse pour faire progresser la réflexion sur les cultures en général, car les travers des études et l'idéologie inavouée sont plus facilement décelables que dans les domaines extra-littéraires.

1. c. La nécessité de l'élément frontière

Introduction

Nous nous concentrerons maintenant sur un préalable nécessaire à toute expérience et à toute présentation de l'étranger, l'existence d'une frontière entre l'ici et l'ailleurs, entre le familier et l'inconnu. Alors que José Saramago et Vassilis Alexakis ont traversé une frontière, chez Christa Wolf, la frontière l'a rattrapée avec son exil et le stationnement des troupes soviétiques dans le nouveau village. Dans les romans, la frontière occupe une place incontournable, quoique la nature des frontières est inégale. Qu'en est-il de la nature des frontières dans les romans? Pouvons-nous parler de « frontière » et inclure ainsi toutes les limites qui permettent l'expérience de l'étranger et du contact à l'Autre? Quelle est la pertinence du terme frontière, quelles en sont les limites? Nous nous attardons donc sur une analyse typologique au cas par cas, car dans chaque roman, plusieurs frontières sont possibles et chacune influence le comportement des personnages d'une autre manière.

Dans *A Jangada de pedra*, une frontière en particulier joue un rôle de premier plan, elle est même le moteur de l'action. Il s'agit de la frontière entre la péninsule ibérique et le reste de l'Europe. L'insistance sur la naissance de cette frontière cache sans doute une réflexion politique, comme l'estime Daniel-Henri Pageaux: « Tout au plus une faille a remplacé une frontière, sans doute pour faire réfléchir à la nature et à la signification d'une frontière qu'on dit naturelle (les Pyrénées) parce qu'elle est politique. »¹. Dans le roman, la frontière naturelle existe bel et bien, du moins a-t-elle une influence sur le comportement des péninsulaires: « o calo ósseo dos Pirenéus reprimia a tentação vagabunda » (*JP* 95)². De fait, il faut se demander si la tentation du voyage n'est pas imposée par les conditions politiques. Lorsque les Pyrénées se fendent en deux, tous les habitants de la péninsule, ainsi paraît-il, sont poussés au voyage. Ils abandonnent leurs villes et leurs villages pour voir la faille dans la chaîne des montagnes (Roque Lozano), ou Gibraltar se détacher de l'Espagne.

¹ PAGEAUX, D-H (1996) *op. cit.*, p. 372

² le cal osseux des Pyrénées réprimait la tentation vagabonde (nous trad.).

Les Ibériques quittent leurs emplois, ensuite ils abandonnent les régions côtières pour se mettre à l'abri du choc probable avec les Açores ou encore, les plus pauvres délaissent leurs abris de fortune et envahissent les hôtels désertés par les touristes. Cependant, l'événement surnaturel impose une autre nature à la frontière. Elle n'est plus politique, mais naturelle. Elle détrône ainsi le canal de Corinthe de son côté spectaculaire, car le col qui s'ouvre offre un spectacle bien plus imposant: « um canal maior que o de Corinto » (*JP* 44)¹. Le panorama qui s'offre aux habitants de la péninsule semble l'oeuvre du ciel: « A estrada estava cortada, cortada mesmo, no sentido literal da palavra. À esquerda e à direita, os montes e os vales interrompiam-se subitamente, numa linha nítida, como um corte de navalha ou um recorte de céu » (*JP* 295)². La péninsule agit dans un élan pour définir une identité perdue. Le détachement de Gibraltar possède ce sens. Gibraltar se sépare alors que la Péninsule n'est plus attachée à l'Europe, comme si des négociations avaient eu lieu entre les éléments. Il en va de même pour l'Algarve, qui semble hésiter (*JP* 97), mais reste attaché au Portugal. La raison n'est pas donnée, mais nous pouvons admettre que c'est grâce au départ de tous les étrangers et des habitants aisés. L'Algarve serait ainsi déserté et digne de participer à la nouvelle quête identitaire.

D'un autre côté, la nature démontre que la frontière entre le Portugal et l'Espagne est artificielle. Si elle n'est pas vécue comme telle par les habitants, elle devient caduque au plus tard lorsque la péninsule commence son voyage. Les animaux, de part et d'autre de cette frontière réagissent de manière similaire: « a inquietação dos touros em Espanha, o nervosismo das éguas em Portugal » (*JP* 35)³. Les personnages principaux constatent une similitude frappante en passant du Portugal à l'Espagne: « No outro lado do Minho o enfado não difere » (*JP* 181)⁴. Cette frontière coupe une région en deux, alors que l'entité régionale fait partie du vécu des habitants de la péninsule. Pedro Orce explique à ses nouveaux amis portugais, que le fait d'être espagnol ne légitime pas l'appropriation des autres régions: « A minha terra é a Andaluzia [...] podemos não conhecer o nosso país, mas conhecemos a nossa

¹ un canal plus grand que celui de Corinthe (nous trad.).

² « La route était coupée, coupée réellement, au sens littéral du terme. A gauche et à droite, les montagnes et les plaines s'interrompaient brusquement, suivant une ligne très nette comme une coupure faite au couteau, ou une échancrure de ciel. » (Fages 278).

³ l'inquiétude des taureaux en Espagne, la nervosité des juments au Portugal (nous trad.).

⁴ de ce côté-ci du Minho, l'ennui est le même (nous trad.).

terra, [...] a Galiza é a terra doutros. » (*JP* 178)¹. L'expérience personnelle prime sur les délimitations administratives. Pedro Orce, en Galice, n'est pas chez lui. Le comportement de Roque Lozano, lorsqu'il est présenté au groupe des protagonistes, s'explique de la même façon:

pára na linha invisível que delimita o território do acampamento, tem de cumprir as formalidades de apresentação e introdução do visitante, o que sempre há-de ser feito do lado de lá da barbacã, são regras que não precisamos aprender, cumpre-as dentro de nós o homem histórico, um dia quisemos entrar no castelo sem autorização e ficou-nos de emenda (*JP* 310)².

Le narrateur insiste encore sur les frontières nécessaires à l'émergence du surnaturel. Il s'agit dans ces cas d'endroits éloignés, « certos importantes episódios sempre se deram à entrada ou saída das vilas e cidades, e não dentro delas, como no geral dos casos acontece » (*JP* 154-5)³. Les lieux éloignés des habitations sont importants, ainsi, José Anaíço est poursuivi par les étournaux lors d'une promenade hors de son village, « um homem atravessava uma planície inculta [...] este homem não poderia ter escolhido maior solidão » (*JP* 16)⁴. Maria Guavaira habite un endroit qui semble désolé: « A estrada desce em curvas, duas colinas parecem estrangulá-la lá em baixo, mas é ilusão dos olhos e da distância. Em frente, a meia encosta, há uma casa grande, de arquitectura simples, tem um ar de abandono » (*JP* 183)⁵. La description de l'Andalousie, la terre d'origine de Pedro Orce, culmine dans les images de sécheresse et d'abandon: « Nestes lugares teve o diabo a sua primeira morada, foram os cascos dele que queimaram o chão e depois calcinaram as cinzas, entre montanhas que então se arrepiaram de medo e até hoje assim ficaram, deserto final » (*JP* 81)⁶. Joaquim Sassa accomplit le prodige de jeter une pierre extrêmement lourde à la mer et celle-ci vole

¹ Ma terre c'est l'Andalousie [...] nous pouvons ne pas connaître notre pays mais nous connaissons notre terre [...] la Galice, c'est la terre d'autrui (nous traduisons)

² « Pedro Orce s'arrête sur la ligne invisible qui délimite le territoire du campement, il doit accomplir les formalités de présentation et d'introduction du visiteur, ce qui doit toujours être fait à l'extérieur du mur d'enceinte, ce sont des règles qu'on n'a nul besoin d'apprendre, l'homme préhistorique au-dedans de nous les accomplit tout seul, un jour nous avons voulu pénétrer dans le château sans autorisation et nous avons eu droit à une correction. » (Fages 293).

³ « certains de ces épisodes, les plus importants, ont toujours eu lieu, soit à l'entrée, soit à la sortie des villes et des villages et non point à l'intérieur, comme cela arrive souvent » (Fages 144-5)

⁴ « un homme traversait la plaine aride [...] il n'aurait pu choisir solitude plus vaste » (Fages 16)

⁵ « La route descend en lacets entre deux collines qui semblent l'étrangler, mais c'est une illusion des yeux et de la distance. En face, à mi-côte, il y a une grande maison à l'architecture simple, elle a l'air [...] abandonné [...] » (Fages 173)

⁶ Dans ces parages, le diable établit sa première demeure, ses pieds fourchus brûlèrent le sol et calcinèrent les cendres, au milieu des montagnes, qui se hérissèrent de terreur et qui restèrent ainsi, désert final (nous trad.).

pendant plusieurs mètres avant de toucher l'eau à la plage de A-Ver-O-Mar. À l'heure de ce miracle, la plage est quasiment déserte, « nem gaivotas voam sobre as águas » (*JP* 13)¹. Joaquim Sassa se promène là où les éléments forment une frontière: « Joaquim Sassa ia caminhando em cima da linha da maré que distingue as areias secas da areia molhada » (*JP* 12)². Joana Carda se promène aussi et trace avec un bâton un trait dans le sol que rien ni personne ne peut effacer. Après chaque tentative, le trait se reforme. Ce prodige a lieu loin des habitations, « [n]uma clareira afastada do rio » (*JP* 147)³, sans aucun témoin. Elle seule a conscience que ce trait marque une séparation. Elle affirme qu'il la sépare de sa vie passée: « não deve haver no mundo lugar mais sossegado [...] quando atravessava a clareira de um lado para o outro [...] Levantei o pau do chão [...] tracei um risco que me separava de Coimbra [...] um risco que cortava o mundo em duas metades » (*JP* 148)⁴. Ainsi, le surnaturel advient sans annonce ni témoins et dans des endroits qui marquent une frontière: entre les habitations, entre la terre et la mer, dans des lieux abandonnés.

Dans la variété des frontières présentées dans le roman, nous remarquons que toutes ont un lien avec la nature ou la tradition, et qu'elles renforcent le sentiment que la frontière entre l'Espagne et le Portugal est mal acceptée, car elle est artificiellement imposée entre des peuples faits pour s'entendre.

Dans *Ensaio sobre a Cegueira* il y a une unité du lieu, mais nous assistons à la création d'une frontière à l'intérieur du pays. Elle délimite les citoyens en quarantaine de ceux qui possèdent encore l'usage de la vue. Ces citoyens devenus aveugles, ou en passe de le devenir, sont traités comme des citoyens sans droits. Ils sont confinés dans un espace tortionnaire. L'asile est organisé en six dortoirs, trois de chaque côté, et chacun peut accueillir quarante malades. Chaque dortoir ressemble davantage à une prison, qu'à un lieu propre à être habité: « a única abertura é a porta, às janelas não se lhes pode chegar, do altas que estão » (*EC* 100)⁵, « São três camaratas de cada lado, há de ver é como é isto cá dentro, uns vão de portas tão

¹ « pas une mouette ne vole au-dessus de l'eau » (Fages 13)

² « Joaquim Sassa [...] suivait la ligne de partage entre sable humide et sable sec » (Fages 12).

³ « une clairière éloignée de la rivière » (Fages 138)

⁴ « il ne doit guère y avoir d'endroit plus tranquille au monde [...] alors que je traversais la clairière d'un bout à l'autre [...] J'ai soulevé le bâton [...] j'ai tracé un trait qui me séparait de Coimbra [...] un trait qui coupait le monde en deux » (Fages 139)

⁵ « la porte est la seule ouverture, les fenêtres sont si hautes qu'il est impossible de les atteindre. » (Leibrich 96).

estreitos que mais parecem gargalos » (EC 112)¹. La frontière entre l'univers tortionnaire et le dehors est gardée par des soldats. Elle est une ligne invisible qui sépare la vie de la mort. Lorsqu'un aveugle s'approche trop près des barbelés gardés par les soldats, ceux-ci le tiennent dans leur ligne de mire: « não sabia que os soldados o tinham na mira da espingarda, à espera de que pisasse a linha invisível por onde se passava da vida à morte. » (EC 106)². Cette frontière est mise en place pour endiguer la maladie, mais aussi la peur, grandissante parmi les voyants. La femme du médecin comprend pertinemment que c'est la peur qui délimite la frontière, davantage que les barbelés. En s'approchant, elle sait que « [o soldado] só dispararia se ela, tendo descido a escada, se aproximasse, depois de um aviso, daquela outra linha invisível que era, para ele, a fronteira da sua segurança » (EC 154)³.

L'ancien asile psychiatrique qui sert à interner les premiers aveugles comprend deux ailes séparées par un vestibule. Celui-ci sert d'abord de garde-fous entre les premiers aveugles et les suspects de contamination, internés dans l'autre aile. Lorsque le nombre d'aveugles devient énorme, ils traversent cette frontière. Les contaminés, gagnés par la peur, deviennent aveugles à leur tour. Le vestibule reste un *no man's land*, comme si l'endroit conservait la mémoire de ne jamais avoir recueilli des internés et restait fidèle à cette fonction. Dans cet espace, non « habité », la femme du médecin choisit d'avouer qu'elle a conservé la vue, un choix narratif semblable à ceux de *A Jangada de pedra* que nous avons relevés. La femme du médecin aurait pu faire cet aveu dans l'intimité de son dortoir, car chaque dortoir s'organise et formule des règles indépendamment du voisin. Les aveugles dans chaque dortoir s'organisent de manière différente, avec plus ou moins de solidarité. Nous apprenons ainsi que dans le dortoir du médecin, les femmes se touchent, lorsqu'elles quittent le dortoir en groupe, tandis que dans le dortoir voisin, les femmes évitent de le faire. Elles sont reliées les unes aux autres par des bandes d'étoffe pour ne pas se perdre, tandis que celles du dortoir de la femme du médecin: « Devagar, guiadas pela mulher do médico, cada uma com a mão no ombro da seguinte, as mulheres começaram a caminhar » (EC 174)⁴.

¹ « Il y a trois dortoirs de chaque côté, il faut encore voir comment tout ça se présente à l'intérieur, avec des embrasures de porte si étroites qu'on dirait plutôt des goulets » (Leibrich 108)

² « il ne savait pas que les soldats le regardaient par le cran de mire de leur fusil, attendant qu'il franchisse la ligne invisible où l'on passait de vie à trépas » (Leibrich 102)

³ « [le soldat] ne tirerait, après un avis, que si elle descendait l'escalier et s'approchait de cette autre ligne invisible qui était pour lui la frontière de sa sécurité. » (Leibrich 148)

⁴ « Lentement, guidées par la femme du médecin, une main sur l'épaule de la précédente, les femmes se mirent en route. » (Leibrich 168).

Peu de temps après l'arrivée de tous les aveugles qui y seront internés, un groupe d'hommes prend la direction des événements. Ils sont guidés par un malfrat qui possède un pistolet et un véritable aveugle, capable de s'orienter et maîtrisant le braille. Ils s'emparent de toute la nourriture et exigent les objets de valeur, ensuite des femmes en guise de paiement. Ils créent une nouvelle frontière à l'intérieur de l'asile, une ligne invisible au-delà de laquelle les autres aveugles ne s'aventurent pas.

Pendant une tentative de révolte contre les malfrats, l'une des femmes provoque un incendie et les aveugles s'échappent dans une ville où tous sont devenus aveugles. Dans cette société abandonnée à son sort, les personnages ont créé des méthodes pour survivre. Ainsi, ils se déplacent par petits groupes, toute la journée à la recherche de nourriture. De nouvelles lois régissent les comportements entre les personnes. Ainsi, guère personne ne se donne la peine d'enterrer les morts. Les cadavres sont abandonnés au-dehors, faisant le festin de chiens errants. C'est comme si, luttant au quotidien pour leur propre survie, les aveugles faisaient peu de cas de la frontière entre les morts et les vivants. Le groupe des protagonistes, étant encore guidé par les yeux de la femme du médecin, évolue encore selon des normes anciennes, et il enterre la voisine de la jeune fille aux lunettes teintées. Ils suivent « A ordem que quer os mortos no seu lugar de mortos e os vivos no seu lugar de vivos » (*EC 288*)¹. Ce groupe se singularise encore une fois du reste de la société.

Dans *Ensaio sobre a Lucidez*, la pluie torrentielle, qui est un leitmotiv de renouveau dans les romans de José Saramago², remplit *l'incipit*. Elle est un obstacle majeur pour les électeurs, qui restent, dans leur majorité, chez eux. L'inquiétude gagne les bureaux de vote. L'abstention battra sûrement un record. Peu de temps après que la pluie ait cessé de tomber, les électeurs affluent: « confluíam para as suas respectivas assembleias eleitorais como rios que não conhecem outro caminho que não seja o do mar. » (*EL 23*)³. Dans le reste du pays, les élections suivent leur cours habituel, avec tout au plus un léger retard dû aux intempéries. Les résultats des urnes restent semblables à ceux de toujours, il n'y a que dans la capitale que la

¹ « L'ordre qui veut que les morts soient à leur place de morts et les vivants à leur place de vivants. » (Leibrich 281).

² Elle accueille le groupe des protagonistes de *Ensaio sobre a Cegueira* chez le médecin et leur permet de se défaire de l'odeur nauséabonde qui est la leur depuis leur incarcération. Elle achève la narration, éteignant la soif de tous les aveugles, qui tournent leurs bouches ouvertes vers le ciel. Peu de temps après, les aveugles recouvrent la vue.

³ Ils affluaient vers leurs bureaux de vote respectifs comme de fleuves qui ignorent tout chemin qui ne mène à la mer. (nous trad.).

totalité des bulletins blancs atteint les soixante-dix pourcent. Ainsi se distinguent les deux communautés du pays, la majorité qui continue avec constance dans les habitudes du passé, et d'autre part la capitale, qui semble obéir à une impulsion impossible à contrôler. La déconcertation du gouvernement est immense. Il organise de secondes élections, qui viennent confirmer les résultats de la première. Dans une étape suivante, une frontière artificielle est mise en place entre la capitale et le reste du pays.

La capitale est comme assiégée par son propre gouvernement, qui reste toutefois en charge de l'approvisionnement. Les réclamations de la part de la population ne se font pas attendre, renforçant les difficultés logistiques auxquelles doivent faire face les divers ministères. En effet, le but poursuivi est le fléchissement du mouvement du vote en blanc, non pas la famine de la capitale. Les premières difficultés proviennent des industriels. Ces derniers ayant leurs usines hors de la ville, ils sont les premiers à protester contre le siège. Avec des précautions démesurées, le gouvernement autorise les cadres de ces entreprises, qui ont leur lieu de résidence en ville, de se rendre quotidiennement et sous escorte policière sur leurs lieux de travail. Diverses portes permettent d'accéder et de sortir de la ville. Elles sont gardées par des soldats, qui ont pour ordre strict de ne laisser passer personne. Comme ces mesures ne suffisent pas à faire fléchir les citoyens, le gouvernement décide de changer de tactique. Il quitte la capitale et suspend toutes les forces de police. Seuls des espions restent dans la capitale, cherchant désespérément un élément prouvant que le vote en blanc est une tentative de déstabiliser le pays par une organisation terroriste. Cependant, les habitants déjouent les manoeuvres des espions, malgré les techniques quelquefois insistantes:

os piores de todos eram os velhos, que o diabo os carregasse, parecia que uma epidemia de surdez os havia encerrado a todos numa cápsula insonorizada, e quando o agente, com desconcertante ingenuidade, escrevia a pergunta num papel, os descarados diziam, ou que tinham partido os óculos, ou que não percebiam a caligrafia, ou que simplesmente não sabiam ler (*EL 53*)¹.

Le gouvernement espère que, sans forces de l'ordre, le chaos s'empare rapidement de la capitale et que ses habitants implorent le gouvernement de revenir pour rétablir l'harmonie. Cet espoir est rapidement déçu, car les citoyens prennent peu à peu une autre identité,

¹ les pires de tous étaient les vieux, que le diable les emporte, on aurait dit qu'une épidémie de surdité les avait tous enfermés dans une capsule insonorisée, et lorsque l'agent, dans sa naïveté déconcertante, écrivait la question sur un bout de papier, les dévergondés disaient ou bien qu'ils avaient cassé leurs lunettes, ou alors qu'ils n'arrivaient pas à déchiffrer l'écriture, ou encore que simplement, ils ne savaient pas lire (nous trad.).

caractérisée notamment par la solidarité et la générosité. C'est ainsi que les citoyens accueillent les membres du parti au pouvoir, qui ont tenté de fuir la capitale, mais ont été repoussés par les forces de police. Les membres du parti au pouvoir restés en ville entament des négociations pour échapper au siège de la capitale et se rendent à l'une de ces portes, à trois heures du matin. Cependant, les négociations n'ont pas eu lieu en présence de tous les ministres et c'est ainsi que les militaires n'ont pas eu l'autorisation de laisser passer les fuyards. Le gouvernement recule dans ses propos et oblige les automobilistes à retourner chez eux, sans se soucier de l'accueil que leur réservent les autres habitants. Ces derniers les accueillent dignement en leur proposant de l'aide (*EL 167*). Le gouvernement se distingue, lui, par sa méfiance: « O que pretendemos dizer-lhes [...] é que não são dignos de confiança » (*EL 62*)¹, explique le ministre de la défense en proposant un état de siège de la capitale. S'il n'a pu trouver aucun coupable ni aucune trace de la dite organisation, il n'y a qu'une raison: « Estava claro que a cidade era uma termiteira de mentirosos » (*EL 55*)². Le gouvernement décide alors d'employer ses propres moyens pour déstabiliser la vie en société et impose aux employés chargés d'enlever les ordures de faire une grève. Cette grève forcée dure peu de temps: « ao terceiro dia saíram à rua os trabalhadores da limpeza. Não traziam uniformes, vestiam à civil. Disseram que os uniformes é que estavam em greve, não eles. » (*EL 106*)³. Les changements sont tellement étranges dans cette ville que le narrateur affirme: « a cidade, reparando bem, já não faz parte do mundo conhecido » (*EL 117*)⁴. La société a tellement évolué qu'elle a endossé une nouvelle identité, éloignée de celles connues jusqu'alors.

Le gouvernement impose un siège et se trouve, de manière absurde, hors-la-loi. Les assiégés négocient et utilisent des sauf-conduits pour sortir de la capitale, alors que le gouvernement organise une entrée criminelle. Les inspecteurs, qui ont pour mission de confondre la femme du médecin, passent la frontière incognito, de nuit. Les détecteurs sont désactivés pour cinq minutes, à une heure précise et les barbelés sont coupés au préalable. Dès que les trois hommes ont franchi la frontière, les mesures désuasives sont réparées. Le commissaire reçoit l'ordre de transmettre une pièce à convictions à l'un des postes de frontière,

¹ Le message que nous voulons leur faire passer, c'est qu'ils sont indignes de confiance. (nous trad.).

² Il était évident que la ville était une termitière de menteurs. (nous trad.).

³ le troisième jour, les employés chargés du nettoyage sont descendus dans la rue. Ils ne portaient pas leurs uniformes, ils venaient en civil. Ils dirent que les uniformes étaient en grève et non pas eux. (nous trad.).

⁴ le ville, en y regardant de près, ne faisait plus partie du monde connu. (nous trad.).

gardés par les soldats, ensuite ses deux aides devront se rendre à ce même poste pour quitter la ville. Ces postes de frontière ne correspondent pas à des endroits connus, comme les portes dans les anciennes forteresses. Ils sont nommés selon une méthode qui semble militaire, la délimitation par un point cardinal et un nombre. Ainsi, le poste auquel le commissaire doit se rendre est le « six nord », situé à trois kilomètres à l'Est du poste « cinq nord » (*EL* 262). Les militaires imposent de nouvelles normes toponymiques qui ne s'imposent pas, car le commissaire ignore où se trouve le poste cinq nord et a beaucoup de mal à le trouver.

Dans ces romans de José Saramago, nous avons des exemples que la frontière en tant que limite séparant les communautés a été repensée. Les éléments naturels, surtout s'ils sont extraordinaires ou violents, jouent un rôle considérable dans l'émergence des frontières, alors que celles qui sont décidées et mises en place par les politiciens ne sont pas acceptées.

Dans *Nachdenken über Christa T.*, la frontière nationale n'est pas la seule limite entre les communautés. Christa T. est originaire d'un village, Eichholz, près de Friedeberg, situé à une cinquantaine de kilomètres de la ville de la narratrice. Lorsque la protagoniste arrive dans la nouvelle salle de classe, les élèves reconnaissent en elle le comportement de l'étrangère, alors que l'endroit d'où elle vient appartient encore à leur conception de la même région. Le paysage qui sépare la ville de Eichholz ne possède aucune limite digne de ce nom:

wenn einer ein paar Dutzend rauchende Zechenschornsteine hinter sich hat, oder wenigstens den Schlesischen Bahnhof und den Kurfürstendamm... Aber Kiefern und Ginster und Heidekraut, denselben Sommergeruch, den auch wir bis zum Überdruß und fürs Leben in der Nase hatten (*NCT* 14)¹.

Les objets familiers du paysage de l'une ne se distinguent pas de ceux de l'autre. Même l'odeur de l'été, caractérisée par la grande chaleur et les plantes indigènes, est identique. La narratrice de *Kindheitsmuster* insiste sur la persistance de cette odeur: « Kindheitssommer, den du für unwiederbringlich dahin hieltest: Den vor Hitze knisternden, trockenen, kontinentalen Sommer, von dem du von alters her etwas verstandest und an dem du jeden anderen Sommer seitdem unwillkürlich gemessen hast. » (*KM* 124)². Christa T. n'a pas traversé une frontière régionale digne de ce nom. Par contre, en hiver 1944-45, avec l'avancée

¹ « quand on laisse derrière soi toute une escouade de cheminées d'usine ou, pour le moins, la gare de Silésie et le Kurfürstendamm... mais là, des pins et des genêts et des bruyères, et cette odeur d'été que nous avons nous aussi dans le nez, jusqu'à plus soif et pour la vie » (Rollin 14).

² « l'été de ton enfance, cet été que tu croyais à tout jamais perdu: cet été grésillant de chaleur, sec, continental, qui de tout temps a été ton été, et à l'aune duquel tu n'as pas pu t'empêcher de juger tous les autres » (Riccardi 131).

des troupes soviétiques, une frontière se dessine clairement sur ce même tracé. Les Allemands qui fuient devant les troupes ennemies traversent la ville de la narratrice, « Bis eines Tages eine müde Stimme aus dem Zug « Friedeberg » rief. [...] Ich gehörte zu diesen Leuten da. Dann war ich einer von ihnen und vergaß in wenigen Stunden, daß man mit Grauen und Mitleid aus festen Häusern auf Vorüberziehende Blicken kann. » (*NCT* 23)¹. La narratrice fuit avec sa famille devant la frontière qui délimite l'Allemagne occupée par les Soviétiques et celle qui est encore libre. Pour les Allemands, le fleuve Elbe devient la nouvelle frontière à atteindre. Ces mêmes jours, Christa T. est elle aussi en fuite. Elle a réussi à prendre place dans une voiture, qui tombe fréquemment en panne dans la neige. Lorsque le chauffeur part chercher de l'aide, il l'enjoint de rester dans la voiture. Christa T. s'endort et à son réveil, elle vit la suite de ces événements comme un cauchemar: « alles, was ihr zustieß, war zu genau eingepaßt in den Alptraum. Nun war sie für immer in die andere Welt geraten, die dunkle, die ihr ja seit je nicht unbekannt war » (*NCT* 28)². Ce monde des ténèbres est celui de la cruauté envers les animaux ou d'autres êtres humains. Christa T. assiste, au cours de sa vie, à la mise à mort d'animaux innocents, par la cruauté froide de certaines personnes. Pendant la fuite, en janvier 1945, Christa T. s'endort en attendant le chauffeur. Celui-ci la réveille avant qu'elle ne meure de froid, ce qui n'est pas le cas d'un nouveau-né, laissé dans la neige, sur le bord de la route. Cette image hante Christa T. le reste de sa vie. Cet épisode marque une frontière impalpable entre le monde des ténèbres et celui de la vie: « Merkwürdig, wie [der Junge] nach Jahren wieder da ist, beim Anblick einer vermoderten Gasmaske in einem friedlichen Wald, auf einem Weg allerdings, der sie mit der dunkleren Hälfte der Welt, der sie immer entrinnen wollte, wieder in Berührung bringen soll... » (*NCT* 31)³. L'expérience de cette frontière est cruciale pour l'attirance vers l'écriture: « woher sonst ihr Hang, zu dichten, dichtzumachen die schöne, helle, feste Welt, die ihr Teil sein sollte? » (*NCT* 28)⁴.

¹ « Un jour, d'un convoi, une voix fatiguée, lança le nom de « Friedeberg » [...]. À mon tour, je fus l'un d'eux et j'oubliai en quelques heures que, de nos maisons solides, on peut regarder avec horreur et compassion ceux qui défilent. » (Rollin 21-22).

² « tout ce qui lui arrivait s'inscrivait avec trop de précision dans son cauchemar. Voici qu'elle avait fait son entrée à jamais dans l'autre monde, ce monde de ténèbres qui ne lui était pas inconnu... » (Rollin 26)

³ « Curieux, [le garçon] reparaît des années après, à la vue d'un masque à gaz pourri dans une forêt paisible, sur un sentier qui la ramène alors dans cet hémisphère plus obscur de l'univers qu'elle a toujours voulu fuir... » (Rollin 29)

⁴ « d'où lui serait venu autrement ce besoin d'écrire des poèmes, pour modeler ce bel univers, clair et solide, qui eût dû lui échoir en partage? » (Rollin 26).

Dans les années d'après-guerre, les deux amies trouvent refuge dans des villages, éloignés d'une cinquantaine de kilomètres l'un de l'autre. Bien sûr, elles ignorent tout de cette proximité. En été, elles travaillent des champs très semblables et contemplent le nouveau paysage étranger: « Felder, Wiese, ein paar Büsche, der Fluß. Magere schwarzfleckige Kühe, Koppelzäune. Diese fremde flimmernde Hitze, die weit hinten am Horizont zwischen Himmel und Erde hin und her ging, ungemildert, ungekühlt vom Wald » (*NCT* 38)¹.

À la campagne, Christa T. commence une carrière d'institutrice. Trois ans plus tard, elle se rend à Leipzig, suivre des études universitaires. Les témoignages de cette époque montrent Christa T. occupée entre les études et une vie de bohème. Elle lit Dostoïevski et oublie d'assister à certains de ses examens. Christa T. fréquente des cafés: « Cafés bilden Zwischenstationen in der Welt, in der sich Christa T. bewegt. »². Les cafés forment des havres, où Christa T. échappe à sa vie d'étudiante et à ses obligations. Elle peut y laisser le reste de sa bourse, par exemple pour acheter des gâteaux (*NCT* 37) ou encore, elle fuit la culture académique, lorsque celle-ci lui pèse:

[Sie] reißt buchstäblich aus dem Monument der Kulturtradition, der Bibliothek, aus und verirrt sich in eine unterweltlich aussehende Kneipe: « [...] sie [...] folgte mit den Augen den Reihen der Bücherrücken und fürchtete auf einmal, hier könnte schon auf jede Frage eine Antwort stehen. Da sprang sie auf, lief hinaus, fuhr mit der Straßenbahn den weiten Weg zur Stadt zurück »³.

Elle passe la soirée, « *in einer feuchten Spelunke, die Damen und Herren glotzten mich an.* » (*NCT* 63, le soulignement est de l'auteure)⁴. Les cafés se situent au-delà de la vie réglementée et offrent un échappatoire à Christa T.

Pendant ces années, elle s'éprend de Kostja, mais leur relation prend fin. Christa T. quitte Leipzig pour se remettre de ce chagrin d'amour, et aussi des valeurs qui ont été foulées avec la fin de cette relation. La ville est opposée à la campagne, car « Als Ballungszentrum

¹ « Des champs, des prairies, quelques buissons, la rivière. Des vaches maigres, tachées de noir, des haies. Cette chaleur étrange et diaprée qui fait des bonds à l'horizon lointain, surgit ici et là entre ciel et terre, brutale, non rafraîchie par la forêt » (Rollin 35).

² ACKRILL, U., (2004), *op. cit.* p. 41: Les cafés sont des stations intermédiaires à l'intérieur de l'univers de Christa T. (nous trad.)

³ ACKRILL, U., (2004), *op. cit.* p. 41-2: Au sens propre, elle s'échappe d'un monument de la culture, la bibliothèque, et se perd dans un bar à l'aspect ténébreux « Elle [...] suivait des yeux les rangées de livres, prise de la terreur soudaine qu'on pût trouver là une réponse à toute question. Alors elle se levait d'un bond, sortait en courant, refaisait en tram le long chemin jusqu'en ville » (Rollin 59)

⁴ dans un tripot humide, les dames et les hommes me fixaient du regard (nous trad.).

menschlicher Arbeitskraft symbolisiert die Stadt die Anforderungen der Gesellschaft an den Einzelnen. »¹. Cette analyse, appliquée à *Der Geteilte Himmel*², conserve son actualité pour ce roman-ci. La campagne est le lieu de recueillement pour Christa T., le seul endroit qui conserve un lien avec ses origines. La ville est le lieu de tous les possibles, mais aussi l'endroit où des choix de vie s'imposent. La ville et les études sont une tentative pour amener de l'ordre dans la vie de Christa T., pour qu'elle réussisse une intégration voulue par la société. Les cafés et la lecture de Dostoïevski sont le contrepied de cet effort. Ces occupations deviennent prioritaires la protagoniste. Plus tard, Christa T. commence sa vie de jeune épouse dans une petite ville du Mecklembourg, mais il ne s'agit que d'une station avant de construire une maison éloignée des habitations. C'est dans cette dernière demeure citadine que se déclare sa maladie fatale. Le déménagement dans la nouvelle maison est organisé sans qu'elle n'y prenne part, car elle est hospitalisée.

Lorsqu'elle ébauche le projet de construire cette maison, elle n'omet aucun détail. La présence de peupliers est primordiale: « Pappeln gehören am Ufer entlang, die wachsen schnell und halten den Wind ab » (*NCT* 165)³. Les peupliers, plantés au bord du lac, sont aussi la frontière entre le dehors et le dedans, car ils se trouvent toujours aux fenêtres. Christa T. les contemple, et elle est gagnée par le sentiment d'être chez elle.

Christa T. contemple les dix-sept peupliers devant sa chambre à la campagne. Elle est encore institutrice et s'apprête à quitter son poste (*NCT* 39). Lorsqu'elle arrive à Leipzig, elle se met à la recherche d'une chambre à louer: « Christa T., in der neuen Stadt, sah sich Zimmer an, Wirtinnen. Sie begriff, daß sie nach siebzehn Pappeln nicht suchen durfte, da ging sie lieber gar nicht ans Fenster. » (*NCT* 51)⁴. Elle accepte donc ces circonstances, mais lorsqu'elle retourne à la campagne pour se remettre de sa déception amoureuse, elle vérifie: « sie kontrollierte, ob die Aussicht dieselbe geblieben war, siebzehn Pappeln, eine Handbreit höher als vor vier Jahren. » (*NCT* 84)⁵. Dans la sécurité de cette perspective, elle accroche un emploi

¹ SCHULER, Brigitta, *Phantastische Authentizität: Wirklichkeit im Werk Christa Wolfs*, Frankfurt, Peter Lang, p. 56: en tant que zone de concentration urbaine et de salariés, la ville symbolise les exigences de la société envers chacun (nous trad.)

² WOLF, Christa, *Der geteilte Himmel*, München, dtv, Luchterhand Literaturverlag, 1973.

³ « Il y aura des peupliers le long de la rive, ils poussent vite et ils arrêtent le vent. » (Rollin 155).

⁴ « Dans cette ville qu'elle ne connaissait pas, Christa T. alla visiter des chambres, des logeuses. Elle savait qu'elle n'avait pas le droit de chercher des yeux les dix-sept peupliers et n'alla même pas jusqu'à la fenêtre. » (Rollin 48).

⁵ « elle s'assura que la vue était bien restée la même, dix-sept peupliers, plus hauts d'une main qu'il y a quatre ans. » (Rollin 79).

du temps qui a pour but de l'ancrer à la vie, de l'empêcher de dériver dans sa tristesse: « Das erste, sich der Kräfte zu versichern, die, trotz allem, geblieben sind. Die Pappeln, hinter denen jeden Tag die Sonne sinkt » (*NCT* 84-5)¹.

Parmi les objets rassurants, familiers, les peupliers jouent un rôle principal. Robert Shirer remarque que les peupliers des romans de Wolf introduisent le sentiment d'être chez soi:

A brief look at the mention of poplars by Wolf's narrator in *Nachdenken über Christa T.* and an examination of the recurrent appearance of the poplar in *Kindheitsmuster* shows that the poplar is almost always associated with being at home, with belonging, with feelings of Heimat or Zuhause.²

Ces arbres sont le symbole d'une frontière. L'éloignement des peupliers ou leur absence font émerger la perte du sentiment d'être chez soi, alors que leur présence est un gage d'hospitalité.

Dans *Kindheitsmuster*, un peuplier est planté près de l'entrée de l'épicerie Jordan. Lorsque la famille fuit, en janvier 1945 devant les troupes soviétiques, le regard de Nelly se pose en dernier sur cet arbre: « Das Haus sah Nelly noch, die Fenster, hinter denen die überaus vertrauten Räume lagen, über den Schaufenstern die roten Buchstaben: Bruno Jordan, Lebensmittel, Feinkost. Zuletzt die Pappel. » (*KM* 415-6)³. Le décor qu'elle résume est le dernier regard porté sur le lieu de l'enfance. Avec la fuite, c'est une année dans le passage de l'adolescente à l'adulte qui lui est volée: « Nelly hat nie erfahren, wie man mit sechzehn ist. Sie kam nicht dazu, sechzehn oder siebzehn zu sein. » (*KM* 493)⁴. Des peupliers sont plantés devant le balcon de la narratrice. Ils la protègent des souvenirs de la fuite, de ces difficultés et du froid de janvier 1945: « Heute, an diesem heißen Tag, da durch die offene Balkontür das Geraschel der Pappelblätter, fernes Hundegebell und Motorengeräusch hereinkommt. [...]

¹ « Première chose, faire le bilan des forces qui, malgré tout, n'ont pas été entamées. Ces peupliers derrière lesquels le soleil décline quotidiennement » (Rollin 80).

² SHIRER, R., (1988), *op. cit.* p. 202: Un bref regard jeté sur les mentions des peupliers par le narrateur de Wolf dans *Nachdenken über Christa T.* et un examen de la récurrence du peuplier dans *Kindheitsmuster* montre que le peuplier est presque toujours associé à être à la maison, à l'appartenance, avec des sentiments de *patrie* ou de *chez soi* (nous trad., les soulignements sont de l'auteur).

³ « Nelly regarda encore une fois la maison, les fenêtres, derrière lesquelles se trouvaient les chambres qui lui étaient si familières, et cette inscription au-dessus de la vitrine, en lettres rouges: BRUNO JORDAN, ALIMENTATION, ÉPICERIE FINE. En dernier lieu, les peupliers » (Riccardi 432).

⁴ « Nelly n'a jamais appris ce que c'était d'avoir seize ans. Elle n'eut pas le loisir d'avoir seize ou dix-sept ans. » (Riccardi 517).

Heute macht es dir nichts aus, dir jenen bitterkalten Januartag zurückzurufen. » (*KM* 414-5)¹. Le peuplier en tant qu'élément symbolisant le sentiment de « Heimat » est établi. Il est un leitmotiv dans les romans de Christa Wolf.

Regardons l'émergence de la frontière dans *Kindheitsmuster* qui sera déterminante pour Nelly et pour Christa Wolf. L'itinéraire de la fuite reçoit une attention spéciale dans la narration. Il est annoncé en début de roman, par comparaison avec un lac: « Der See von Kirchmöser war das westlichste Gewässer, das sie sah, bis sie fünfzehn war. Die Elbe, Losungswort der Flüchtlingstrecks, ließ noch lange auf sich warten. » (*KM* 77)². L'élément liquide occupe dans ce roman la place privilégiée de frontière naturelle. La narratrice s'appuie sur les souvenirs et recherche aussi sur une carte le chemin qu'elle a dû traverser en janvier 1945. Elle révise ainsi les toponymes qu'elle associe à la fuite: « Bei Parchim also und nicht bei Neustadt-Gelwe (wie du lange Zeit dachtest, nach der Karte, Autoatlas von 1959, Blatt 5) muß jener wüste Übergang über einen Fluß stattgefunden haben – die Elde –, der mehr als alles vorher den Namen „Flucht“ verdiente. » (*KM* 452)³. Les réfugiés avancent, aussi vite qu'ils le peuvent, devant les troupes ennemies. L'aviation ennemie plonge en rase-mottes au-dessus de leurs têtes, et Nelly assiste à la fusillade d'un réfugié qui accompagne les Jordan. La famille Jourdan se trouve entre deux fleuves, l'espoir rivé sur l'Elbe. Rapidement, elle se remet en route: « Nelly, die sich nach geglücktem Elde-Übergang bei Parchim höchstwahrscheinlich auf der F 191 in Richtung Neustadt-Glewe bewegt, da der Elbübergang bei Boizenburg ja ihrer aller Ziel ist » (*KM* 464)⁴. Ensuite, un autre fleuve devient le but de l'exil. Le passage de l'Oder en 1945 est un soulagement pour la famille Jourdan en fuite: « Daß sie die Oder passiert hatten, wurde mit Erleichterung quittiert: zwischen sich und den vermutlich nachrückenden Feind den großen Fluß gelegt zu haben » (*KM* 423)⁵. Pour ces Allemands,

¹ « Aujourd'hui, en ce jour de canicule, alors que la porte-fenêtre ouverte du balcon laisse entrer le bruissement des feuilles de peuplier, des aboiements de chiens au loin et le bruit du moteur d'une motocyclette isolée. [...] Aujourd'hui, cela ne te fait rien de te rappeler ce jours glacial de janvier. » (Riccardi 432-433).

² « Le lac de Kirchmöser fut l'étendue d'eau la plus occidentale qu'elle vit jusqu'à l'âge de quinze ans. L'Elbe, mot de passe des convois de réfugiés, se fit encore attendre longtemps. » (Riccardi 82).

³ « C'est donc près de Parchim, et non près de Neustadt-Glewe (comme tu l'avais cru pendant longtemps, d'après l'atlas routier de 1959, carte 5), que cette dernière traversée chaotique d'un fleuve – l'Elde – a dû avoir lieu, une traversée qui, plus que tout autre événement auparavant, méritait le nom de « fuite ». (Riccardi 473)

⁴ « Nelly, qui, après la traversée réussie de l'Elde près de Parchim, se trouve très probablement sur la F191 en direction de Neustadt-Glewe, puisque le passage de l'Elbe près de Boizenburg est leur but à tous » (Riccardi 485).

⁵ « Le passage de l'Oder fut accueilli avec soulagement: avoir mis le grand fleuve entre soi et l'ennemi qui poursuivait sans doute sa progression » (Riccardi 441)

chaque fleuve est porteur d'un espoir. Ils ne gaspillent aucune pensée à évaluer les conséquences d'installations successives de plus en plus éloignées de la ville natale. Le traité militaire vient annuler les efforts des réfugiés, car les Soviétiques viennent s'installer dans le dernier village en catimini.

Charlotte Jourdan, qui a décidé au dernier moment de rester dans sa maison, se repent lorsqu'elle voit partir sa famille. Elle donne rendez-vous à son frère et les deux se mettent en route par leurs propres moyens, quelques heures après le départ de la voiture dans laquelle se trouve Nelly. Pour ces deux-là aussi, ce même fleuve est entériné comme une frontière: « Sie haben, jeder für sich, erwogen, daß sie vielleicht nicht mehr über die Oder kämen und von ihren Familien abgeschnitten würden. » (*KM* 424)¹. Charlotte retrouvera les siens à Wittenberge, près de l'Elbe, leur prochaine étape qui est censée les séparer des troupes soviétiques. Les exilés mettent deux semaines à arriver à Wittenberge. Dès le début de leur fuite, les douze membres de la famille commencent à se disputer et à mettre à nu d'anciens conflits. La perte de tabous familiaux est la première étape dans la crise identitaire des Jordan. Nelly apprend ainsi l'origine de la cicatrice de sa grand-mère: « woher hatte sie die kleine Narbe an ihrer Stirn? Jawohl: von einer Scherbe der Petroleumlampe, die ihr Mann nach ihr geworfen hatte! [...] So war das also. [dachte Nelly]. » (*KM* 426)². La rivalité entre sa mère Charlotte et sa tante Liesbeth est révélée dans la promiscuité de l'exil et empoisonne leur relation jusqu'au décès de la première: « Zwei Schwestern, die einander nichts schenken können. [...] weil in der grauen Vorzeit ihrer Kindheit die Frage aller Fragen: Was bist du wert? falsch gestellt worden war [...] Erst als Charlotte im Sterben lag, brach ein Strom verzweifelter Schwesterliebe aus Liesbeth Radde » (*KM* 435-6)³. Nelly apprend dans les nombreuses disputes tous les tabous de la famille qui ont précédé sa naissance: « die erste der zahllosen Szenen [...] die nach und nach die Eingeweide der Familie bloßlegen sollten und Nelly, [...] mehr als einmal denken ließen: So ist das also. » (*KM* 425)⁴. Les tabous sont une

¹ « Tous les deux ont envisagé l'éventualité de ne plus pouvoir traverser l'Oder, et d'être coupés de leur famille. » (Riccardi 442).

² « sa petite cicatrice sur le front, hein, elle vient d'où? Mais oui, parfaitement: d'un éclat de verre de la lampe à pétrole que son mari lui a lancée à la figure! [...] Voilà donc ce qu'il en était [pensa Nelly] » (Riccardi 444).

³ « Deux soeurs, et pas une ne peut céder un pouce de terrain à l'autre. [...] parce que [...] dans les temps les plus reculés de leur enfance, la question des questions: Qu'est-ce que tu vau? avait été mal posée [...] Ce n'est que lorsque Charlotte fut sur son lit de mort qu'un flot d'amour désespéré émanant de la soeur pour la soeur jaillit de Liesbeth Radde » (Riccardi 454-5).

⁴ « la première des innombrables scènes, qui devaient peu à peu mettre à nu les entrailles de la famille et faire penser plus d'une fois à Nelly [...] Voilà donc ce qu'il en est! » (Riccardi 444).

propriété d'une culture familiale. Lorsqu'ils sont levés, généralement, c'est au prix de certaines conditions, comme par exemple le passage à l'âge adulte. La fuite et l'exil précipitent la famille vers les limites de son identité et brise la force des tabous. La jeune génération, à laquelle appartient Nelly, est confrontée aux tabous de manière précoce et violente.

Dans son voyage de retour au pays natal, en 1971, des ponts éveillent l'attention des voyageurs. La famille de la narratrice se met en route malgré la chaleur caniculaire, qui est en opposition totale aux conditions climatiques du passage du fleuve Oder en 1945. Le 29 janvier 1945, Nelly observe le fleuve gelé, à peine reconnaissable au milieu du paysage enneigé. « Sechszwanzig Jahre später wird aus entgegengesetzter Richtung ein neues Paar von Hin- und Rückreise in Angriff genommen. » (*KM 78*)¹, commente la narratrice. Pour elle, il s'agit en effet d'un retour, et non pas d'un premier voyage vers un lieu inconnu ou étranger. Les voyages sont toujours effectués par paires: « Es war dir bewußt, daß die Hinreise nach G. - vormals L. - eigentlich eine Rückreise war. Denn Reisen sind paarig. » (*KM 77*)². Sous la chaleur suffocante, les voyageurs de 1971 observent sur cinquante-six kilomètres trois ou quatre ruines de ponts qui n'ont pas été reconstruits. Le passage de la frontière se fait à Francfort-sur-Oder: « Frankfurt (Oder) und Słubice sind durch die wiederaufgebaute Oderbrücke miteinander verbunden » (*KM 79*)³.

La fuite vers l'Est en 1945 et le retour à L. en 1971 sont écrits selon la technique du montage, un récit entrecoupant l'autre. Colin Smith voit dans l'entremêlement des deux récits davantage que la fidélité due à une paire de voyages, un lien entre le passage de la frontière et une expérience irréversible: « her journey across the national border was to echo her confrontation of taboos and the limits of the expressible. »⁴. Les disputes dans la famille en janvier 1945 révèlent à Nelly des histoires que tous les membres se sont efforcés, des années durant, de maintenir secrètes. En 1971, la narratrice décide de briser un autre tabou, celui de l'éducation de son enfance et de son vécu d'adolescente. Le voyage en Pologne est effectué pour vérifier certains souvenirs et pour permettre à d'autres d'émerger.

¹ « Vingt-six ans plus tard, partant de la direction opposée, voilà que tu entreprends un nouveau voyage aller et retour. » (Riccardi 83).

² « Tu avais conscience que le voyage à G. - autrefois L. - était en fait un retour. Car les voyages vont par paires. » (Riccardi 82).

³ « Francfort (Oder) et Słubice sont reliés par le pont de l'Oder qui a été reconstruit » (Riccardi 84).

⁴ SMITH Colin E., (1987), *op. cit.* p. 172

Dans *Medea. Stimmen*, plusieurs personnages font l'expérience d'une autre culture après la traversée d'une frontière. À leur arrivée en Colchide, Jason et les Argonautes s'étonnent des coutumes colchidiennes, dont celle d'honorer les morts. Médée a beau expliquer que seuls les cadavres des hommes sont accrochés aux arbres, avant d'être ensevelis, alors que leur âme est déjà partie, Jason est parcouru de frissons: « bis heute kann ich den Schauer spüren, der mich ergriff, als wir das niedrige Weidengestrüpp am Ufer durchquert hatten und einen Hain regelmäßig gepflanzter Bäume gerieten [...] Menschliches Gebein, menschliche Mumien waren da aufgehängt » (*M* 42)¹. Ces cadavres assurent le passage d'une frontière, qui sinon serait passée pour négligeable, car, la côte la plus orientale du monde connu déçoit les Argonautes: « Der Fluß, die Ufer, das Gelände ringsum, eine mit lichtem Mischwald bestandene Hügellandschaft, kamen uns recht gewöhnlich vor » (*M* 41)². La frontière entre les Argonautes et les Colchidiens est culturelle. Les deux peuples honorent leurs morts d'une manière tellement différente qu'un rapprochement semble impossible. L'espace géographique qui sépare les deux cultures a une valeur secondaire par rapport à leur appréciation de la vie et de la mort. Les différences architecturales sont un autre symbole du passage de la frontière: « [Aietes'] Palast, der übrigens ganz aus Holz war, kunstvoll mit Schnitzereien verziert, gewiß, aber einen Palast würde man das bei uns nicht nennen. » (*M* 47)³.

À son tour, lorsque Médée arrive à Corinthe, elle est immédiatement frappée par les différences, notamment, la valeur de l'or. En Colchide, ce métal est réservé aux rituels, alors que Médée s'étonne: « was uns am meisten befremdete: Man mißt den Wert eines Bürgers von Korinth nach der Menge des Goldes, die er besitzt » (*M* 35)⁴. Les différences entre les deux cultures sont nombreuses, et aucun doute ne subsiste sur l'existence d'une frontière qui les sépare. Certains objets, comme les arbres, sont associés au pays natal. Médée se rappelle le noyer et elle est pénétrée d'un flot de souvenirs, alors que la vue du figuier la ramène à la

¹ « Mais aujourd'hui encore je peux ressentir ce frisson qui me saisit lorsque, après avoir franchi les broussailles formées par de petits saules bordant le rivage, nous atteignîmes un bosquet d'arbres régulièrement plantés [...]. Des sacs en peau de boeuf, de mouton, de chèvre chargés d'un contenu qui débordait par les déchirures: c'étaient des ossements humains, des momies qu'on avait suspendus là » (Lance et Lance-Otterbein 55)

² « Le fleuve, les rives, un paysage de colline en partie couvertes de forêts mixtes, tout nous paraissait très ordinaire » (Lance et Lance-Otterbein 54-5)

³ « [Le] palais [d'Aiétès] était construit tout en bois, agrémenté certes de belles sculptures, mais chez nous on n'appellerait pas cela un palais. » (Lance et Lance-Otterbein 63).

⁴ « Plus surprenant encore: on estime la valeur d'un citoyen de Corinthe à la quantité d'or qu'il possède » (Lance et Lance-Otterbein 46).

réalité de Corinthe: « da war doch kein Feigenbaum, da stand doch mein geliebter Nußbaum. Hast du gewußt, daß man sich nach einem Baum sehnen kann » (*M* 13)¹. Les Colchidiens perpétuent leurs coutumes à Corinthe. Ils élèvent des serpents et honorent leurs dieux. Agaméda considère le ghetto colchidien: « in ihrem Viertel, in dem sie sich ein Klein-Kolchis eingerichtet haben, das sie gegen jede Veränderung abdichten [...] ein wundersames Kolchis erstehen lassen, das es auf dieser Erde niemals und nirgends gegeben hat » (*M* 69-70)². La transposition d'une coutume dans un autre lieu mène à l'isolement de ce peuple, alors que ce dernier conserve la nostalgie du pays d'origine. Les Colchidiens créent ainsi une frontière artificielle entre eux et les Corinthiens.

Le fait plus intéressant dans le roman est l'existence d'autres frontières à l'intérieur de Corinthe, que Médée est capable de reconnaître. Ainsi, après le séisme qui frappe Corinthe, suivi de la peste, les nombreux morts sont amenés à l'extérieur de la ville: « Nur manchmal hört man die Geräusche der Eselskarren, die die Leichen des Tages hinüberbringen, über den Fluß, der schwarz daliegt, in die *Totenstadt*. (*M* 150, n. s.)³. Or, cette ville des morts n'est que le reflet de Corinthe, une ville où la vie a du mal à se déployer et où les vivants vivent en refoulant les crimes de la ville. La « ville des morts » est visible pour tous, tandis que Médée découvre une ville cachée, souterraine du palais de Créon: « dieses wundervolle, reiche, seiner selbst so gewisse und hochmütige Korinth seine unterirdische Gänge mit ihren tief verborgenen Geheimnissen hat » (*M* 83)⁴. Médée parle des souterrains, dont l'entrée est cachée par des tapisseries, et qui mènent au lieu du sacrifice et de sépulture de la princesse Iphinoé. Les Corinthiens croient tous que la princesse est partie avec un prince étranger et qu'elle mène ses jours dans ce pays lointain. Ils ont cessé de demander de ses nouvelles et ceux qui savent la vérité paient de leur vie si jamais ils la répandent. Médée ne s'attendait pas à trouver un côté obscur à la Corinthe lumineuse et riche qu'elle habite.

¹ « il n'y avait pas encore de figuier, c'était mon cher noyer qui se dressait là. Comme un arbre peut vous manquer, le savais-tu » (Lance et Lance-Otterbein 15)

² « dans leur quartier où ils ont installé une petite Colchide imperméable à tout changement, quand ils resserrent leur cercle pour [...] faire surgir une merveilleuse Colchide qui n'a jamais et nulle part existé » (Lance et Lance-Otterbein 93)

³ « À peine si parfois l'on entend le bruit des charrettes tirées par les ânes, transportant vers la ville des morts les cadavres de la journée, là-bas, au-delà du fleuve noir. » (Lance et Lance-Otterbein 198)

⁴ « cette Corinthe merveilleuse, riche, si sûre d'elle et si orgueilleuse possédait aussi ses couloirs souterrains aux secrets bien enfouis » (Lance et Lance-Otterbein 111)

Lorsque Jason décide de quitter Médée, elle déménage avec Lyssa et ses enfants dans une maisonnette, « Lehmhütte ». Le transfert de Médée sert explicitement à éloigner une figure dérangeante pour les dominants. Pourtant, Médée ne cesse d'être une présence contrecarrant les projets de la maison de Corinthe. La cabane de Médée continue d'exister aux côtés du palais, de même que l'influence de la Colchidienne sur le déroulement de la vie politique de Corinthe, malgré les efforts de l'en écarter, ne faiblit pas. La maisonnette symbolise un espace que l'on veut ignorer, mais la proximité, fictionnelle, entre les deux maisons dévoile l'opposition carnavalesque entre le palais prestigieux de Créon et la Corinthe clandestine des critiques du pouvoir. Médée cherche d'ailleurs à découvrir cette clandestinité en suivant la reine Mérope dans la caverne –située dans la partie secrète du palais.

Corinthe se distingue dans la version de Wolf par de multiples lieux opposés. Glaucé raconte les derniers instants d'Iphinoé dans la maison des sculpteurs Oistros et Aréthuse. Arrivée là-bas clandestinement, Glaucé a le sentiment que cet espace ne peut appartenir à sa ville: « Nie hatte ich mir vorgestellt, daß so etwas Schönes wie diesen Raum in meiner Stadt geben könnte [...] Ihr Raum hatte eine große Öffnung gen Westen, er war vollgestellt mit seltenen Pflanzen, man wußte kaum, ob man drinnen oder draußen war » (*M* 140-1)¹. Cette maison qui réunit deux caractéristiques opposées est aussi un lieu des possibles, celui où la parole a libre cours.

Corinthe apparaît comme un lieu de réclusion, où non seulement deux communautés, mais encore de nombreux autres personnages vivent dans un univers qui leur est propre et qui n'admet pas d'échange interculturel. L'existence d'une ville des morts en face de Corinthe pose la question de l'être et du paraître. Les réalités désagréables de Corinthe sont occultées, mises à la frontière. La ville qui s'offre à l'observateur cache une partie de son être. La transposition de cette réflexion au mythe de Médée nous pose les questions suivantes: Médée est-elle réellement cruelle et infanticide? Est-elle une magicienne malveillante, percée au jour par les Corinthiens? La réponse de Christa Wolf est claire, Médée sert elle aussi les intérêts de Corinthe. Elle endosse malgré elle tous les crimes, afin que Corinthe puisse subsister dans son éclat intouchable.

¹ « Je n'avais jamais imaginé qu'il pût y avoir dans ma ville quelque chose d'aussi beau que cette pièce. [...] La pièce était encombrée de plantes rares, on se demandait si on était dedans ou dehors » (Lance et Lance-Otterbein 186).

Dans *La Langue maternelle* et *Les Mots étrangers* de Vassilis Alexakis, nous avons le type le plus évident de la frontière, celle qui existe dans le réel entre deux pays. Dans le premier roman, le narrateur grec s'est installé en France et maintenant, il retourne en Grèce, laissant émerger ses souvenirs d'antan et ouvrant la voie à des comparaisons entre les deux pays. L'occasion de ce séjour est le décès de sa mère. Le narrateur s'engage dans une flânerie de souvenirs en rapport avec elle. Ses souvenirs sont accompagnés de réflexions sur le patrimoine grec. Il accorde une attention aux objets et aux paysages qui, pour lui, définissent son pays. En se rendant au métro à Omonia, un quartier central d'Athènes, le narrateur remarque: « L'odeur que dégage le tunnel [du métro] n'a pas changé depuis mon enfance. Les stations parisiennes n'ont pas la même odeur, l'obscurité sent différemment là-bas. » (*LM* 7). L'odorat est bien entendu un sens qui privilégié dans la reconnaissance de ce qui est familier. Par ailleurs, la Méditerranée est un élément paysager à forte connotation identitaire: « Nous connaissions bien la mer qui malmène [le] bateau [d'Ulysse], nous vivions sur ses rives. Elle était le théâtre de nos propres craintes et de nos rêves. » (*LM* 82). Un autre élément du paysage important sont les arbres. Dans le jardin de son immeuble d'Athènes pousse un laurier, alors qu'il remarque: « Le paysage grec est plein d'oliviers et de cyprès. C'est le cas notamment du site de Delphes. » (*LM* 146). Les oliviers ainsi que leurs fruits apparaissent à plusieurs reprises dans les romans de Vassilis Alexakis. Dans celui-ci, le narrateur se souvient des tartines à la margarine et aux olives préparées par sa mère dans son enfance:

Ma mère nous préparait des tartines de pain à la margarine quand nous étions enfants. Elle posait sur la margarine des petits morceaux d'olives. Les tartines ressemblaient à des cartes à jouer. Plus tard, les olives ont été remplacées par du fromage, des œufs durs et même des boulettes de viande coupées en deux. Je voyais s'inscrire sur mes tartines les progrès réalisés par l'économie grecque. (*LM* 14).

Les goûters de l'enfance condensent l'image d'une autre frontière qui s'est construite, peut-être à l'insu du narrateur. Le progrès économique, et aussi le passage du temps renferment certains objets et aussi des souvenirs dans une période à jamais perdue. Le narrateur se souvient d'un conte inventé par sa mère, où le héros part à l'étranger, mais revient toujours, même si beaucoup de temps s'écoule. Maintenant que sa mère est morte et que ses liens avec la Grèce se sont distendus, il juge: « J'ai trop tardé à revenir, ai-je pensé. Quand on tarde tant, c'est un peu comme si l'on ne revenait pas. » (*LM* 214). Le passage du temps a une

influence accrue sur la façon dont est vécue une frontière. Le temps a tendance à distendre les relations, à renforcer les frontières.

Alors que le gouvernement grec emploie de gros moyens pour garder vivace la mémoire des Anciens, la vie moderne recouvre les vestiges. Par endroits, la superposition est telle, qu'on ne voit pas le site originel. Ainsi, à Delphes, une route a recouvert un ruisseau. De nos jours, seule l'imagination peut encore rétablir ce à quoi a dû ressembler le site: « La fontaine Castalie, qui rafraîchissait la Pythie et inspirait les poètes, continue à couler. Elle forme un petit ruisseau qui passe aujourd'hui sous la route goudronnée. » (*LM* 93). Les voyages à travers la Grèce mènent le narrateur près de l'Achéron. Il désire voir le fleuve célèbre qui mène au royaume des morts. Cependant, il est déçu par le paysage qui s'offre à lui: « Le paysage ne ressemble pas beaucoup à celui décrit par le poète. Nous n'avons pas aperçu la grotte qui donne accès au royaume des morts. Nous n'avons vu aucun rocher. » (*LM* 218). Il cherche le bois où Ulysse aurait rencontré l'ombre de sa mère. En vain. Le narrateur ne saura pas s'il s'est laissé mené par une liberté créatrice dans la description du paysage ou si celui-ci a changé au fil des siècles. Le silence et l'abandon dans les alentours de l'Achéron lui font faire prendre conscience de la tristesse qu'il ressent pour la mort de sa mère: « Je lui en veux quelquefois de ne pas me donner de ses nouvelles, comme si la mort n'était pas une excuse suffisante. [...] J'imagine l'au-delà comme un pays lointain certes, mais d'où l'on peut téléphoner de temps en temps. » (*LM* 219). Le narrateur s'est donc consciemment rendu sur le site, où sa mère aurait fait son dernier voyage, d'après la croyance ancienne. Le silence pesant de l'Achéron rappelle vivement l'absence de la défunte. Le narrateur a recherché la frontière géographique qui le sépare de sa mère, l'endroit qu'il ne peut passer à son gré et qu'on ne traverse pas dans les deux sens.

Pendant son séjour à Athènes, le narrateur entreprend de rénover son appartement. Il a fait abattre les cloisons intérieures. La description qu'il fait de son expérience est une mise en abyme de la problématique des frontières dans le roman: « En faisant les cent pas dans l'appartement, j'ai l'illusion agréable de passer à travers les murs. » (*LM* 34). Les murs, des frontières entre les diverses pièces de l'appartement, n'existent plus, mais continuent de laisser des traces, de « ciment et de plâtre. C'est dire que le souvenir de ces murs reste intact. » (*LM, ibid.*). L'impression de traverser des murs est clairement désignée comme une illusion. Dans son appartement, il ne traverse pas des murs physiques, puisqu'ils sont abattus. Dans ses

souvenirs, les frontières non physiques restent infranchissables. Dans la comparaison entre la Grèce actuelle et celle de son enfance, il y a des limites qui ne peuvent plus être jointes. Il ne trouve pas la frontière entre les vivants et les morts dans le paysage grec. Cette limite également restera réelle, malgré l'illusion éventuelle de communiquer avec sa mère au fil de ses souvenirs et de ses recherches à travers la Grèce.

Dans *Les Mots étrangers*, le narrateur grec vit à Paris. Nous apprenons qu'il effectue régulièrement des aller-retours en Grèce. Dans le récit, il s'y rend pour mettre en vente la maison familiale. Il revient à Paris avant de s'envoler pour un séjour en Centrafrique. L'épilogue du roman se joue à nouveau en France, après la fin de son séjour africain. Nous avons ainsi plusieurs passages de frontières, mais c'est l'apprentissage du sango qui est déterminant dans la prise de conscience de l'autre pays.

Pendant son étude du sango, le narrateur se demande quels paysages les Centrafricains associent-ils à leur pays. Ces images, estime-t-il, sont certainement en opposition à celles qui lui sont chères: « Je ne vois rien en somme qui me rappelle les paysages desséchés, dominés par des montagnes nues, de mon cher pays. À l'heure du couchant, afin de se reposer des fatigues du jour, les Grecs tournent les yeux vers la mer. Sur quoi se pose le regard des Centrafricains ? La mer est vraiment loin. » (ME 85). Il estime que l'élément liquide doit jouer un rôle important. En examinant une carte, il découvre deux grands lacs, le Lac des Crocodiles et celui des Sorciers (ME 84), qui sont relativement éloignés de la capitale. Celle-ci est longée par un fleuve, l'Oubangui, qui forme une frontière naturelle: « Bangui [...] est située sur la rive droite de l'Oubangui, la rive gauche appartenant au Congo belge. » (ME 46). Ce fleuve donne des ailes à l'imagination de M. Nicolaïdès. Pour lui il y n'y a pas de doute, le fleuve est le berceau du sango: « C'est une langue retentissante [...] Les habitants du fleuve avaient sans doute besoin d'une telle langue pour pouvoir se parler d'une rive à l'autre. » (ME 48). Nous avons donc la motivation pour apprendre le sango. Cette langue permet, grâce à sa structure, une communication d'une frontière à l'autre. Elle est aussi la langue de la grand-tante Clotilde qui a vécu à Bangi. Le rôle du sango pour le narrateur est d'établir des liens avec des ancêtres émigrés, à l'heure où ses deux parents ne sont plus de ce monde. Clotilde ayant épousé un Arménien de Marseille, elle possédait un lien avec la France. Le triangle Grèce-France-Centrafrique ne cessera d'apparaître dans notre démonstration.

L'Ubangi capte l'attention du narrateur, car il est responsable du développement du sango. Il symbolise ainsi la communication entre les personnes: « L'expansion du sango a été assurée par les commerçants et les missionnaires, qui passaient forcément par le fleuve pour pénétrer à l'intérieur du pays. » (*ME* 39). Situé entre la Centrafrique et le Congo belge, le fleuve est une frontière naturelle. Avant son voyage, le narrateur s'interroge sur la capacité de cette frontière à endiguer la guerre au Congo: « Est-ce que le fleuve constitue un rempart suffisant contre les belligérants? Est-il assez large pour faire échec aux balles perdues? » (*ME* 188-9). Arrivé à Bangi, il est rassuré: « Aucun coup de feu n'a retenti. « L'Ubangi n'a qu'une seule rive. » Sa tranquillité me délestait de mes préoccupations, de mes souvenirs. » (*ME* 209). L'élément liquide joue un rôle dans le relâchement des souvenirs du narrateur. La pluie africaine le réjouit, tandis que le fleuve trace une frontière entre les souffrances et le présent. Le fleuve a ce même effet sur les Centrafricains. En observant les enfants qui jouent dans le fleuve, le narrateur constate: « Le rôle de l'Ubangi est de faire oublier aux habitants de la ville leur condition et de rendre aux enfants leur vrai visage. Je me suis estimé heureux d'avoir choisi une langue née au bord d'un fleuve si gentil. » (*ME* 210).

Pour le narrateur, l'Ubangi est l'attraction principale de son voyage (*ME* 208). Il demande le chemin du fleuve et est envoyé aux abords de la ville. Les maisons se raréfient, le bruit de la ville reste dans son dos. La végétation devient plus présente: « Les arbres atteignaient des proportions gigantesques. J'ai vu l'Ubangi au détour d'une route, derrière une rangée d'arbres. Il m'a paru aussi grand qu'un lac. Il en avait les dimensions, mais aussi la couleur grise et la quiétude. Pas un frisson ne troublait sa surface. » (*ME* 208). En comparaison avec le bruit et la foule de Bangi, le fleuve semble appartenir à un autre monde, et les arbres forment la frontière entre l'un et l'autre. Sur les rives de l'Ubangi, après avoir tourné le dos à la ville et après le passage de ces arbres immenses, chacun est récompensé par le balayage de ses soucis.

Le passage de la frontière pour arriver en Centrafrique est stressant. En descendant de l'avion, le narrateur est surpris par un attroupement qui se dispute son sac de voyage. Tous veulent le porter pour se faire un peu d'argent. Le narrateur est gagné par l'inquiétude, jusqu'à ce que l'employé de l'ambassade disperse la foule. Le calme dure peu de temps, car, quelques mètres après l'aéroport, le narrateur rencontre son premier barrage formé de militaires et de policiers, « Tout à coup j'ai compris que j'étais arrivé. » (*ME* 192). Il fait une tentative en

sango pour s'arroger la bienveillance des militaires et des policiers, mais ce n'est que la distribution de l'argent qui lève le barrage, une pratique à laquelle le narrateur doit encore s'habituer.

Enfant, le narrateur observe la trace de la diaspora grecque grâce à sa collection de timbres. Le nombre de timbres d'un certain pays, comparé à celui que possèdent ses camarades, lui indique l'importance de la population grecque dans tel ou tel pays: « Ma collection me confirmait l'importance de la présence grecque en Afrique, me renseignait sur l'ampleur du mouvement migratoire vers les États-Unis, le Canada et l'Australie, me révélait la désaffection de mes compatriotes pour l'Asie. » (*ME* 20). La carence de timbres des pays de l'Est est mis sur le compte de la censure par les communistes, suppose le narrateur, tandis que peu de Grecs vivent encore en Turquie: « La Grèce royaliste des années 50 tenait à distance le bloc communiste, comme elle tenait à distance la Turquie, qui avait chassé tous les Héliènes de son territoire. » (*ME* 20-1). Les frontières politiques sont bien présentes, le narrateur en a conscience. Ce sont cependant les objets qui lui rappellent sa famille et la Grèce qui jouissent de son attention. Dans son enfance, il accompagnait son père au cimetière, où celui-ci travaillait. Avec un ami, il y joue au foot: « Deux cyprès, plantés à trois mètres l'un de l'autre près du mur de l'enceinte (du cimetière où travaillait le père), nous servaient de but. » (*ME* 66). Le narrateur illustre les livres de son enfance qui ne comportent pas d'images avec « des footballeurs, des cyprès, des machines à coudre. » (*ME* 87). La mère du narrateur était couturière et travaillait dans un atelier, où celui-ci l'a souvent accompagnée. Il affiche très tôt une prédilection pour les objets familiers. Lorsqu'il se rend à Athènes pour mettre en vente la maison de ses parents, il prend le temps de dire adieu au jardin: « J'ai pris congé du jardin en regardant un à un les arbres. Le citronnier me rendit la politesse en m'offrant un beau fruit » (*ME* 181). En quittant la maison, il descend l'escalier en prenant bien garde à la marche qui craquait et qu'il a toujours scrupuleusement évitée: « j'ai évité la marche qui craque comme si elle pouvait encore réveiller mes parents » (*ME* 181). Le voyage en Centrafrique ramène le narrateur dans cet univers de l'adieu à ces parents. Les objets, mais aussi les situations sont en rapport avec sa vie en Grèce. Ainsi, il s'étonne: « j'ai retrouvé à Bangi les mêmes machines à coudre que celles qui meublaient l'atelier où travaillait ma mère » (*ME* 206). Ces objets familiers raccourcissent l'écart entre lui et l'univers étranger. Étant donné que ces machines à coudre occupent une place importante dans les souvenirs du narrateur, celles qu'il revoie à

Bangi font émerger des émotions qui ancrent le voyage dans un vécu plus ancien. La distance entre la Grèce et Bangi s'amenuise grâce aux objets familiers.

Le jour de l'enterrement du père, il pleut. Cette pluie fine reste associée à cet événement. Lorsqu'il retourne à Athènes pour mettre en vente la maison, il fait très beau « pourtant tous les matins, en me réveillant, je croyais entendre la pluie » (*ME* 179). Ce n'est que l'expérience de Bangi qui balaie ce souvenir. En faisant connaissance avec la pluie africaine, il se rend compte que cette pluie efface tout. Elle remplit l'espace entier, efface les points d'orientation, fait un vacarme assourdissant: « Je croyais entendre fuir une armée. » (*ME* 249). Le narrateur progresse sous la pluie, qui le ralentit. Il part à l'aveuglette: « J'ai eu bientôt les pieds dans la boue et j'ai alors compris que j'avais dépassé la chaussée asphaltée. » (*ME* 249). Au lieu d'être accablé, le narrateur se réjouit de cette pluie, car cet orage efface aussi la pluie fine du jour de l'enterrement: « ce formidable orage pour me faire oublier une petite pluie athénienne qui m'avait rendu triste au mois de mars. » (*ME* 250). L'intempérie relie l'expérience de Bangi au deuil vécu à Athènes.

Ce roman nous avons des descriptions de plusieurs types de frontières: politiques, naturelles, symboliques. La manière dont chacune est vécue est associée à une expérience ou à une tranche de vie du narrateur. Ces descriptions accentuent les différences entre chaque frontière. Elles peuvent ainsi avoir une profondeur plus puissante que les frontières politiques imposées par l'extérieur. Chaque traversée de frontière est ainsi rendue unique, ce vécu est individuel.

Dans *Avant*, nous nous attendons à une frontière qui est aussi infranchissable et qui sépare les morts des vivants. Les protagonistes du roman se retrouvent sous un cimetière, probablement dans une ancienne carrière qui a une porte communicante avec la cave du gardien du cimetière. Les habitants du cimetière ne se considèrent pas comme des morts. À leurs yeux, ils n'ont pas franchi la barrière qui n'admet aucun retour chez les vivants. Ils se considèrent comme des absents, disent qu'ils sont dans le pays de l'absence (*A* 63). Ils cherchent à être réhabilités parmi les vivants, mais craignent en même temps cette rencontre. Ils décident qu'ils sortiront de nuit, pour éviter de rencontrer du monde. Plus que tout, ils craignent le gardien, le seul vivant avec lequel il y a un contact distendu, bien qu'unilatéral, puisque le gardien ignore leur existence.

La cave du gardien est très éloignée de la carrière qu'occupent les morts, puisque ceux-ci estiment: « l'escalier de pierre qui relie [la maison du gardien] à la cave compte au moins soixante marches. » (A 16). Il y a donc beaucoup d'espace qui sépare les morts des vivants, mais cette frontière est physique et elle permet aux morts et aux vivants de se rencontrer. Les morts sont les seuls à pouvoir prendre cette initiative, mais ils la redoutent.

La serrure de la porte qui sépare l'escalier de leur carrière et la cave du gardien intrigue l'un des personnages: « Vous ne trouvez pas curieux, d'ailleurs, que la serrure soit fixée du côté de l'escalier justement, comme si c'était une porte donnant sur l'extérieur? » (A 118). Le doute d'Émile ne trouve pas d'écho parmi les compagnons. M. Mazet suppose que cette porte devait donner sur l'extérieur du temps où la carrière était encore en activité. L'ancienne carrière est donc le lieu de passage, c'est-à-dire le point de frontière entre les deux mondes. Attardons-nous sur les descriptions qui en sont fournies. Les morts estiment être à une vingtaine de mètres de la surface. Le narrateur imagine le plafond, puisque dans l'obscurité il ne peut le voir: « Cela s'appelle un ciel de carrière, ai-je pensé, ce plafond invisible de 20 m d'épaisseur. » (A 185).

Peu de temps après le passage du gardien dans sa cave, les morts forment une petite équipe pour explorer la cave. Les morts connaissent l'emplacement exact de tous les objets entreposés et découvrent rapidement ce que le gardien est venu y déposer: une vieille télévision (A 122). Le plus ancien habitant du cimetière, monsieur Mazet, en est tout excité. C'est pour lui l'occasion de faire connaissance avec cet objet, dont l'invention est postérieure à son décès. Les autres morts sont immédiatement envahis par les séries télévisées qu'ils ont vues dans leurs vies. En essayant de tourner la télé vers le centre de la cave, pour permettre au petit garçon d'avoir l'illusion de la regarder, les morts se rendent compte de leur faiblesse. À deux, les morts arrivent à la déplacer d'une vingtaine de centimètres. Cette « excursion » dans le monde des vivants renforce leur sentiment de ne plus y appartenir.

De cette façon, le narrateur forge une frontière sans contenu politique, en s'appuyant sur des éléments de démarcation, - une frontière gardée - ainsi que des pratiques « culturelles » propres: l'occupation quotidienne (le creusement du tunnel), l'aspiration des membres (rejoindre le monde des vivants), la primauté de l'ouïe, etc. Les morts sont différents, non seulement, parce qu'ils ont changé d'état, mais aussi parce qu'ils forment une société, avec des coutumes et des règles qui lui sont propres; au sens anthropologique, ils ont une autre culture.

L'endroit où ils évoluent ressemble à un purgatoire entre l'oubli définitif et la nostalgie de la vie.

Conclusion

Dans chaque roman analysé, nous posons le principe que la frontière délimite le familier et l'inconnu. Cette frontière est plus forte, plus concrète que les frontières entre les pays. Celles-ci ne rendent compte que de certaines différences alors que l'autre frontière est omniprésente dans les échanges et les expériences entre cultures.

C'est ce que démontre avec force *A Jangada de pedra*, par exemple. La frontière entre les deux pays ibériques apparaît comme superflue. La péninsule cherche ensemble une nouvelle identité, fondée sur une culture commune. Dans *Nachdenken über Christa T.* et *Kindheitsmuster*, l'expérience de l'étranger se fait sans qu'une frontière politique ne soit franchie. Dans ces deux romans, l'exil est accompagné d'une expérience traumatisante qui forge une barrière dans la construction identitaire. Dans ce roman-là, Christa T. vit une scène de cruauté gratuite qui trouvera un écho à plusieurs reprises. Ce contact avec le monde de la cruauté est fondateur de sa vocation d'écrivain. Dans *Kindheitsmuster*, la famille de Nelly abandonne les tabous familiaux pendant l'exil, provoquant chez Nelly une prise de conscience des liens entre ses proches. L'exil est un événement qui amène l'expérience de l'étranger, sans qu'il n'y ait forcément un contact avec l'Autre. Dans les deux romans, les peupliers symbolisent le sentiment d'être chez soi. Ils prennent une place dans la vie des protagonistes à chaque fois que l'une ou l'autre s'installe durablement quelque part. Leur omission devient ainsi le signe que les protagonistes sont dans un environnement étranger.

Dans *La Langue maternelle* et *Les Mots étrangers*, le narrateur concentre son attention sur les objets qui lui sont familiers ou qui lui rappellent l'environnement familial. Le paysage fait partie de ces objets importants. Par ailleurs, dans *Les Mots étrangers*, le narrateur choisit d'apprendre le sango, car cette langue permet une communication transethnique et transnationale en Afrique centrale. Il profite de cette expérience pour construire un dialogue entre ses deux cultures, entre la française et la grecque. Dans *La Langue maternelle*, le narrateur met l'accent sur le lien entre l'expérience de la frontière et le passage du temps, de

même qu'il est porté par son intérêt envers les frontières symboliques, infranchissables, comme celle entre les morts et les vivants.

Dans *Ensaio sobre a Cegueira* et *Ensaio sobre a Lucidez*, l'imposition d'une frontière artificielle est la condition de la fiction. Dans ce dernier roman, elle délimite la capitale du reste du pays. Le vote en blanc apparaît comme l'acte fondateur d'une culture qui se construit autour de valeurs comme la solidarité, la générosité et bien sûr, la lucidité. Dans *Ensaio sobre a Cegueira*, le gouvernement permet l'existence d'un espace tortionnaire. Les aveugles qui y sont confinés luttent pour leur survie et la survenue d'un groupe de malfrats augmente encore leurs souffrances. Ceux-ci imposent une nouvelle frontière à l'intérieur de l'asile où les centaines des premiers aveugles sont enfermés.

Medea. Stimmen réunit plusieurs niveaux de réflexion sur l'expérience de l'étranger. Les personnages exposent des comparaisons entre les cultures corinthienne et colchidienne. Celles-ci se différencient, entre autres, par leur rapport au temps, le culte des morts ou les valeurs matérielles. La frontière entre l'être et le paraître est symbolisée par Corinthe et l'existence de la ville des morts, construite en face. Nous avons également parlé d'une frontière carnavalesque entre le palais de Créon et la cabane de Médée, qui est le symbole d'une critique tenace du pouvoir.

Notre démonstration doit tenir compte de toutes ces facettes liées à l'expérience de l'étranger. L'existence d'une frontière peut apparaître comme incontournable, mais en réalité elle ne l'est pas. L'expérience qui mène à une prise de conscience plus profonde n'arrive pas forcément lors de sa traversée, mais elle est au moins liée à la symbolique de la frontière.

Conclusion de la première partie

Dans les romans, l'expérience biculturelle des romanciers est transposée aux narrateurs. Les romans sont dominés par un regard décalé sur les sociétés qu'ils décrivent ou qu'ils mettent en mots. Dans *La langue maternelle* et *Les Mots étrangers*, la question de la biculturalité est centrale. Le personnage principal du premier roman observe son identité par le biais de l'autre culture qui le caractérise. Dans *Les Mots étrangers*, il étudie le lien entre ses deux cultures au moyen de son expérience africaine. Dans ses romans, Christa Wolf pose la question du prix que coûte l'intégration. La perte du pays natal est irrémédiable pour chaque protagoniste des romans. L'acculturation est nécessaire à la survie, mais les personnages ne réussissent pas forcément cette adaptation. Les romans de José Saramago sont imprégnés de messages politiques liés à l'expérience de l'étranger. Afin de mettre en place les sociétés qui serviront d'illustration, ces sociétés sont isolées. Elles sont coupées du reste du monde et évoluent rapidement suivant de nouvelles normes.

Nous parlons volontiers d'une nouvelle culture qui s'est mise en place alors que nous avons vu qu'il est impossible de définir le terme « culture » de manière satisfaisante. Par ailleurs, les dérivés du terme « culture » sont tous porteurs d'une idéologie rarement avouée. Les limites de ces termes et des recherches interculturelles sont dénoncées notamment dans des traités d'anthropologie et nous tirons des conclusions similaires dans le domaine littéraire. Le narrateur, de même que l'anthropologue, cachent souvent leur idéologie derrière un discours faussement objectif. C'est souvent le narrateur uniquement qui se trouve en situation interculturelle, car les groupes culturels ne sont guère en contact. Certains éléments reviennent avec force dans les discours sur l'étranger, comme par exemple l'appui sur les sciences, au minimum au niveau formel, ou encore, les descriptions lapidaires de l'autre. Au terme de cette analyse, nous insistons sur l'importance de considérer chaque discours sur la culture en s'interrogeant sur l'image de l'étranger que ce discours suppose.

Notre analyse des frontières aboutit à la conclusion que les frontières politiques sont artificielles et superflues. Elles ne satisfont pas aux analyses sur l'étranger. *A Jangada de pedra* préconise la recherche d'entités régionales évoluant grâce à des liens historiques et

quotidiens remis à jour. La péninsule cherche ainsi une nouvelle identité tournée vers son passé et non plus vers l'Europe. Dans les deux autres romans de José Saramago, des décisions politiques privent certains habitants des contacts avec leurs connaissances. Quiconque tente de traverser cette frontière risque sa vie. Ainsi, plusieurs communautés évoluent de manière différente, dans le même espace géographique. Dans *Nachdenken über Christa T.*, *Kindheitsmuster*, *Avant* et *Les Mots étrangers*, la frontière est liée à une expérience fondatrice d'une nouvelle identité. Celle-ci peut intervenir pendant un voyage, mais ce n'est pas une condition absolue. Dans *Medea. Stimmen*, nous avons l'exemple de frontières nationales entre deux cultures différentes. Elles coexistent sans profiter réellement l'une de l'autre. La narration inclut encore d'autres frontières comme la séparation carnavalesque symbolisée par la cabane de Médée qui existe côte à côte avec le palais de Créon.

DEUXIÈME PARTIE: IMAGINAIRE ET
FONCTIONS DE L'ÉTRANGER

Introduction de la deuxième partie

L'omniprésence de l'élément étranger est favorisée par l'existence de personnages étrangers. Nous incluons les narrateurs lorsque ceux-ci profitent de leur expérience chez une autre communauté pour énoncer leurs observations dans le récit. D'autres personnages étrangers peuvent aussi occuper cette fonction. Nous commençons par présenter les étrangers dans les romans en les discriminant selon leur place dans la diégèse. Nous prenons ensuite en compte d'autres caractérisations pour cerner le type de l'étranger. En effet, il peut être dépeint de la même manière indépendamment de ses origines et de sa région d'accueil. Dans ce cas, comment les narrateurs aboutissent-ils à ces points communs? Faut-il y voir un lien entre les habitudes communes aux étrangers ou cette vision découle-t-elle des attentes et du regard des narrateurs? L'imaginaire qui entoure l'étranger nous intéresse autant que les valeurs qui lui sont apposées dans un premier chapitre.

Au-delà de critiques comparatives entre les cultures, qui donnent lieu aux observations interculturelles des narrateurs, le personnage étranger apporte-t-il d'autres commentaires? Nous analysons cette action fondamentale dans un deuxième chapitre, car dans un grand nombre de romans, la présence de l'étranger permet de dénoncer des fonctionnements hasardeux ou des systèmes défailants. Cet apport de l'étranger nous semble un moyen choisi par les auteurs de manière privilégiée.

Les avantages de la présence étrangère concernent donc divers domaines, mais nous ne nous limiterons pas à une analyse des contenus des romans. Dans un troisième temps, nous considérerons la présence de l'étranger en rapport avec la structure du roman respectif. Nous chercherons un lien entre l'un et l'autre, car leurs interventions ou leur irruption dans le récit ne nous semblent guère fortuites.

2. a. Typologie des personnages étrangers

Introduction

Nous avons vu que la traversée d'une frontière va de pair avec des connaissances nouvelles. Celles-ci sont vécues et parfois transmises par le personnage qui vient d'ailleurs. Dans les romans, l'auteur peut choisir de laisser à ce personnage le soin de narrer ces expériences et de confronter les deux visions du monde ou bien de provoquer une rencontre entre un personnage étranger et le protagoniste. Les romanciers optent pour diverses possibilités de donner une place aux personnages étrangers. Ceux-ci peuvent être les narrateurs, ce qui leur confère une plus grande liberté dans l'exposition de sa vision du monde, ou, à l'autre extrême, le personnage étranger peut apparaître de manière épisodique. Nous avons choisi d'évoquer les personnages étrangers des romans dans cet ordre précisément, en présentant d'abord les narrateurs pour nous arrêter aux personnages épisodiques qui sont caractérisés par des stéréotypes. Nous voulons dégager quelles sont les propriétés redondantes des personnages étrangers en nous interrogeant s'ils sont associés à des valeurs positives ou négatives. Nous estimons nécessaire de montrer les nouvelles connaissances amenées par le personnage étranger.

Le narrateur des *Mots étrangers*, M. Nicolaïdès, est semblable à celui de *La Langue maternelle*. Les éléments biographiques de l'un coïncident avec ceux de l'autre, de sorte que le lecteur tend non seulement à considérer que les deux narrateurs sont identiques, mais encore à assimiler le narrateur à l'auteur. Le narrateur affirme: « Si j'avais à décliner mon identité, je dirais: « *Kodoro ti mbi*¹, c'est la Grèce. » (ME 9). Cependant, par rapport à Pavlos, le narrateur des *Mots étrangers* ajoute une étape dans sa quête identitaire, l'apprentissage du sango et un voyage en Centrafrique. Ce narrateur rencontre donc non seulement des Parisiens et des Grecs, qui possèdent globalement les mêmes caractéristiques que ceux de *La Langue maternelle*, mais aussi des Centrafricains et des expatriés européens vivant à Bangi. Le

¹ En sango: « Mon pays c'est la Grèce. ».

narrateur donne quelques indications sur les éléments qui lui semblent étrangers. Les yeux bleus en sont un exemple: « Malgré tant d'années passées en France, je ne sais toujours pas lire dans le regard des personnes qui ont les yeux bleus. C'est une couleur qui me déconcerte. » (ME 30).

Le contact avec la langue de la Centrafrique affine la perception du narrateur. Ainsi, en apprenant le mot sango qui désigne l'éléphant, le narrateur constate: « j'ai mis si longtemps à remarquer l'éléphant qui sert d'emblème à la marque de fabrique de mon frigidaire. » (ME 75). Les objets familiers au narrateur apparaissent sous un jour nouveau, car la nouvelle langue modifie les perceptions. En faisant de la place au sango dans son esprit, le narrateur autorise les emblèmes africains à pénétrer sa conscience, alors même que ceux-ci faisaient partie de son quotidien.

Le narrateur est un habitué des comparaisons interculturelles, qu'il partage par exemple avec son ami centrafricain Sammy. Celui-ci cite l'observation de Jean Guéhenno: « les Français ne connaissent pas le nom de leurs serviteurs noirs » (ME 307). Nicolaïdès réplique: « Beaucoup d'étrangers voient la Grèce comme un musée à ciel ouvert. Ils s'étonnent qu'elle soit habitée. » (*ibid.*). Il expose ainsi le mécanisme des mésententes possibles. Le regard méprisant ou ignorant des uns provoque le ressentiment des autres. Le personnage franco-grec trouve également des parallèles entre ses deux pays: « La population de Bangi n'est pas composée d'ombres muettes, fuyantes, mystérieuses comme celle de Paris ou d'Athènes. » (ME 227). Cette observation porte l'empreinte de l'acculturation du narrateur, puisqu'il trace une ligne séparatrice entre les populations parmi lesquelles il a vécu et celles qu'il perçoit en tant qu'étranger de passage. Le voyage à Bangi aboutit au rapprochement entre la Grèce et la France.

Les observations du narrateur ne sont pas seulement extérieures, mais elles ont une action sur lui. Nicolaïdès conclut implicitement à une différence entre immigré et étranger: « Je suis en train de découvrir qu'il n'y a pas de Noirs en Afrique. Il n'y en a que sur les autres continents. Leur peau n'est qu'une tenue de deuil qu'ils portent quand ils s'en vont à l'étranger. » (ME 227). Alors que Pavlos de *La Langue maternelle* se positionnait en observateur extérieur, cette dernière citation démontre que M. Nicolaïdès est capable d'autocritique. En effet, lui aussi focalisait son regard sur le physique des Africains vivant en

Europe, et ce n'est qu'à Bangi qu'il se défait de l'image du « Noir », comprenant que celle-ci est celle de l'immigré.

Dans *Kindheitsmuster*, c'est la narratrice qui prend conscience des différences culturelles. En rédigeant l'un des chapitres de *Kindheitsmuster* aux États-Unis – le chapitre douze – la narratrice aboutit à une meilleure compréhension de sa propre culture. En poursuivant la rédaction de ses souvenirs d'enfance et de ceux de la visite en Pologne, elle remarque la différence dans la taille des feuilles de papier. Habituee au format A4, la narratrice conserve le sentiment que les feuilles américaines lui restent redevables de deux à trois lignes par page, ensuite, elle réfléchit à la formule allemande jugée présomptueuse: « Zum erstenmal wird dir bewußt, welche Anmaßung darin steckt, zu den eigenen Maßen DIN zu sagen, was soviel heißt wie: Das Ist Norm. » (*KM* 369)¹. Le séjour dans l'univers culturel anglo-saxon éveille la conscience sur les habitudes des mesures, notamment aussi les kilomètres: « Daß [die Ortsverschiebung] dich bei jenem Weg zurück, der sich nicht in Meilen und nicht in Kilometern, aber letzten Endes doch nur mit europäischem Maß messen lässt, gar nicht behindern würde? » (*KM* 371)². Sans confrontation avec une autre mesure de l'univers physique qui l'entoure, la narratrice ne peut se rendre compte jusque dans quels détails la propre culture, avec ses normes, forme la vision du monde.

Plongée dans les souvenirs d'enfance et consécutivement, dans les attaques successives contre le peuple juif dans les années trente, la narratrice se rappelle que le ghetto de Varsovie s'est révolté précisément au moment où Nelly recevait sa première communion. Intéressée par son nouvel environnement, la narratrice ne manque pas de remarquer la ghettisation de la société américaine et demande à un Américain blanc de réfléchir à la possibilité d'une révolte des Noirs. La réponse de son interlocuteur est catégorique: tous seraient abattus. L'épisode reste sans commentaire, à moins de considérer la thématique du chapitre: le pouvoir hypnotique. L'inertie des Allemands face à la cruauté des nazis rappelle, dans une certaine mesure, l'acceptation générale des ghettos américains. Un peuple entier est indifférent à la souffrance d'un autre peuple, alors même qu'ils se côtoient. Le partage d'un même territoire

¹ « Pour la première fois tu te rends compte combien il est présomptueux de dire de ses propres unités de mesure DIN ce que ce sigle signifie pour beaucoup: Das Ist Norm – C'est La Norme. » (Riccardi 385).

² Qu'un changement de lieu ne te poserait pas le moindre problème au moment du retour, sur ce chemin qui ne peut être mesuré en milles ou en kilomètres mais, pour finir, tout de même en unités européennes? (nous trad.)

n'entraîne pas la reconnaissance de celui qui est différent. Au contraire, comme obéissant à un hypnotiseur, la communauté privilégiée est prompte à fermer les yeux. Dans une autre perspective, *Kindheitsmuster* et *Medea. Stimmen* traitent aussi de la perception qu'ont les autochtones des étrangers nouvellement arrivés. Dans *Kindheitsmuster*, les Allemands qui se déplacent vers l'ouest, alors que les troupes soviétiques avancent à l'est, sont qualifiés de « fugitifs »: « Allein das Wort... Es verschwand später. Aus Flüchtlingen wurden Umsiedler » (*KM* 467)¹. Changer le terme qui désigne les nouveaux arrivants, c'est avant tout changer leur statut. Ainsi, ces Allemands acquièrent le droit de rester dans une autre partie de l'Allemagne. Il en est autrement dans *Medea. Stimmen*. Au moment de quitter la Colchide, Médée entend le même terme, qu'elle juge blessant: « Da hörte ich zum erstenmal das Wort Flüchtlinge. Für die Argonauten waren wir Flüchtlinge, es gab mir einen Stich » (*M* 34)². Dans ce roman, le terme ne sera pas remplacé par un autre, ce qui fait des Colchidiens une communauté à peine tolérée à Corinthe. Les « immigrants » n'accèdent pas à un statut égal et restent en marge de la société d'accueil.

Dans les romans de José Saramago nous ne rencontrons pas de narrateur étranger. Cependant, le personnage étranger occupe une place centrale dans l'action romanesque. Dans *A Jangada de pedra*, chaque protagoniste porte un nom typiquement ibérique. Maria, Joana, José et Pedro sont homographes en espagnol et portugais, tandis que Joaquim admet l'équivalent espagnol Joaquín, proche graphiquement. Les protagonistes affichent ainsi leurs spécificités par rapport aux autres pays, leur identité possède des racines communes. Le narrateur insiste sur le fait que chaque protagoniste vient d'une région différente, les Portugais de Porto, du Ribatejo ou de la région de Coïmbre, un Espagnol vient d'Andalousie et l'autre de Galice. Naturellement, la cohabitation du groupe donne lieu à des commentaires sur les habitudes et les mentalités. Ainsi, l'attitude libérée de Joana Carda inspire la comparaison avec les Andalouses, certainement à cause de la présence de Pedro Orce: « dizem que as andaluzes têm o sangue quente, vejamos esta portuguesa » (*JP* 172)³. Cette tension se dissipe avec l'officialisation du couple. Cet exemple montre que, lorsque l'adversité émerge par le biais de l'intolérance, les protagonistes semblent entièrement capables de démonter leurs

¹ Ne serait-ce que le mot lui-même... Les fugitifs devinrent des colons (nous trad.).

² « C'est la première fois que j'entendis ce mot: fugitif. Aux yeux des Argonautes nous étions des fugitifs, j'en ressentis un pincement au coeur » (Lance et Lance-Otterbein 44).

³ « on dit que les Andalouses ont le sang chaud, voyez cette Portugaise » (nous traduisons).

préjugés. Ceux-ci sont des frontières à la bonne entente et sont aussi superflus que les frontières géographiques de la péninsule. Ainsi, les couples sont une mise en abyme des rapports luso-espagnols. La métaphore est d'ailleurs explicite lorsque les gouvernements portugais et espagnol réagissent aux pressions internationales: « com *másculo* orgulho par banda dos espanhóis e *feminina* altivez pelo lado dos portugueses » (*JP* 167, n. s.)¹. C'est donc avec des différences, mais tel un couple inséparable que les Ibériques sont liés entre eux.

Les protagonistes et narrateurs étudiés jusqu'à présent ouvrent de nouvelles perspectives sur le monde, grâce à leur regard décalé d'étranger. Cependant, ils ne sont pas les seuls capables de réflexions sur la culture. Celles-ci peuvent émerger du contact avec un personnage venu d'ailleurs, qu'il ait ou non traversé une frontière. Nous proposons donc de conserver le terme « étranger » pour désigner le personnage qui par sa vision du monde ou son attitude se différencie de la majorité.

Dans *Kindheitsmuster*, Gottfried Benn est dans un environnement pour lui étranger, sans avoir quitté son pays. Les écrits qui témoignent de ce séjour permettent à la narratrice de comprendre combien les termes « Est » et « Ouest » sont relatifs et dépendent de l'observateur:

Zu Hause wirst du nachlesen bei dem Dichter und Truppenarzt [...] „Eine Stadt im Osten“, worüber du jedes Mal lachen musst, denn der „Osten“, das war für Nelly Königsberg und Danzig, das war Bromberg, aber doch nicht ihre eigene Stadt (*KM* 498-9)².

Gottfried Benn et Nelly sont tous deux allemands, mais leur perception de ce qui est à l'Est diffère. L'après-guerre anéantit les différences perçues par les deux personnages, toutes les villes mentionnées par l'un et l'autre devenant polonaises. Lorsque la narratrice se rend sur les traces de son enfance, elle visite une ville devenue polonaise entretemps. Ce séjour fait de la narratrice une étrangère dans les lieux connus.

La fille de la narratrice, Lenka profite d'un voyage en Pologne pour dépeindre les Polonais, telle qu'elle les perçoit et les Allemands, tel qu'elle les connaît:

¹ « avec un mâle orgueil de la part des Espagnols, et une arrogance toute féminine du côté portugais » (Pages 157).

² « A la maison tu reliras le poète et médecin militaire, [...] « Une ville de l'Est », ce qui te fait rire à chaque fois, parce que pour Nelly, « l'Est » c'était Königsberg et Danzig, c'était Bromberg, mais pas sa propre ville » (Riccardi 522-3).

Sie seien lebendiger, fand Lenka. Spontaner. Sie gebrauchten anscheinend Ordnung, Sauberkeit, Disziplin nicht als Waffen gegeneinander. Wie wir.

Wie wir?

Ja. Sie versuchen wohl nicht, sich gegenseitig durch Leistung totzumachen. (KM 550)¹.

Ainsi, la perception de l'observateur introduit la réflexion de l'étranger alors que les frontières n'invitent pas à rechercher ces différences.

Dans *Nachdenken über Christa T.*, Christa T. est une Allemande qui reste dans son pays, mais se déplace à l'intérieur de celui-ci. Elle est ainsi l'étrangère, parce qu'elle ne partage pas les mêmes coutumes, ni n'utilise le même patois que la région d'accueil.² Son apparition provoque la perplexité chez les élèves, car son attitude est celle de quelqu'un qui vient de loin, alors qu'elle appartient à la même région: « Eichholz – du lieber Himmel! Bei Friedeberg. [...] wir dreißig Einheimischen führen in Gedanken die Kleinbahnstrecke ab. Entrüstet, das versteht sich. [...] keine fünfzig Kilometer von hier, und dann dieser Blick. » (NCT 14)³. Le physique de Christa T. ne la distingue pas non plus des autochtones: « breite Backenknochen und bräunliche Haut » (NCT 14)⁴. Malgré l'appartenance à la même région, Christa T. provoque chez la narratrice une relativisation de son univers: « Und ich mußte auf einmal denken, daß dieses Wasser da vielleicht doch nicht das Wasser des Lebens war und die Marienkirche nicht das erhabenste Bauwerk und unsere Stadt nicht die einzige Stadt der Welt. » (NCT 20)⁵. Christa T. remplit dans cet épisode exactement les mêmes fonctions que les personnages étrangers explicites, elle élargit l'horizon des autochtones en changeant leur vision du monde.

Dans un rêve que fait Christa T., un étranger vient la sauver de la mélancolie qui la rongeaient. Christa T. souffre de la séparation de Kostja et part s'en remettre à la campagne.

¹ « Lenka trouvait qu'ils étaient plus vivants. Plus spontanés. Elle avait l'impression qu'ils ne se servaient pas de l'ordre, de la propreté, de la discipline comme si c'étaient des armes pour lutter les uns contre les autres. Comme nous.

Comme nous?

Oui. Ils n'ont pas l'air de se tuer au travail pour en remonter au voisin. » (Riccardi 577).

² voir notre troisième partie consacrée à la langue.

³ « Eichholz... Seigneur! Tout près de Friedeberg. [...] les trente autochtones que nous étions refaisons mentalement le trajet du petit chemin de fer. Indignées, cela va de soi. [...] même pas cinquante kilomètres d'ici, et un regard comme celui-là! » (Rollin 13).

⁴ « des pommettes hautes, une peau mate, et puis ces façons? » (Rollin 14).

⁵ « Et soudain j'acceptai de penser que cette eau-là n'était peut-être pas l'eau même de la vie et que l'église Sainte-Marie n'était peut-être pas le monument le plus sublime ni notre ville la seule cité au monde. » (Rollin 19).

Lorsque sa tristesse se dissipe, elle rêve qu'elle remplit les poches d'un instituteur de cerises, ensuite ce sont celles de Kostja, puis « Da sah der Mann sie an – denn es war Kostja nicht mehr, sondern ein Fremder, und er sagte freundlich: Siehst du, so geht es immer. Diesen Satz wiederholte sie sich den ganzen Tag über und mußte jedesmal lachen. [...] Wer der Fremde war, wollte sie gar nicht wissen. » (NCT 104)¹.

Christa T. ne trouvera pas sa place dans la société. Elle conservera toujours une position à l'écart. Malgré les apparences ou les efforts réalisés, « l'acculturation » échoue. La narratrice met en évidence le paradoxe de Christa T., dont l'adaptation semble à la fois réussir et échouer: « Immer schien es, als habe sie auf sich genommen, überall zu Hause und überall fremd zu sein, zu Hause und fremd in der gleichen Sekunde » (NCT 20)².

Elle conserve, pour sa part, une attirance pour le nouveau, qui la rend insatiable et la pousse vers de nombreux déménagements: « Sie hat diesen Vorgang – wegzugehen – später noch öfter wiederholt [...] hinter sich lassen, was man zu gut kennt, was keine Herausforderung mehr darstellt. Neugierig bleiben auf die anderen Erfahrungen, letzten Endes auf sich selbst in den neuen Umständen. Die Bewegung mehr lieben als das Ziel. » (NCT 51)³. La soif insatiable d'autres horizons, de nouvelles expériences du soi sans cesse remises en cause par le voyage, voilà ce qui fait la différence de Christa T. Une autre amie de Christa T., Gertrud Born, reconnaît que Christa T. refuse de voir les frontières propres à chaque être humain et que cette attitude la menait à se perdre: « Sie hat es nicht fertiggebracht, die Grenzen anzuerkennen, die jedem nun einmal gesetzt sind. Sie verlor sich in jeder Sache » (NCT 56)⁴.

Nachdenken über Christa T. prouve que les efforts d'adaptation ne suffisent pas à l'intégration. Être étranger est une propriété caractérielle irréversible:

¹ « Alors l'homme la regarda – ce n'était plus Kostja, mais un inconnu et il dit amicalement: Tu vois, ça finit toujours par marcher. Cette phrase, elle se l'est répétée toute la journée, riant à chaque fois. [...] Cet inconnu, qui était-il, elle ne voulait pas le savoir. » (Rollin 97-8)

² « Il semblait qu'elle avait une bonne fois décidé de se sentir en tous lieux chez elle et partout étrangère au même instant » (Rollin 19-20).

³ « Cet acte de partir, elle l'a renouvelé plus tard bien des fois [...] quitter ce qu'on connaît trop bien, ce qui a cessé d'être une provocation, rester curieux de soi-même en des circonstances nouvelles. Au but préférer le mouvement. » (Rollin 47)

⁴ « Elle n'a jamais été capable de reconnaître et d'accepter les limites qui nous sont prescrites à tous une fois pour toutes. Elle se perdait dans chaque chose » (Rollin 53)

Nicht dieses Mädchen, ein anderes, späteres war es wohl, das auf einmal „irre“ wurde – irre woran? – und anfang, in den Spiegel zu starren, abwesend, verzweifelt und fremd zu sein, so daß einem alle Fremdheiten wieder einfielen, mit denen man selbst ja doch auch von klein auf zu tun gehabt. (NCT 29)¹.

Christa T. fait l'expérience de se sentir complètement étrangère, sans plus aucun lien: « Es kommt ihr merkwürdig vor, daß alle, die ihr nahestanden, ihr nun fremd werden, aber wie soll das merkwürdig sein, wenn sie selbst sich so fremd geworden ist? » (NCT 172)².

Les deux personnages de Christa Wolf, Médée et Christa T., partagent un même trait: elles sont condamnées – par leur propre caractère – à leur destin. Elles n'échappent pas à leur position d'étrangères, malgré les espoirs de la première et les efforts de la seconde.

La place de Médée dans la société corinthienne est ainsi un parcours de défaites, si nous le considérons du point de vue de l'intégration. D'après Justus Fetscher, l'acculturation de Médée était condamnée d'avance: « Treffend wurde Medeas Aufgabe bezeichnet als die einer zum scheitern verurteilten Akkulturation. »³. Justus Fetscher spécifie les domaines qui opposent Médée et la société où elle évolue: « Denn fremd ist Medea in dreifacher Weise. Medea ist die Fremde als Frau in der patriarchalen Welt, als Barbarin in der griechischen und als Magierin in der Welt der Sterblichen. In ihren magischen Potenzen offenbart sich nämlich Medeas göttliche Abkunft. »⁴.

La tragédie qui frappe Médée est due au fait que celle-ci ne se contente pas d'offrir une connaissance nouvelle, mais elle questionne l'ordre établi, ainsi que les pratiques corinthiennes. Elle encourage les Corinthiens à se nourrir de viande de cheval pour survivre à la famine, alors que cet animal est sacré. Les Corinthiens se souviendront uniquement qu'elle les a incités à cet acte, non qu'elle leur a sauvé la vie.

¹ « Ce n'est pas cette fille-là, c'en est une autre, plus tard, qui, soudain, devint « bizarre »... bizarre pourquoi? - et se prit, les yeux vides, à regarder le miroir, absente, désespérée et étrangère, de sorte que toutes les choses étranges qui vous avaient déjà donné du fil à retordre, vous revenaient à l'esprit. » (Rollin 28).

² « Il lui semble curieux que tous ceux qui lui étaient proches, lui soient étrangers maintenant, mais qu'y a-t-il là de si curieux, alors qu'elle-même se trouve si étrangère à soi-même? » (Rollin 161).

³ FETSCHER Justus, « Opfer der Fremden... », in, LEZZI, E. (2003), *op. cit.*, p. 35: À juste titre, le devoir de Médée a été défini comme une acculturation vouée à l'échec. (nous traduisons)

⁴ FETSCHER, J., « Opfer der Fremden. Zu Christa Wolfs *Medea. Stimmen* », in: LEZZI, E., (2003), *op. cit.*, p. 34: En effet, Médée est triplement étrangère. Elle est l'étrangère en tant que femme dans la société patriarcale, en tant que barbare dans la société grecque et en tant que magicienne parmi les mortels. Ses pouvoirs magiques révèlent son origine divine. (nous traduisons)

Vécue comme une provocatrice par les Corinthiens, inspirant à tous les habitants du respect mêlé à la peur à cause de ses pouvoirs de guérisseuse, Médée n'est jamais acceptée. Glaucé, malgré la proximité qui a existé entre elles, confirme: « ihr, die uns immer fremd bleiben wird» (M 128)¹. Glaucé est consciente que la barrière entre Médée et les Corinthiens ne sera jamais levée. Jason est toujours attiré par Médée à cause des sentiments paradoxaux qu'elle lui inspire: « Jetzt überfällt mich das Bild wieder, das ich all die Jahre unter der Oberfläche gehalten habe. Das grausamste und unwiderstehlichste Bild, das ich von ihr habe.» (M 58)². Cruelle et irresistible est la vision que conserve Jason de Médée. Il l'enferme ainsi dans la vision qu'il a lui-même créée, sans jamais accéder à la connaissance de la culture colchidienne.

Notre organisation des personnages étrangers semble se heurter à une difficulté lorsque nous lisons *Avant*. En effet, l'ensemble des personnages reclus de *Avant* sont des étrangers, car ils n'appartiennent plus au monde des vivants. « Nous n'avons pas le sentiment d'appartenir au même monde que [les gens de l'extérieur] » (A 104), affirme le narrateur. Il s'imagine que le prétexte possible pour son absence serait un voyage « à l'étranger, que [le narrateur écrit] un livre sur un pays lointain, complètement coupé du reste du monde » (A 236). Le parallèle entre l'étranger et l'au-delà est donc acceptable.

Le Grec Yannis prouve que la nationalité n'est pas un critère pertinent. Les autres morts projettent sur Yannis les attentes qu'un personnage étranger remplit d'habitude, ils espèrent qu'il les sortira de la routine et qu'il leur enseignera le grec. Cependant, après vingt-cinq ans passés à Paris, l'acculturation de Yannis lui a fait oublier sa langue maternelle. Il apporte, par ailleurs, très peu d'informations sur la vie publique, ne s'y étant pas tellement intéressé de son vivant.

Corrélativement, le narrateur refuse le qualificatif « étranger », qui prend un sens négatif lors de la comparaison avec les Parisiens: « Nous ne voulons pas avoir l'air de provinciaux ou de touristes *étrangers* le jour où nous sortirons. Nous sommes des absents bien parisiens. » (A 108, n. s.). Le narrateur inclut tous les morts parmi la communauté citadine de Paris, mais ils forment un sous-ensemble « culturel », qui se distingue par « l'absence » de ses membres de la vie parisienne.

¹ « à elle qui restera toujours pour nous une étrangère » (Lance et Lance-Otterbein 168)

² « Et voici qu'à nouveau s'empare de moi l'image que j'ai dissimulée durant toutes ces années. L'image la plus cruelle et la plus irrésistible que j'aie d'elle. » (Lance et Lance-Otterbein 79)

Plusieurs personnages portent des jugements sur le monde des vivants, à travers l'analyse de leurs souvenirs ou de leur nouvelle expérience de réclusion souterraine. Ils endossent ainsi le rôle d'observateurs-narrateurs biculturels dans les autres romans. Ainsi, le narrateur se rend compte que la dénomination des jours de la semaine est un artifice humain difficile à maintenir, contrairement à la tenue du calendrier: « Voilà des mots qui n'ont plus aucun sens pour nous: lundi, mardi, mercredi. » (A 33). Au contact de ses compagnons de fortune, le narrateur comprend que « les couples sans enfants aient du mal à se séparer: la solitude qui les guette en cas de divorce est plus profonde que celle qui attend les autres couples. » (A 38). Gabriel, un autre personnage, interprète l'intérêt du *komboloï*, d'après l'image qu'il en a conservé de son séjour en Grèce. Il assure au père Robert qu'il ne s'agit pas d'un objet de dévotion, mais que les gens « avaient l'air de réciter leur désœuvrement, leur attente. » (A 142). Jean-Christophe, un autre décédé, livre ses observations sur les fenêtres des appartements:

-On ne voit jamais personne aux fenêtres des appartements bourgeois, a remarqué Jean-Christophe. On ne voit même pas l'intérieur de ces appartements, car les rideaux sont tirés. Les pauvres, eux, passent un temps considérable aux fenêtres. C'est parce que leurs appartements sont petits, j'imagine. (A 196).

Dans la perspective des morts et dans leur imaginaire, le véritable personnage « étranger » est le gardien du cimetière, car il appartient au monde des vivants. Il partage certaines caractéristiques avec les étrangers. Ainsi, il est redouté des habitants du cimetière, qui l'imaginent puissant et impitoyable. Cette crainte découle de la méconnaissance qu'en ont les personnages. Ils se forgent une image du gardien à travers les souvenirs de celui-ci et des meubles entreposés à la cave. Ne pouvant visiter la maison du gardien ni entrer en contact avec lui, parce qu'ils manquent de force et de hardiesse, les morts échafaudent un portrait du gardien à partir de quelques éléments fragmentaires, par exemple, sa voix, le bruit de ses pas, ou les vieilleries de la cave. L'imitation du gardien par l'une des décédées, Marie-Christine, provoque une panique générale. Elle fait croire à tous que le gardien descend dans la galerie, autrement dit, qu'il traverse une frontière qui garantit la sécurité des morts. L'existence du gardien possède aussi des traits positifs. Ainsi, lorsqu'ils entendent sa voix pour la première fois, le narrateur jouit de ce son: « Sa voix m'a ému. J'ai reconnu en elle comme un écho du

monde extérieur. Elle m'a rappelé les bruits du dehors, les odeurs du dehors, je l'ai reçue comme une bouffée d'air libre. » (A 104).

Dans ce roman, nous voyons que la définition usuelle de l'étranger présente des limites. Le rôle attendu de l'étranger est décevant. La véritable frontière n'est ni sociale, ni politique. Elle sépare les vivants des morts. Ces derniers entretiennent un imaginaire, faute de cultiver des rapports, ambivalent avec le gardien du cimetière.

Ensaio sobre a Cegueira montre également l'existence de frontières de types différents¹. Dans le roman, la communauté internationale intervient dans une seule référence. Elle est suspectée de déverser des ordures dans le pays des aveugles:

O aspecto das ruas piorava a cada hora que ia passando. O lixo parecia multiplicar-se durante as horas nocturnas, era como se do exterior, de algum país desconhecido onde ainda houvesse uma vida normal, viessem pela calada despejar aqui os contentores, não fosse estarmos em terra de cegos veríamos avançar pelo meio desta branca escuridão as carroças e os camiões fantasmagóricos carregados de detritos (EC 294).²

L'allégorie est simple. Les gouvernements étrangers ne manquent pas d'exploiter le pays, dont l'action citoyenne est compromise par l'aveuglement de ses habitants.

Entre les voyants, de moins en moins nombreux, et les aveugles, c'est la peur d'être contaminés qui a rendu les uns étrangers par rapport aux autres. Les familles rejettent leurs membres qui contractent le mal blanc, ou encore, les confient sans arrière-pensées aux autorités sanitaires. C'est ainsi que le garçon louchon se retrouve séparé de sa mère. En contrepartie, la femme du médecin garde le contrôle sur sa peur et n'autorise aucun éloignement entre elle et son mari. Peut-être est-ce cette faculté qui protège la femme du médecin du mal blanc, et qui fait d'elle une étrangère à l'intérieur de l'asile. Les personnages acceptent un lien possible entre la peur et l'aveuglement: « O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegámos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos » (EC 131)³.

¹ cf. *infra* chapitre 1c.

² « L'aspect des rues empirait d'heure en heure. Les ordures semblaient se multiplier pendant la nuit. C'était comme si de l'extérieur, d'un pays inconnu où il y aurait encore eu une vie normale, les gens venaient déverser ici leurs poubelles en cachette, et si nous n'étions pas sur une terre d'aveugles nous verrions avancer au milieu de cette blanche obscurité des charrettes et des camions fantômes chargés de détritits » (Leibrich 287).

³ « La peur rend aveugle, dit la jeune fille aux lunettes teintées, Vous avez raison, nous étions déjà aveugles au moment où nous avons été frappés de cécité, la peur nous a aveuglés, la peur fera que nous continuerons à être aveugles » (Leibrich 126).

La femme du médecin appartient au monde des voyants, mais a franchi la frontière entre les deux communautés. Pareillement aux personnages étrangers que nous avons étudié précédemment, la femme du médecin porte un regard lucide et décalé sur leur condition de détention et d'aveuglement. La femme du médecin semble ne pas avoir besoin de devenir aveugle, car elle devine instinctivement l'épreuve à laquelle la soumettrait cet état. Elle désire « estar cega também, atravessar a pele visível das coisas e passar para o lado de dentro delas, para a fulgurante e irremediável cegueira » (EC 65)¹. C'est ainsi qu'elle est capable de formuler des maximes telles que « É um velho costume da humanidade, esse de passar ao lado dos mortos e não os ver, disse a mulher do médico » (EC 284)² ou de généraliser des pensées sur le bien et le mal: « o certo e o errado são apenas modos diferentes de entender a nossa relação com os outros » (EC 262)³. L'aveuglement dont reste protégée la femme du médecin est double, puisqu'elle n'est pas atteinte de cécité et conserve aussi sa perspicacité⁴. Elle hésite, puis, renonce à dévoiler aux autres aveugles en quarantaine qu'elle a conservé la vue, craignant de provoquer un tumulte incontrôlable. Cette appréhension s'avère fondée, au regard des événements de *Ensaio sobre a Lucidez*, où la femme du médecin est faussement accusée par le gouvernement d'être à la tête de l'insurrection de la capitale. En effet, après avoir miraculeusement recouvré la vue, l'ensemble du pays a décidé de refouler son aveuglement, en évitant tout travail de mémoire sur cette période. Les anciennes normes comportementales sont de rigueur chez les personnages qui n'ont pu tirer de leçon de la période d'aveuglement.

Ensaio sobre a Lucidez est parsemé de réflexions et de réactions perspicaces, en particulier de la part du groupe sauvé par la femme du médecin et par elle-même, exception faite du premier aveugle. En effet, ce dernier se laisse impressionner par l'interrogatoire mené par les trois policiers et devient la proie d'un affolement irrationnel. Au contraire, les autres personnages mettent tour à tour les inspecteurs au pied du mur. La femme du médecin y parvient avec ses répliques et l'aveu spontané du meurtre du chef des malfrats, ainsi que grâce à son raisonnement que le meurtre et les conditions de détention ne peuvent avoir motivé la

¹ « sereinement être aveugle, elle aussi, traverser l'épiderme visible des choses et accéder à leur cœur, à leur fulgurante et irrémédiable cécité. » (Leibrich 63).

² « C'est une vieille habitude de l'humanité que de passer à côté des morts sans les voir, dit la femme du médecin. » (Leibrich 277).

³ « les notions de juste et d'erroné sont simplement une façon différente de comprendre notre relation à l'autre » (Leibrich 256).

⁴ « Cécité » et « aveuglement » sont tous les deux traduits en portugais par « cegueira ».

venue du commissaire (cf. *EL* 230-236). La femme du premier aveugle et le vieillard au bandeau noir expriment des doutes semblables (*EL* 241 et 244), prenant les policiers au piège de leur propre mensonge. D'autres réflexions lucides peuvent émaner de personnages épisodiques, comme par exemple, un chauffeur de taxi, convaincu que les accusations à l'encontre de la femme du médecin sont des mensonges: « essa história da mulher que dizem não ter cegado parece-me uma aldrabice » (*EL* 299)¹.

La preuve du manque de discernement du premier aveugle est le fait que, malgré la quarantaine forcée et humiliante dans laquelle il a été confiné par le gouvernement de *Ensaio sobre a Cegueira*, il déclare que sa dénonciation est motivée par la foi que « esta pátria [...] está acima de tudo, essa é a minha lei » (*EL* 191)². Dans *Ensaio sobre a Cegueira*, il ne supporte pas l'idée qu'il n'y a pas de gouvernement et il ne peut se résoudre à accepter une société sans hiérarchies: « Os grupos que por aí existem devem ter chefes, alguém que mande e organize, lembrou o primeiro cego » (*EC* 245)³. Contrairement aux autres protagonistes, ce personnage n'a pas tiré de leçons de la période de cécité. Dans *Ensaio sobre a Cegueira*, il est prisonnier de ses sentiments⁴ et de vieux principes. Il est l'exemple parfait du personnage refusant l'existence d'une situation interculturelle et l'ouverture à l'autre. Mené par ses peurs, il est le véritable danger, mais c'est l'étranger, c'est-à-dire la femme du médecin, qui est accusé et sacrifié.

Le premier aveugle s'oriente à des « opiniões avulsas, nada mais que opiniões, pertencentes a outro mundo » (*EC* 168)⁵. Lorsque dans *Ensaio sobre a Lucidez*, il dénonce la femme du médecin au gouvernement, il le fait probablement afin de se venger de son propre sort. Suivant la suggestion du premier aveugle, le ministre de l'intérieur voit dans la femme du médecin le bouc émissaire idéal pour « l'insurrection » de la capitale. Cependant, la

¹ cette histoire de la femme dont on dit qu'elle n'a pas perdu la vue, cela me paraît un gros mensonge (nous trad.)

² cette patrie [...] est au-dessus de tout, telle est ma loi (nous traduisons).

³ « Les groupes qui existent ont sans doute des chefs, quelqu'un qui commande et organise » (Leibrich 239).

⁴ Il est incapable de pardonner au voleur de voitures, même après la mort de ce dernier. En sortant de quarantaine, « il ne pouvait oublier qu'on lui avait oublié la sienne » (Leibrich 226). Il continue à parler en termes de « justice », tandis que la femme du premier aveugle a déjà oublié avoir souhaité que le voleur devienne aveugle (Leibrich 65-66) et que la jeune fille aux lunettes teintées est accablée de remords d'avoir blessé le voleur (*ibid.*). Chez le voleur s'opère un changement radical, visible dans son examen de conscience juste avant sa mort « Un aveugle est sacré, on ne vole pas un aveugle » (Leibrich 76). Une fois sorti de la quarantaine, le premier aveugle fait montre de pudeur absurde, ne voulant pas se déshabiller devant ses camarades (Leibrich 252) et malgré le risque accru de mourir d'inanité, il est réticent à l'idée de s'installer à la campagne, craignant que l'écrivain qui occupe son appartement ne prenne trop ses aises (Leibrich 299).

⁵ « [des] opinions dépareillées, des opinions appartenant à un autre monde » (Leibrich 162).

perspicacité et le courage de la femme du médecin se transmettent au commissaire chargé de l'enquête. Tous deux sont alors éliminés par le gouvernement, car ils sont trop dangereux, aussi longtemps qu'ils restent en vie. Telle Médée, la femme du médecin est celle qui dérange le pouvoir par sa seule existence et par la forte personnalité qui la caractérise, mais aussi, qui établit une frontière entre elle et le reste de la communauté. L'une et l'autre sont condamnées à mourir dans l'intérêt des gouvernements. La femme du médecin est assassinée, Médée est envoyée en exil, avec la certitude qu'elle décèdera rapidement.

Dans *Ensaio sobre a Lucidez* il y a une frontière qui sépare la capitale « insurgée » du reste du pays. Le manque de discernement du peuple n'atteint toutefois pas les cimes de celui du gouvernement, qui, avant de dépouiller les résultats des premières élections, félicite le civisme des habitants de la capitale (EL 27). Les caractéristiques du premier aveugle que nous venons de relever sont partagées par le gouvernement. Le gouvernement, et, en particulier, le ministre de l'intérieur, réagit en aveugle. Il cherche, de prime abord, les motifs du nombre élevé de bulletins blancs dans un complot international visant à déstabiliser le pays (EL 42). Les membres de l'administration capables de comprendre les motifs du vote massif en blanc démissionnent l'un après l'autre, ne désirant plus faire partie du groupe de dirigeants aussi obtus. Ainsi, le ministre de la culture est le premier¹ à formuler une auto-critique: « eu só disse que há quatro anos estivemos cegos e agora digo que provavelmente cegos continuamos. » (EL 175)². Le commissaire, en traversant la frontière de la capitale, gagne progressivement en perspicacité. Il devient ainsi un étranger aux yeux du gouvernement. L'une des caractéristiques fondamentales du changement est son rapport au temps. En effet, le gouvernement se caractérise par un temps chronologique précis et très réglé, comme le montre l'épisode où le gouvernement décide de quitter la capitale (EL 82-4)³, tandis que le

¹ Le maire est certes le premier à abandonner sa charge, mais il le fait quasiment de façon instinctive, sans formuler de critique. Il constate toutefois que les documents en sa possession ne sont plus de rigueur, car « dans leur majorité, il semblent se reporter à un autre pays et un autre siècle, non à cette capitale en état de siège, abandonnée par son propre gouvernement, encerclée par sa propre armée. » (EL 117, nous trad.). Il pressent que « la ville, en y regardant de plus près, ne fait plus partie du monde connu » (*ibid.*, nous trad.).

² « j'ai dit seulement que nous avons été aveugles il y a quatre ans et maintenant je dis que probablement nous le sommes toujours. » (nous trad.).

³ Le narrateur insiste sur l'exactitude de l'heure: « Às três *em ponto*, como havia sido previsto, deu-se começo à retirada. » (EL 84, n. s.) « sendo sete horas *exactas*, será transmitida uma importante comunicação de chefe de estado » (EL 93, n. s.) « Às três *em ponto* da madrugada do dia marcado » (EL 146, n. s.) « Às seis horas *em ponto* » (EL 162, n. s.). [traductions dans le même ordre: « À trois heures précises, comme prévu, le repli commença », « à sept heures exactement sera transmise une communication importante du chef de l'État », « À trois heures précises du matin du jour convenu », « À six heures précises »].

commissaire se défait de la ponctualité. Il ne sonne pas chez la femme du médecin, qu'il vient interroger pour la première fois, à l'heure qu'il a lui-même décidée « eram já onze horas menos quinze minutos quando levantou a mão para carregar no botão da campainha. » (EL 229)¹ et arrive même en retard à un rendez-vous fixé par le ministre de l'intérieur. En chemin, le commissaire a des pensées délétères: « o homem estará à minha espera às nove horas, portanto posso chegar um minuto depois, ou dois, ou três, ao meio-dia se me apetecer. » (EL 260)².

Nous avons présenté le côté positif du regard porté sur une communauté par un personnage extérieur à celle-ci. La place dans la narration de ces protagonistes et/ou narrateurs atteste de leur importance. Leurs jugements perspicaces forcent souvent l'admiration des autres personnages. Dans la plupart des romans, les personnages secondaires étrangers manquent toutefois de « profondeur », lorsqu'ils sont perçus de façon stéréotypée, c'est-à-dire, lorsque leur culture est réduite à une seule composante.

L'une des particularités des stéréotypes est que ceux-ci traversent les époques et les frontières géographiques. Les préjugés semblent immuables, appuyés par un discours aux allures scientifiques. Les recherches en anthropologie ont nourri nos réflexions sur le traitement des stéréotypes dans les romans. L'origine même de l'anthropologie semble offrir, sinon garantir, la méthodologie pour l'existence des stéréotypes. En particulier, les conclusions de Claude Claret sur les débuts de l'anthropologie, ont fourni des outils d'analyse intéressants. Ce chercheur rapproche le discours sur l'immigration avec l'émergence de l'anthropologie. C'est à ce moment-là qu'apparaissent des discours à semblant scientifique:

En 1837, lors de la fondation de la société ethnologique de Paris, l'anthropologie est conçue comme une branche de la zoologie et une conception raciale de la culture s'élabore. La race devient un ensemble de qualités du corps, relativement immuables et transmises par hérédité biologique; les diversités mentales, les inégalités sociales, ne seraient que les conséquences de nature physique³.

Cette analyse nous renseigne sur la naissance des stéréotypes et leur invariabilité temporelle. La conception des « races » fortifie les stéréotypes en les légitimant. La

¹ Il était déjà onze heures moins quinze minutes quand il leva la main pour appuyer sur le bouton de la sonnette (nous trad.).

² l'homme m'attendra à neuf heures, je peux donc arriver une minute plus tard, ou même deux ou trois, à midi, si j'en ai envie (nous trad.).

³ CLANET, C., (1990), *op. cit.* p. 39.

perspicacité de cette analyse pour nos romans devient manifeste, lorsque nous éclairons des exemples concrets au moyen des éléments fournis par Claude Clanet. De fait, dans les romans, les caractères jugés héréditaires et immuables d'une culture sont mis en avant. Dans *A Jangada de Pedra*, le narrateur lui-même est parfois le porte-voix des stéréotypes. Explicitement, il affirme: « aliás galego e de passagem, como a galegos acontece tantas vezes » (JP 25)¹. Dans *Les Mots Étrangers*, les différences alimentaires des Blancs ont donné naissance au surnom utilisé par les Noirs: « Les Centrafricains qualifient les Blancs de *mangeurs d'œufs*. » (ME 116, c'est l'auteur qui souligne). Tout comme dans les sciences expérimentales, l'observation répétée d'une seule donnée justifie l'énoncé d'une vérité, respectivement, dans ce cas, le façonnage d'un préjugé. Les stéréotypes peuvent se transmettre, lorsqu'ils sont suffisamment clairs et réducteurs pour être compris et acceptés des autres membres de la communauté. La simplicité dans la formulation apparaît comme une propriété importante. C'est ainsi que dans la fabrication de préjugés, des procédés mnémotechniques sont parfois employés, tels que les rimes. Par exemple, dans *Kindheitsmuster*, des slogans xénophobes, datant d'une guerre précédente, forment les esprits de la génération suivante. Ainsi, Nelly a été conditionnée par ses aînés aux slogans de la guerre de 14-18: « Jeder Stoß ein Franzos, jeder Schuß ein Ruß. » (KM 148)², se souvient la narratrice. Dans *Avant*, par la voix d'un personnage ayant vécu au tournant du vingtième siècle, la xénophobie apparaît ancrée dans les sociétés, même si les boucs émissaires changent d'une génération à l'autre: « De mon temps, c'étaient les Juifs qu'on voulait virer, a dit M. Mazet. Les Juifs et les Italiens. » (A 196). De ces deux exemples, nous retenons surtout la part jouée par les médias et la propagande dans la formation des images négatives de l'étranger et la persistance de celles-ci dans l'imaginaire. Au contraire de ce que l'on pourrait espérer, la connaissance de l'Histoire est souvent un moyen pour former ou légitimer des stéréotypes. Implicitement, le narrateur de *A Jangada de Pedra* essaie de démontrer que l'affirmation sur une communauté donnée est indéniable, puisque les attributs sont intrinsèques de la communauté en question. Un soi-disant trait de caractère des Français est présenté comme une qualité héritée des ancêtres: « obra dos franceses, perfidia gaulesa » (JP 21)³. Dans le même roman, le recours à l'Histoire justifie l'appel fait aux Italiens pour éventuellement construire

¹ par ailleurs Galicien et de passage, comme c'est souvent le cas des Galiciens (nous traduisons).

² « A chaque coup de canon, un Fransquillon! A chaque pruneau, un Ruskof! » (Riccardi 156).

³ « intervention des Français, Gaulois, perfides » (Pages 21).

un viaduc: « os italianos, que têm grande experiência de viadutos » (*JP* 29)¹. Les stéréotypes font fi de la réalité présente d'une communauté. L'héritage ou la tradition, réels ou imaginaires, priment sur le présent. C'est également le mélange entre Histoire et actualité qui donne lieu à la description des Américains dans *A Jangada de Pedra*, ainsi que le souligne Daniel-Henri Pageaux: « la satire américaine se fonde sur une poignée de stéréotypes entérinés par l'histoire et l'actualité »². La rapidité et l'efficacité des Américains à vouloir anticiper les conséquences du déplacement de la péninsule, ou encore, leur refus de laisser un Portugais assister au mouvement de la péninsule à partir des Açores, en échange de l'évacuation de l'archipel, sont visés.

Le narrateur ne se contente pas de présenter des stéréotypes sur diverses nations. Il peut aussi les démolir et critiquer ceux qui les profèrent: « as povoações que Dois Cavalos atravessa têm aquele ar adormecido que dizem ser o próprio das terras do sul, indolentes lhe chamam as tribus do norte, são desprezos fáceis e soberbas de casta de quem nunca teve de trabalhar com este sol às costas » (*JP* 70)³. Le narrateur rejette les préjugés des habitants du Nord envers ceux du Sud. Ces commentaires des Nordiques sont dûs à l'ignorance de ceux-ci. L'ironie est un autre moyen d'abattre les préjugés formés à l'égard du pays voisin: « fora sublime ingenuidade pensar que os vizinhos, astutos e cartesianos, não dariam pelo fenómeno, mas ao menos mostram-se tão estupefactos e desorientados como os espanhóis deste lado, e todos irmãos na ignorância » (*JP* 22-23)⁴. Les stéréotypes sur sa propre communauté sont connus des locuteurs, et utilisés dans le roman à des fins différentes. Ainsi, les insurgés s'en servent pour convaincre les propriétaires des hôtels de les accueillir: « estará sempre tudo limpo e arrumado, para isso nunca houve mulheres que chegassem aos calcanhares das nossas » (*JP* 101).⁵ Dans le groupe des protagonistes, les préjugés donnent lieu à des plaisanteries, comme lorsque José Anaíço tente d'expliquer l'attitude de Pedro Orce par les origines de celui-ci. Pedro Orce dénigre l'explication, en s'appuyant sur une particularité

¹ les Italiens, qui ont une grande expérience en matière de viaducs (nous traduisons).

² PAGEAUX, D-H, (1996), *op. cit.*, p. 375.

³ « les bourgs que traverse Deux Chevaux ont cet air endormi qui est, dit-on propre aux terres du Sud, Des indolents, disent les tribus du Nord, mépris facile, arrogance d'une caste qui n'a jamais eu à travailler avec un pareil soleil sur l'échine » (Fages 66).

⁴ « il fallait avoir une bonne dose d'ingénuité pour croire que les voisins, cartésiens et malins, ne se rendraient compte de rien, cependant, fraternité de l'ignorance oblige, ils étaient aussi stupéfaits et désorientés que les Espagnols » (Fages 22).

⁵ « tout sera toujours propre et bien rangé, pour ça, aucune femme n'arrive à la cheville des nôtres » (Fages 95).

climatique de l'Andalousie : « as imaginações andaluzas, fervem em pouca água, comentou José Anaiço, Não é a água que é pouca, o lume é que é muito, respondeu Pedro Orce » (*JP* 140)¹.

Notons que les auteurs des stéréotypes n'avouent que rarement en faire usage. Au contraire, les narrateurs des romans de Vassilis Alexakis occultent ce fait derrière un discours qui se veut « simplement » interculturel. L'une des exceptions se trouve dans *Les Mots étrangers*. Le narrateur initie son voyage en Afrique en sondant les représentations de l'Afrique dans son imaginaire. Il cherche l'origine des images associées à ce continent et observe que l'introduction des stéréotypes dans l'imaginaire d'une communauté est réalisée à l'aide des médias:

Les livres et les films de mon enfance décrivaient l'Afrique comme le carrefour de tous les dangers. [...] La plupart des Blancs qui s'aventuraient dans la jungle étaient des marchands d'esclaves et des tueurs d'éléphants. (*ME* 13).

La deuxième étape dans l'action du roman est l'apprentissage du sango, qui vient diversifier et corriger les images héritées de l'enfance. Le narrateur se fait ainsi une idée plus réaliste de l'Afrique à travers le filtre de la langue, tandis que l'effondrement des derniers préjugés a lieu pendant le voyage.

Nous remarquons aussi que, quelle que soit la source des stéréotypes, ceux-ci sont universellement connus, comme une vérité générale largement diffusée. C'est du moins, ce que postule celui qui les utilise. La narratrice de *Kindheitsmuster*, notamment, omet de donner des détails sur l'Anglais, qui représente l'administration des Alliés après la guerre. Le lecteur est censé comprendre l'affirmation et parfaire la description dans sa propre imagination: « Der Engländer, der in überaus starkem Maße ein Engländer war » (*KM* 510)². L'affirmation lapidaire découle probablement de l'éducation de Nelly, qui a été nourrie aux stéréotypes raciaux. Nelly a appris à reconnaître les origines des personnes à des signes extérieurs. Le régime nazi a imposé l'étoile de David aux Juifs, ainsi que d'autres signes ostentatoires aux populations immigrées: « Nelly erkannte das verblichene Drillichzeug, das weiße Kopftuch,

¹ les imaginations andalouses bouent dans peu d'eau, commenta José Anaiço, Ce n'est pas l'eau qui manque, c'est le feu qui est trop vif, répondit Pedro Orce (nous traduisons).

² « L'Anglais – une véritable quintessence de « l'Anglais » » (Riccardi 534).

den großen Buchstaben O auf Brust und Rücken: „Ostarbeiter“. » (KM 103)¹. Prenant appui sur la propagande communiste, la narratrice réduit les Allemands de l'Ouest à leurs possessions, comme, par exemple, leur voiture, « der Westwagen » (KM 271)². Dans les premiers mois suivant l'armistice, Nelly entre en contact avec des Américains et se souvient d'un détail qui se recoupe avec l'image des Occidentaux matérialistes: « die ersten Amerikaner ihres Lebens waren auf deutsche Uhren scharf! » (KM 477)³. En effet, les soldats dépouillent la population de ses montres-bracelets. Les soldats qui supervisent le village où est installée Nelly n'ont pas abandonné les habitudes de leur pays, bien que celles-ci soient inadaptées aux nouvelles conditions de vie, comme par exemple, les portes toujours ouvertes:

Im Ami-Haus standen alle Türen offen. Es ist eine der amerikanischen Sitten, an die man sich schneller gewöhnt als an manche andere, die aber besser in ein ölgeheiztes, vollautomatisiertes amerikanisches Einfamilienhaus paßt als in ein mecklenburgisches Bauernhaus (KM 497)⁴.

D'un autre côté, les Russes inspirent provoquent une panique appuyée par des rumeurs:

[Schnäuzchen-Oma] hatte in ihrem Leben keinen Russen gesehen. Woran dachte sie, wenn sie « der Russe » sagte? Woran hat Nelly gedacht? Was sah sie? Das bluttriefende Ungeheuer auf dem Buchdeckel des Bandes « Der verratene Sozialismus »? [...] Oder sah sie gar nichts? Genügte ihrer Angstbereitschaft der Schrecken, der von dem düster-geheimnisvollen Wort « vergewaltigen » ausging? (Die Russen vergewaltigen alle deutschen Frauen: unbezweifelte Wahrheit. [...]) (KM 467-9)⁵.

Le premier contact avec des Russes se passe donc sous le signe de la peur, sans aucun dérapage qui la motive (KM 526)⁶. Rapidement, Nelly dépasse sa peur, grâce au côtoiement des troupes que lui impose son travail de secrétaire du maire: « Vor den Russen in ihrem Dorf

¹ « Nelly reconnut le treillis délavé, le fichu blanc, la grande lettre «O» sur la poitrine et dans le dos: « Ostarbeiter » (travailleur de l'Est). ». (Riccardi 109).

² voiture de l'Ouest (nous trad.).

³ « les premiers Américains qu'elle voyait de sa vie étaient friands de montres allemandes » (Riccardi 499).

⁴ « Toutes les portes étaient grandes ouvertes dans la maison des Ricains. C'est une des coutumes américaines auxquelles on s'habitue plus vite qu'à certaines autres, mais qui a mieux sa place dans un petit pavillon chauffé au mazout, et complètement automatisé, que dans une ferme du Mecklembourg » (Riccardi 521).

⁵ « [Mamy-Museau] n'avait jamais vu de Russe de sa vie. À quoi pensait-elle donc, lorsqu'elle disait « le Russe »? À quoi Nelly a-t-elle pensé? Qu'a-t-elle vu? Le monstre dégoulinant de sang sur la couverture du livre « Le socialisme trahi »? [...] Ou alors, ne voyait-elle rien du tout? La terreur qui émanait de ce mot sinistre et mystérieux « viol » suffisait-elle à alimenter sa capacité de peur? (Les Russes violent toutes les femmes allemandes: vérité jamais remise en question. » (Riccardi 489).

⁶ Riccardi 551.

verlor Nelly die Angst – nicht, weil sie sie als Helden, sondern weil sie sie als leicht komische Männer erlebte. » (*KM* 528)¹.

Dans l'univers dichotomique de ce roman, ainsi que dans *Nachdenken über Christa T.*, les Allemands de l'Ouest sont toujours dépeints comme matérialistes et superficiels. Dans ce dernier roman, la cousine de Justus, qui vit en République Fédérale d'Allemagne, l'avoue d'elle-même: « Wir hier, weißt du, sind eigentlich schrecklich materiell » (*NCT* 140)².

Il est étonnant de constater que la narratrice de *Kindheitsmuster* met en garde contre l'existence d'une image séreotypée ancrée dans les esprits. Elle se retient de donner une description réductrice des propriétaires fonciers: « Du siehst sie noch, kannst sie beschreiben, was heikel ist, weil sie zu stark dem Bild entsprechen, das man sich heute von ostelbischen Gutsbesitzern macht » (*KM* 459)³. Cependant, la narratrice ne renonce pas à la description. Ainsi, il est facile de recourir à des descriptions superficielles, mais elles ne représentent pas la réalité telle que la narratrice aimerait la transmettre. Malgré les stéréotypes déjà évoqués, la narratrice semble avouer l'influence de son regard dans la transmission, voire, dans la construction des préjugés.

Conclusion

Un contact avec l'étranger ne reste pas sans conséquences. À partir de cet événement, les objets familiers ou les compatriotes apparaissent sous un jour nouveau. Les liens entre les communautés travaillent les personnages en situation interculturelle. Ainsi, le narrateur des *Mots étrangers* comprend mieux les points communs entre les pays européens, alors que les valeurs de la narratrice de *Nachdenken über Christa T.* sont soudain mises en cause par l'irruption de Christa T. La conscience de la propre identité permet à la narratrice de *Kindheitsmuster* de reconnaître des situations similaires à son vécu dans des pays étrangers. Dans *Ensaio sobre a Lucidez* nous observons l'influence de l'environnement sur un personnage, le commissaire. Après s'être introduit dans la capitale, il s'assimile à cette

¹ « Nelly perdit sa peur des Russes dans son village – non pas parce qu'elle apprit à voir en eux des héros, mais parce qu'elle sut leur découvrir certains traits comiques. » (Riccardi 553-4).

² En vérité, tu sais, nous sommes tous très matérialistes ici. (nous traduisons).

³ « Tu les revois encore, tu peux les décrire, ce qui est délicat, car ils correspondent par trop à l'image des grands propriétaires terriens de l'est de l'Elbe » (Riccardi 480).

population. Dans *A Jangada de pedra*, le narrateur insiste sur l'existence d'une culture ibérique commune et en dépeint les propriétés. L'adversité entre les deux pays apparaît comme imposée artificiellement.

Par ailleurs, nous avons pu relever certaines caractéristiques redondantes dans les descriptions des personnages étrangers. Il est toujours méconnu ou mal compris. Il est souvent redouté. Dans *Avant*, son existence est également saluée, son rôle est ambivalent. Dans *Ensaio sobre a Cegueira* et *Nachdenken über Christa T.*, le personnage étranger est clairement associé à des valeurs positives. La femme du médecin dans ce roman-là est le personnage étranger parce qu'elle conserve son sang-froid et reste lucide. Dans cet autre roman, les personnages étrangers épisodiques ainsi que Christa T. apparaissent comme des sauveurs dans les moments de crise existentielle. De manière générale, les étrangers sont souvent perçus par des stéréotypes. L'image véhiculée est réductrice et formulée de manière simple, de sorte que sa propagation et son implantation dans les esprits est garantie.

Le recours à une science ou à un discours scientifique est une constante dans la construction des stéréotypes. En même temps, certains stéréotypes sont déconstruits par des réflexions ironiques de la part du narrateur. En général, les narrateurs qui s'expriment sur les caractéristiques des étrangers n'ont pas conscience des éléments qu'eux-mêmes incluent dans leur discours. Ils prétendent et sont convaincus que celui-ci est objectif.

Ainsi, l'examen des personnages étrangers nous a permis à la fois de vérifier l'impact de celui-ci sur son environnement, de relever des constances dans ses descriptions et également de mener une réflexion qualitative du discours sur l'étranger.

2. b. Le personnage étranger et ses dénonciations

Introduction

Dans un environnement étranger, le personnage est attentif à un nombre élevé de choses de toutes sortes. De plus, il est moins aveuglé du fait qu'il connaît une alternative aux éléments qu'il constate. Les personnages étrangers sont ainsi des figures privilégiées pour dénoncer certaines manipulations.

Dans les récits que nous avons choisis, l'importance des personnages étrangers laisse présupposer qu'ils dévoilent une idéologie au lecteur. Nous aimerions nous arrêter sur les éléments qu'ils trouvent dignes de mettre en cause. Nous devons relever comment le narrateur met en scène le personnage étranger pour que celui-ci puisse faire passer son message. La prise de conscience peut émerger d'une situation que vivent les personnages étrangers et les autochtones ou encore, l'étranger est seul à mener une réflexion sur les affaires qui le dérangent. Notre analyse va évoluer au gré des romans, car chacun possède sa propre solution à ce problème.

A Jangada de pedra insiste particulièrement sur les connexions entre peuples ibériques. Le voyage de la Péninsule ibérique pose, sous forme d'allégorie, la question de l'identité des deux pays concernés. La publication du roman coïncide avec l'entrée du Portugal et de l'Espagne dans la Communauté économique européenne, tandis que le narrateur exprime ses réserves quant à cette union. Il met en garde contre une globalisation des esprits et des cultures qui aboutirait fatalement à une identité prévisible: « Apostemos que em nosso final futuro estaremos limitados a um só país, quinta-essência do espírito europeu, sublimado perfeito simples, a Europa, isto é, a Suíça. » (*JP* 162)¹. Le narrateur préconise de faire abstraction des intérêts économiques et de renforcer des liens historiques et culturels. Ceci arrivant, l'Europe dénigrée découvre son vrai visage, dès que la propriété privée est en péril (*JP* 104). Elle ne regrette pas davantage le départ de la péninsule, car elle a peut-être perdu les

¹ « Parions qu'à la fin des fins nous allons nous voir réduits à un seul pays, quintessence de l'esprit européen, simple, sublimé, parfait, l'Europe, c'est-à-dire la Suisse » (Fages, 152).

bras, comme la Vénus de Milo¹, mais certains Européens se sentent délestés: « para certos europeus, verem-se livres dos incompreensíveis povos ocidentais [...] promessa de dias ainda mais confortáveis, cada qual com seu igual, começámos finalmente a saber o que a Europa é » (JP 162)². Ainsi désabusés, Portugais et Espagnols peuvent se tendre la main pour une coopération politique qui s'appuie sur des liens traditionnels.

Les protagonistes montrent la bonne entente naturelle entre Ibériques, dont l'idiome n'est qu'une barrière illusoire, puisque les personnages peuvent passer d'une langue à l'autre sans difficultés. Ainsi Pedro Orce s'exclame après seulement quelques jours passés en compagnie des Portugais: « Não percebi nada, esta foi a primeira vez que por completo lhe escapou o falar lusitano » (JP 115)³. La compréhension linguistique ne pose pas de problèmes, les Portugais et les Espagnols n'ont pas besoin de traducteurs. Le narrateur invite aussi à donner une place prépondérante aux minorités qui habitent depuis toujours avec l'ethnie dominante. Ainsi, lorsque les protagonistes optent pour une vie de nomades, les Espagnols se débrouillent mieux grâce au long voisinage des Tziganes. Pedro Orce et Maria Guavaira arrivent mieux que les Portugais à marchander et à vendre les vêtements. L'identité bi-culturelle ibérique défendue dans ce roman inclut aussi tous les peuples ayant un lien historique avec la péninsule. Le positionnement de la péninsule sur la ligne de démarcation du traité de Tordesillas favorise de futurs échanges avec les anciennes colonies portugaises et espagnoles. Les zones d'influence internationales sont redéfinies et, dans cette nouvelle configuration, l'Espagne et le Portugal tiendraient un rôle majeur dans les partenariats avec les pays luso- et hispanophones, au lieu de devenir deux pays à la traîne de l'Europe. Ce choix impossible pour les politiciens, dans le réel, est pris par la péninsule dans le roman, laissant les Ibériques devant deux alternatives: la fuite (ce que font les habitants aisés, car c'est précisément leurs économies qui les lient aux Européens) ou la confiance dans le sol qui les porte depuis toujours, même si celui-ci s'est engagé dans une navigation imprévisible. Pour ces courageux, il ne s'agit pas de faire table rase de la culture existante, mais d'en accepter les diverses influences. Certaines cérémonies se superposent à d'autres. Ainsi, lorsque Gibraltar est

¹ PAGEAUX, D-H, (1996), *op. cit.*, p. 375: « L'Europe amputée ne s'intéresse guère à la Péninsule. Elle est une Vénus de Milo ; elle manque de bras (p. 150). Peut-être les bras des travailleurs émigrés portugais ? ».

² « certains Européens, se voyant libérés des incompréhensibles peuples occidentaux [...] promesse de jours meilleurs encore, chacun avec son semblable, finalement on commence à comprendre ce qu'est l'Europe » (Fages 152).

³ « Je n'ai rien compris, c'était la première fois qu'il s'exprimait intégralement en lusitanien » (Fages 107).

abandonné par la Péninsule ibérique, ce détachement est célébré de manière semblable à un rituel religieux: « Mas este dia, para o geral, é dia de festa maior, a semana tão santa como a outra, e há camionetas que levam cristos, trianas e macarenas » (*JP* 88)¹. Pour les croyants, le miracle d'une unité culturelle et territoriale s'est produit, et ils n'organisent pas une procession en l'honneur des saints, mais pour montrer à ces derniers l'événement merveilleux.

Les racines européennes, fondées sur les intérêts unilatéraux, sont mises en cause en faveur de l'ibérisme. Le narrateur met à l'avant-plan les communautés qui partagent la même langue et, désormais, le même destin, sur un territoire sans frontières. La biculturalité représentée recoupe divers aspects, avec le point commun de l'ibérisme.

Dans les romans autofictionnels d'Alexakis, le narrateur est un étranger acculturé, il est franco-grec. Celui de *La Langue maternelle*, Pavlos, s'est expatrié en France, suite à la prise du pouvoir par les militaires à Athènes. Il acquiert progressivement une identité nouvelle, dont les différences avec la culture d'origine sont perçues lors d'un séjour prolongé en Grèce, de nombreuses années après son expatriation. La vision biculturelle du narrateur permet à ce dernier de remarquer, par exemple, les liens inconscients qu'entretiennent les Grecs avec l'image d'eux-mêmes. Ainsi, le narrateur explique que la vision narcissique des Grecs provient de l'admiration des étrangers envers l'Antiquité:

Certains jours nous étions assez fiers d'être grecs, lors des fêtes nationales notamment, ou lorsque nous entrions en contact avec des étrangers. Mais le reste du temps nous n'éprouvions aucune fierté. Les références continues à l'Antiquité nous faisaient plutôt douter de nous. (*LM* 86).

C'est parce que le narrateur ne s'identifie plus entièrement à sa culture d'origine qu'il peut mettre au jour ces rapports subtiles entre autochtones et étrangers. Les Grecs portent un regard biaisé sur ces derniers, selon la considération dont ils jouissent parmi les Grecs. Les touristes et les chercheurs sont bien accueillis, car leur intérêt est flatteur, tandis que les travailleurs immigrés sont méprisés. Le narrateur condamne le fait que ni l'Antiquité, ni l'histoire de la diaspora grecque n'agissent en faveur de la tolérance et d'un accueil décent envers les immigrés:

La situation des Albanais en Grèce est celle que bien des Grecs ont connue à l'étranger. Nous sommes en mesure de comprendre les raisons qui les ont obligés à quitter leur pays. Les chansons et les poèmes que nous avons écrits

¹ « Mais ce jour est pour tout le monde un jour de grande fête, la semaine est aussi sainte que l'autre, certaines camionnettes transportent des christos, des trianas et des macarenas » (Pages 83).

sur l'exil me reviennent en mémoire. C'est l'un des thèmes dominants de notre littérature. C'est un mot que nous étudions depuis longtemps. *Les Suppliantes* d'Eschyle sont, si je me souviens bien des femmes qui demandent l'hospitalité. Euripide en a repris le titre et le thème. L'attitude que nous adoptons à l'égard des Albanais laisse pourtant supposer que leur regard ne nous rappelle rien. (LM 199-200).

Le narrateur reproche aux Grecs de sélectionner parmi leur héritage culturel ce qui les glorifie, en oubliant de larges pans de leur histoire. Le clivage dont ils font preuve au contact des immigrés albanais augmente les tensions sociales, alors que la connaissance des réalités des migrants permettrait d'éviter ces conflits. L'aveuglement des Grecs provient de deux sources. D'un côté, les touristes et les chercheurs contiennent les sentiments d'infériorité des Grecs et les réflexions sur le présent sont inhibées; de l'autre, les Grecs refoulent dans l'inconscient leurs mouvements de diaspora, lorsqu'ils sont confrontés aux populations immigrées. En dénonçant ces faits, le narrateur se place dans une situation d'exception. La diaspora grecque, dont il fait partie, porte l'espoir de venir à bout des situations de rejet et de xénophobie. En résumé, l'apport des étrangers n'est bénéfique que lorsqu'un observateur biculturel déchiffre les relations entre les deux communautés et dévoile les liens inconscients entre celles-ci. Deux Français que nous étudierons dans le chapitre suivant, François et Préaud, jouent un rôle majeur dans le roman.

Les Grecs de *La Langue maternelle*, sont tournés vers le passé depuis de nombreuses générations. Ils tâchent continuellement de relier leur réalité contemporaine à l'Antiquité. Le narrateur dénonce le tri opéré dans cette démarche, car elle aboutit à un nationalisme réducteur:

On publie sans cesse de nouveaux essais qui tentent de relier les diverses cultures qui ont fleuri en Grèce, afin d'établir que la plus récente est issue de la plus ancienne. [...] [Leurs auteurs] élaborent un code de la culture grecque, écartant ses contradictions, oubliant les influences qu'elle a reçues, la réduisant en définitive à peu de chose. [...] J'espère que leurs recherches n'aboutiront pas à une définition, qui priverait fatalement la culture grecque de sa capacité à nous surprendre. (LM 150).

Tout comme le narrateur dans *A Jangada de pedra*, celui-ci dénonce l'éviction des minorités de l'Histoire officielle. Il exhume les détails oubliés qui dérangent l'idéologie nationaliste, comme par exemple les racines d'Ali Pacha: « L'homme qui a le plus marqué cette ville était donc albanais. [...] sa révolte contre le sultan a favorisé l'insurrection des

Grecs. On le nomme *le lion de l'Épire* ». (LM 197, c'est l'auteur qui souligne). La provenance albanaise de ce dernier gêne l'élaboration d'un sentiment patriotique, qui ne tolère pas que la nation ait une dette envers un pays limitrophe. Le gouvernement se sent d'ailleurs menacé, dans son identité grecque, par la création de l'État macédonien à ses frontières. Lui accorder le nom de Macédoine serait céder sur sa propre histoire:

« La Macédoine n'est que grecque » : tel était le slogan gouvernemental [...] On ne peut pas leur permettre de s'approprier notre histoire. Ils se sont installés dans cette région la semaine dernière ! Ce sont des touristes ! Qu'est-ce qu'ils ont à voir avec Alexandre le Grand ? (LM 42).

Les discours plus modérés occultent toutefois une tactique hégémonique. Ainsi, le professeur Caradzoglou estime: « Nous devrions céder sur le nom et leur demander en échange d'enseigner le grec comme langue étrangère dans leurs écoles. Puisqu'ils revendiquent notre héritage culturel, la moindre des choses est qu'ils apprennent notre langue. » (LM 74). Les interlocuteurs du narrateur s'accordent sur l'indivision de l'héritage culturel, alors que lui-même met en évidence les liens indéniables avec les pays balkaniques¹.

Il s'évertue à dénoncer la réduction de l'enseignement de l'Antiquité, car elle est responsable du clivage dans la perception des étrangers par les nationalistes grecs. Ainsi, l'enseignement éclaire les classiques en oubliant leurs oeuvres mineures. L'oubli des influences et des défauts dans l'histoire officielle aboutit à une image déformée. En admettant la continuité avec l'Antiquité, le narrateur se reconnaît davantage dans les travers des anciens: « Les anciens Grecs me paraissent plus proches de nous quand ils se disputent que lorsqu'ils philosophent. » (LM 151). Ainsi, ce n'est pas un hasard, si le narrateur se rappelle que l'ennui a occupé une place majeure dans ses études: « La fréquentation de mes ancêtres me désolait. Ils avaient la même mine austère que les saints des icônes byzantines. » (LM 37). Ces exemples sont le résultat de l'opération qui consiste à prouver la continuité entre les cultures successives de la Grèce en les forçant dans un moule. L'Église et l'Antiquité forment l'essentiel de l'identité consensuelle contemporaine, et leurs figures majeures se plient à la transmission nécessairement réduite de leurs actes. Ainsi, le narrateur se rappelle l'amalgame qu'il faisait entre Agamemnon et Abraham à cause de la cruauté qui leur était apposée: « Je n'ignorais pas qu'Agamemnon avait sacrifié sa fille afin d'obtenir le souffle de vent

¹ voir aussi *infra* chap. 4b et 4c.

nécessaire au départ des bateaux pour Troie. Je pensais qu'Iphigénie devait avoir mon âge. Il me semble que je confondais, étant enfant, Agamemnon et Abraham. » (LM 83).

La démarche du narrateur consiste à se situer par rapport à cet état des lieux. Ses amis lui reprochent d'adhérer à la vision franco-européenne portant sur les affaires nationales, mais le narrateur, confronté à une question précise, avoue son attachement à la Grèce. Il répond à Fanny, qui lui demande si la Grèce lui apparaît moins bien que la France:

Je juge peut-être les gens plus sévèrement... Je dois les considérer comme les membres de ma famille... Je me sens complice de leurs actes, leur maladresse me vexé... Le succès de l'extrême droite en Grèce m'humilie, me culpabilise, tandis qu'en France il me fait uniquement peur. (LM 167).

Les sentiments du narrateur face à l'extrême droite montrent que son identité bi-culturelle est constituée de façon inégale. La culpabilité ressentie face au nationalisme grec est typique d'un sentiment de fautif, tandis que la peur qu'il éprouve en France est la manifestation de son impuissance. Les influences étrangères sur lesquelles s'appuie le narrateur pour combattre le nationalisme grec sont puisées autant chez des personnes historiques que dans la compréhension des coutumes. Ainsi, les traditions pascales introduisent un sentiment d'appartenance à la communauté grecque. À l'inverse, l'oubli de certaines pratiques trouble le narrateur: « En arrivant à la maison, nous avons tracé une croix noire avec la flamme d'un cierge sous le linteau de la porte d'entrée. J'avais oublié cette coutume. « Je n'ai pas d'histoire », ai-je pensé. » (LM 13). Cette crainte démesurée pousse le narrateur à enquêter sur les origines des coutumes. Il s'étonne de trinquer avec des oeufs durs peints en rouge. Après s'être renseigné, il livre la raison historique en détail:

Les œufs symbolisent la création, le renouvellement de la vie, ce sont des miniatures de l'univers. Les Romains les mangeaient pendant les enterrements, ainsi que les Byzantins. La coutume en question est connue depuis le XIIIe siècle. En brisant la coquille, on libère les forces qu'elle contient, on évoque la sortie du Christ de son tombeau. *On a donc tort de se réjouir quand on réussit à la garder intacte, car seul l'œuf brisé exprime le mystère de la Résurrection.* (LM 206, n. s.).

Le narrateur commente la compétition pendant Pâques, où chacun espère garder son œuf intact. Dans la signification originelle, c'est le contraire qui importait, mais grâce à un

processus d'assimilation réussi, la coutume païenne a sombré dans l'oubli¹. La couleur des oeufs est une réminiscence biblique, que la plupart des Grecs ignorent. Le narrateur apprend:

La couleur rouge rappelle le sang des agneaux avec lequel les Hébreux d'Égypte ont barbouillé leurs maisons pour échapper à la vindicte de l'ange exterminateur. La croix que nous avons l'habitude de tracer sous le linteau de l'entrée principale des maisons, les habitants de Corfou la dessinaient jadis avec du sang d'agneau. (*LM* 206).

Pavlos ne revendique pas l'émergence d'une nouvelle culture, mais la connaissance approfondie de l'Histoire grecque. Il rejette les croyances superstitieuses: « la coutume de casser les assiettes au cours des repas de fête repose sur la croyance que le bruit fait fuir les mauvais esprits. Je crois que mes propres bruits les attirent plutôt, que les esprits ne sont qu'à un pas de moi lorsque je ramasse les morceaux de verre. » (*LM* 34-5).

Le narrateur réproouve le syncrétisme culturel en vogue dans la représentation de l'Histoire et préconise une recherche, qui, loin de nier la continuité avec l'Antiquité, en révèle les éléments mis de côté par une vision nationaliste.

Dans *Les Mots étrangers*, le métier du narrateur est constamment mis en avant. La réflexion qu'il mène sur son identité y est liée. Son métier de romancier et la maîtrise de deux langues en sont les points forts. Ainsi, après son détour par Bangi et le sango, il affirme le syncrétisme culturel qui l'identifie: « Comment ne pas me reconnaître dans un récit qui commencerait dans une langue et se terminerait dans une autre ? » (*ME* 321). Il prend conscience que son bilinguisme est parfait: « par moments j'ai l'illusion que [le grec et le français] ne forment plus qu'une seule langue. (*ME* 78). La bi-culturalité est acceptée par le narrateur, car ses souffrances dues à l'expatriation sont reléguées dans le passé: « Une fois par an, la police me rappelait infailliblement une vérité que j'avais tendance à oublier: j'étais toujours un étranger. J'ai retrouvé cette époque douloureuse où je me reprochais sans cesse d'avoir trahi ma culture. » (*ME* 108).

Le fait que le narrateur ne se sente plus comme un traître envers sa culture prouve qu'il a accepté que la culture française tient une place importante dans son identité.

¹ L'Église chrétienne a souvent fait état de ce procédé. SCHMIDT, Thomas, *Kalender und Gedächtnis. Erinnern im Rhythmus der Zeit*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000, p. 39: « Von Beginn ihrer Geschichte an versuchte [die christliche Kirche] z. B., pagane Bräuche und regionale Kulte im eigenen Festkreis aufgehen zu lassen (Assimilation) oder zu überschreiben (Palimpsest) ». (« Dès les débuts de son histoire, l'Église chrétienne essaya d'intégrer par exemple des coutumes païennes et des cultes régionaux à ses propres célébrations (assimilation) ou de les écraser (palimpseste). » nous trad.).

L'étude du sango a eu pour effet de rapprocher, dans l'esprit du narrateur, la France et la Grèce. Ainsi, il adopte la perspective de la Centrafrique pour affirmer avec encore davantage de conviction la proximité entre ses deux pays: « Vu de Bangi, l'écart entre Athènes et Paris doit paraître totalement insignifiant. » (ME 78). Dans l'évolution du narrateur, mais aussi d'un point de vue géographique, la Centrafrique et les deux pays européens forment un triangle, car: « la Centrafrique se trouve sur le même méridien que la Grèce. J'ai appris par ailleurs qu'elle a la même heure que Paris. Je ne vais pas bien loin, en somme. » (ME 189). La distance parcourue est de moindre importance. Le narrateur se rend à Bangi pour retrouver, à un même endroit, ses deux villes culturelles. La météo lui rappelle Paris: « Le temps était nuageux, comme à Paris, et la température ne dépassait pas vingt degrés. » (ME 195), tandis que la géographie urbaine est comparable à celle d'Athènes: « Les riches Athéniens habitent pareillement sur une hauteur, le mont Lycabette. » (ME 197). Il répertorie les éléments qui évoquent la Grèce dans les souvenirs. Ainsi, il puise dans la sensation de la brise matinale, qui souffle sur Bangi, l'illusion qu'il est « dans les Cyclades » (ME 221). Le lieu de rendez-vous des étrangers à Bangi évoque chez le narrateur ses deux pays: « Le restaurant s'appelle Couleur Café, comme la chanson de Gainsbourg. Il est équipé de fauteuils en plastique blanc semblables à ceux qu'on voit dans les tavernes grecques en bordure de mer » (ME 210-1). Nicolaïdès inscrit ses observations des trois pays dans les parallèles qu'il peut trouver entre eux. Il considère les evzones grecs comme les artistes de la rue que l'on peut voir à Paris:

À proximité des grands musées, on voit parfois des personnages déguisés en statues, habillés d'un drap blanc, attendant l'obole des touristes. J'ai songé également à la raideur des evzones qui gardent le monument au Soldat inconnu devant le Parlement grec. (ME 132-3).

Ainsi, Athènes et Paris possèdent une tradition comparable. Le narrateur en trouve également entre la Grèce et la Centrafrique, par exemple, la divination:

La divination se pratique à l'aide de cauris, qui sont des coquillages. On les jette sur une table, ensuite on examine leur position. Les vieilles femmes de la région de Delphes procèdent de la même façon pour lire l'avenir en utilisant des fèves. (ME 126)

De la sorte, le narrateur prouve que sa biculturalité l'aide à se sentir chez lui dans des lieux étrangers. Il affirme que la Grèce ne lui a pas manqué en Centrafrique, car il y a trouvé « un compatriote, la machine à coudre de [sa] mère et un escalier semblable à celui de la

maison de [ses] parents. » (*ME* 307). La biculturalité est un gage d'ouverture dans le nouveau pays qui permet au sentiment d'être chez soi de se développer rapidement.

Alors que ces romans présentent l'action d'une nouvelle culture sur l'identité, d'autres romans dévoilent des facettes qui forgent l'identité culturelle, tant individuelle que collective.

Dans *Medea. Stimmen*, la question de l'intégration d'une culture est centrale. Le roman expose les traits marquants qui opposent la Colchide à la culture corinthienne.

Médée est la figure bi-culturelle dominant le corpus de Christa Wolf. L'espoir d'arriver dans une culture différente avait motivé le départ de Médée. Ainsi, elle s'était assurée que les sacrifices humains n'avaient pas cours dans la nouvelle cité et a cru, au début de son séjour, à une politique transparente, à l'absence de mensonges. Médée se souvient de sa naïveté, puisque le roman débute par la découverte effrayante qu'elle a faite la veille: l'assassinat d'Iphinoé, la princesse héritière, sur ordre du roi. Médée s'engage alors dans la traque de la vérité concernant ce sacrifice humain. Le travail de détective aboutit également à une mise en parallèle des cultures colchidienne et corinthienne. Notamment, Médée déplore les sacrifices des jeunes héritiers, Iphinoé et Absyrtos, en Colchide, liés profondément par leur mort: « Sie hatten Korinth retten wollen. Wir hatten Kolchis retten wollen. Und ihr, dieses Mädchen Iphinoe und du, Absyrtos, ihr seid die Opfer. Sie ist mehr deine Schwester, als ich es je sein kann. » (*M* 103-4)¹, affirme-t-elle. Iphinoé et Absyrtos sont les victimes de leurs pères cruels et assoifés de pouvoir, mais aussi de la naïveté des sujets royaux.

Même si Médée promet de garder le silence sur Iphinoé, son investigation dérange et inquiète. Médée risque de semer les doutes par ses questions, et Akamas la presse de cesser son enquête, il décide ensuite de se débarrasser d'elle. La meilleure façon de le faire, sans éveiller des soupçons, est une opération de manipulation du peuple. Médée doit être discréditée. Elle est alors présentée comme une barbare sanguinaire et dangereuse. Elle aurait tué et démembré son frère cadet, l'aurait ensuite jeté à la mer. De plus, elle attirerait la fureur divine sur la cité; et les Colchidiens sont tenus pour responsables des maux qui frappent Corinthe. Turon construit sa plaidoirie sur cet élément. Il a abattu un arbre sacré des Colchidiens « um die Kolcher dafür zu bestrafen, daß sie das Unglück der Pest und nun auch

¹ « Elles avaient voulu sauver Corinthe. Nous avions voulu sauver la Colchide. Et vous deux, cette fillette, Iphinoé, et toi, Absyrtos, vous en êtes les victimes. Elle est davantage ta soeur que je ne saurais jamais l'être. » (Lance et Lance-Otterbein 138).

noch das der Mondfinsternis über Korinth gebracht hatten, so sagte [Turon] aus » (*M* 190)¹. Cependant, seule Médée sera jugée pour la castration de Turon, opérée en guise de représailles par les Colchidiennes. Ce dernier acte de la mise à l'écart de Médée répond à l'enquête sur la mort d'Iphinoé.

Le travail d'investigation de Médée découle du « caractère » de celle-ci. Elle est condamnée à vouloir comprendre le monde où elle évolue et cette ambition entraîne sa perte. Dès son arrivée, Médée met en évidence les pratiques de la cité par ses questions. Au début, le regard décalé et perspicace de l'étrangère est stimulant pour les Corinthiens qui partagent cette intelligence, tels Akamas ou Leukon, mais progressivement, Médée devient dangereuse. La vision nouvelle qui découle à la fois de ses observations et de ses recherches ouvre les yeux à Leukos:

in jenen Minuten erst habe ich mein Korinth kennengelernt. Und ich begriff, daß es Medea zugefallen ist, die verschüttete Wahrheit aufzudecken, die unser Zusammenleben bestimmt, und daß wir das nicht ertragen werden. Und daß ich ohnmächtig bin. (*M* 160)².

La quête de la vérité est d'autant plus importante qu'elle justifie que Médée n'assimile pas la culture d'accueil. Cette attitude n'est pas habituelle parmi les étrangers. Ainsi, Oistros, l'amant de Médée, explique à celle-ci la seule voie possible pour vivre à Corinthe:

Weißt du, was als einziges dir geholfen hätte? sagte [Oistros]. Wenn du dich unsichtbar gemacht hättest wie wir, Arethusa und ich. Im Verborgenen leben, kein Wort sagen, keine Miene verziehen, dann dulden sie dich. Oder vergessen dich. Das Beste, was dir passieren könnte. Aber das steht dir nicht frei. (*M* 179)³.

L'intégration à Corinthe se fait au prix de l'assimilation et de la mise à l'écart de la culture d'origine. Médée semble toutefois condamnée à rester étrangère. Justus Fetscher explique que, dans son essence, la figure de Médée appartient à des univers clivés: « Medea ist die Fremde als Frau in der patriarchalen Welt, als Barbarin in der griechischen und als

¹ « pour punir les gens de Colchide d'avoir attiré sur Corinthe le malheur de la peste et de la disparition de la lune, c'est ce qu'il a déclaré » (Lance et Lance-Otterbein 253).

² « c'est dans ces minutes-là donc, que j'ai su ce qu'était ma Corinthe. Et j'ai compris qu'il revenait à Médée de mettre au jour la vérité ensevelie qui détermine la vie de notre cité. Et que nous ne le supporterons pas. Et que je suis impuissant. » (Lance et Lance-Otterbein 212).

³ « La seule manière de te tirer d'affaire eût été de te rendre invisible comme Aréthuse et moi. Vivre cachée, ne pas dire un mot, rester impassible, alors ils te tolèrent. Ou ils t'oublient. C'est ce qui pouvait t'arriver de mieux. Mais cela ne t'est pas permis. » (Lance et Lance-Otterbein 237).

Magierin in der Welt der Sterblichen. »¹. Médée s'est en effet affranchie du rôle adjoint à la femme dans la société patriarcale. C'est Lyssa qui remplit les fonctions d'éducatrice et de femme d'intérieur. En refusant l'acculturation, telle que pratiquée par Oistros, Médée reste pour toujours une « barbare ». La position de guérisseuse et de prêtresse d'Hécate bascule avec le meurtre d'Absyrtos. Commence alors le déni d'un monde divin par Médée, qui atteint sa forme définitive lorsqu'elle apprend l'assassinat de ses enfants. Nous ne pouvons qu'appuyer l'analyse de Justus Fetcher pré-citée.

La fuite hors de Colchide et l'espoir qui a poussé Médée à prendre cette décision semblent vains, au regard de deux rituels qui sont décrits avec précision dans le roman, la tradition qui aboutit au meurtre d'Absyrtos et la célébration du printemps à Corinthe. Ces deux événements présentent des points communs. En premier lieu, de vieilles Colchidiennes rappellent que le roi ou son successeur doit être sacrifié à la fin de la première journée de règne de ce dernier. Médée ne s'est pas doutée que le rituel serait suivi à la lettre et comprend alors que ces anciennes pratiques ont été abandonnées à cause du passage de sacrifice, symboliquement signifiant, au meurtre, qui sert des intérêts politiques: « Irgendwann muß aus diesem Töten des Stellvertreterkönigs [...] daraus Mord geworden sein und wenn dein furchtbarer Tod mich etwas gelehrt hat, Bruder, dann dies, daß wir nicht nach unserem Belieben mit den Bruchstücken der Vergangenheit verfahren können » (*M* 94)². Médée est confrontée à une situation semblable à Corinthe, lorsqu'elle assiste à la fête d'Artémis. Des rumeurs que des tombes seraient pillées font monter la violence dans la foule. Menée par un vieillard, celle-ci réclame des sacrifices humains pour apaiser la déesse. Cet homme rappelle que cette forme d'exécution faisait partie des traditions, jadis. Ainsi, les vieilles dans la société matriarcale et le vieillard dans la Corinthe patriarcale garantissent la possibilité de perpétuer un meurtre, sans que personne ne soit condamné pour celui-ci. Dans la seconde occurrence, Médée ne peut apaiser la soif de sang des Corinthiens. Elle leur permet toutefois l'immolation d'un seul homme, au lieu de tous les réfugiés du temple, mais se sent personnellement responsable pour le sacrifice. Au niveau symbolique, les Corinthiens estiment ainsi rendre

¹ FETSCHER, J., « Opfer der Fremden. Zu Christa Wolfs *Medea. Stimmen* », in LEZZI, E., (2003), *op. cit.*, p. 34: Médée est l'étrangère en tant que femme dans la société patriarcale, en tant que barbare dans la société grecque et en tant que magicienne parmi les mortels. (nous trad.).

² « Il y eut bien un moment où cette mise à mort du représentant du roi que tous approuvaient, y compris le roi lui-même [...] se transforma en assassinat, et si ta mort atroce m'a appris quelque chose, frère, c'est au moins ceci: nous ne pouvons disposer à notre gré des fragments de notre passé » (Lance et Lance-Otterbein, 124-5)

hommage à Artémis, donc au printemps et, avec lui, à la renaissance, de même que le dépeçage d'Absyrtos rejoint aussi cette croyance: « Die [...] Zerstückelung des Bruders [...] erinnert an den Tod des Orpheus/Dionysos/Osiris durch Zerreißen. [...] Es geht dabei um Medeas ureigenstes Ritual als Erdgöttin, die töten und wiederbeleben kann. »¹. Cependant, Médée n'est pas dupe. Le meurtre de son frère a eu lieu afin d'assouvir la soif de pouvoir du roi, le sacrifice du réfugié a été le point culminant de l'excitation de la foule, savamment orchestrée et dirigée contre les étrangers vivant à Corinthe. Médée constate à la fois l'aveuglement des deux sociétés et sa propre impuissance à modifier cette situation.

La lucidité de Médée fait d'elle un personnage solitaire et incompris. Elle est suffisamment clairvoyante pour expliquer les motivations de ses actes, notamment le départ avec les Argonautes. Médée remarque que ses compatriotes, de même que les Corinthiens, sont persuadés qu'elle a suivi Jason par amour: « Ich mußte ihm, Jason, unrettbar verfallen sein. So sehen sie es alle, die Korinther sowieso [...] Aber auch unsere Kolcher, die mit mir gegangen sind, haben in Jason und mir ein Paar gesehen » (*M 25*)². Ainsi, leur couple occupe dans l'imaginaire des deux communautés une place importante. Les Colchidiens souffrent de leur séparation, incapables de comprendre que la fuite de Colchide était motivée par des intérêts tout autres. Les Corinthiens, de même que Jason, sont déroutés par la relation amoureuse entre Médée et Oïstros, refusant de croire que l'amour de la Colchidienne pour Jason n'est pas absolu et éternel. Médée se trouve ainsi isolée des autres personnages, entre la cité d'accueil et la culture d'origine. L'héroïne de Christa Wolf reste constamment de l'autre côté d'une frontière, qui est non seulement géographique et culturelle, mais aussi due à la personnalité de Médée.

Le péritexte de *Medea. Stimmen* est précieux pour comprendre la genèse de la nouvelle version du mythe élaborée par Christa Wolf. *Medea. Stimmen* apporte un aspect généralement absent des anciennes tragédies, la confrontation de deux cultures³. La correspondance que l'auteure a échangée avec une spécialiste des religions anciennes atteste de l'influence de ces

¹ HOCHGESCHURZ, M., lettre de Heide GÖTTNER-ABENDROTH (Weghof, 11. März, 1993), (1998), Christa Wolfs Medea: Voraussetzungen zu einem Text, Berlin, Wolf Janus Press, p. 30-33: « Le dépeçage du frère rappelle la mort d'Orphée/ Dionysos/ Osiris par déchirement. Il s'agit de rituel de Médée en tant que déesse de la terre, qui peut tuer et faire renaître. » (nous trad.).

² il fallait pour cela que je sois totalement éprise de lui, Jason. C'est ainsi que tous le voient, surtout les Corinthiens [...] Mais nos gens de Colchide eux aussi, qui m'ont accompagnée, ont vu d'emblée en Jason et moi un couple. (nous traduisons).

³ Cette question est en partie traitée par Éschyle dans *Les Perses*, mais de manière partielle.

connaissances sur la lecture des hypotextes. L'experte, Heide Göttner-Abendroth, fournit des explications à la fois sur le mythe et sur le personnage de Médée. Les cérémonies de printemps des Corinthiens possèdent des points communs avec celles qui célèbrent la déesse des Colchidiens, Déméter. Par ailleurs, nous comprenons que ces rituels sont particulièrement importants au vu de la fonction de prêtresse de Médée: « Jedenfalls ist Medea als Frau eine Hekate-Priesterin, bzw. Verkörperung dieser Göttin. Die sanftere Variante heißt „Demeter“, ist aber dieselbe »¹.

Dans le roman de Christa Wolf, Médée endosse ses habits de prêtresse pour se rendre à la fête d'Artémis. Sa présence et son comportement sont vécus comme une provocation. Pour aucun autre personnage, le parallèle entre les rituels n'est évident. Médée est à cheval entre plusieurs mondes, dont la Colchide, à jamais perdue, et Corinthe, où elle est perçue comme une menace.²

Les parallèles dans les cérémonies anciennes rejoignent l'explication symbolique de la toison d'or. Sous la perspective que Heide Göttner-Abendroth partage avec Christa Wolf, nous comprenons que les actes entrepris par Jason dépassent l'entendement du personnage:

Das Vließ verweist auf einen Widderkult, wobei der Widder die „männliche Fruchtbarkeit“ [...] verkörpert. [...] Wenn Jason Medea heiraten will, muß er klarerweise das Widderfell, magisches Zeichen, erwerben, denn nur als „Widder“ kann er ihr die Heilige Hochzeit angemessen feiern.³

Christa Wolf conserve cette interprétation de la fertilité masculine et de la toison d'or. Télamon, le fidèle compagnon de Jason, la met en évidence sous le feu interrogatoire de Médée: « das Vließ sei ein Symbol männlicher Fruchtbarkeit, worauf sie trocken bemerkte, dann sei es um die männliche Fruchtbarkeit in Jolkos wohl nicht zum besten bestellt. » (*M*

¹ HOCHGESCHURZ, M., (1998), *op. cit.* Lettre de Heide GÖTTNER-ABENDROTH à Christa Wolf, p. 31: « Médée, la femme, est en tout cas une prêtresse de Hécate, respectivement l'incarnation de cette déesse. La version édulcorée s'appelle « Déméter », mais c'est la même. » (nous trad.).

² FETSCHER J., « Opfer der Fremden... », in LEZZI, E., (2003), *op. cit.* p. 35: « Sie ist weder Mann noch Frau (konventioneller Prägung), exiliert zwischen einer ihr verschlossen barbarischen Herkunft und einem ihr die Aufnahme verwehrenden griechischen Asyl, weder den Menschen ganz zugehörig noch ganz den Göttern und als Zauberin zugleich Erlöserin und Zerstörende. »: Elle n'est ni homme ni femme (dans le sens conventionnel), exilée entre une origine barbare qu'elle ne peut regagner et un asile grec qui refuse de l'accepter, elle n'appartient pas entièrement à la race des humains, ni à celle des dieux, et, en tant que magicienne, elle est en même temps celle qui délivre et qui détruit. (nous trad.).

³ HOCHGESCHURZ, M., (1998), *op. cit.*, Lettre de Heide GÖTTNER-ABENDROTH, p. 31-32: « La toison se rapporte à un culte du bélier, où le bélier incarne la « fertilité masculine ». Si Jason désire épouser Médée, il doit évidemment conquérir la toison du bélier, symbole magique, car ce n'est qu'en tant que « bélier » qu'il peut célébrer le mariage sacré. » (c'est l'auteur qui souligne).

47)¹. Médée oppose aux divers arguments avancés pour obtenir la restitution de la toison d'or, des raisons qui toutes mettent en cause l'héroïsme de Jason. Il le comprend également, tout en s'efforçant de contester qu'il a cédé à une manoeuvre pour être éloigné du trône: « Sie glaubte, mein Onkel Pelias wolle mich mit diesem gefährlichen Austrag einfach außer Landes schaffen. » (*M* 46)². Médée apprend ainsi que les motivations des Argonautes sont uniquement politiques et ne tiennent pas compte de la symbolique sacrée de leurs actes. Heide Göttner-Abendroth interprète, à la lumière de la symbolique de la toison d'or, la demande de Jason pour obtenir l'objet sacré:

Mit dem Verlangen des Felles hätte Jason eigentlich gleichzeitig sein Liebeswerben um die Göttin/Priesterin Medea ausgedrückt; darum und nicht wegen der lächerlichen Aphrodite-Eros-Geschichte liebt Medea ihn wieder. Aber Jason bemerkt auch diesen Zusammenhang nicht, und das ist fatal. Zwei Kulturen, zwei Sprachen: Medea versteht ihn in den Symbolen ihrer eigenen Kultur, und da muß es für sie bereits demütigend sein, ihn an seine Liebe und die Hochzeit zu erinnern. Das hatte er –in der Sprache ihrer Kultur– ja begehrt! Aber Jason ist unfähig, diese Sprache von Magie und Heiliger Hochzeit wahrzunehmen, denn er hat „sachfremde“ Motive – diese kreisen alle um Macht und rationalen Erwerb derselben.³

Malgré ces différences culturelles majeures, Médée s'engage auprès de Jason. Elle lui propose un pacte pour qu'il puisse acquérir la toison d'or et en échange, il l'aide à fuir la Colchide. La proposition de Médée est formulée sans ambages, dans un langage compréhensible à Jason. Cependant, celui-ci oublie que ce pacte scelle aussi leur destin commun.

L'opposition entre les cultures est renforcée par les différences entre les deux systèmes de société. La société colchidienne représente le matriarcat, Corinthe, le patriarcat. Le dragon qui garde la toison d'or fait partie de la représentation symbolique du matriarcat: « Besonders auffallend, daß der „Drache“ das uralte Symbol für die Fruchtbarkeit der Frau, das Goldene

¹ « la toison est un symbole de fécondité masculine, sur quoi elle fit remarquer sèchement qu'en ce cas la fécondité masculine à Iolcos était bien mal partie. » (Lance et Lance-Otterbein 62).

² « Elle croyait que mon oncle Pélias voulait tout simplement m'éloigner du pays en me confiant cette dangereuse mission. » (Lance et Lance-Otterbein 62).

³ HOCHGESCHURZ, M., Lettre de Heide GÖTTNER-ABENDROTH (Weghof, 11. März, 1993), (1998), *op. cit.*, p. 32: « En réclamant la toison, Jason a, de fait, demandé la main de la déesse/prêtresse Médée; c'est pourquoi Médée lui porte son amour et non pas pour l'histoire ridicule du mythe d'Aphrodite-Éros. Jason ne remarque toutefois pas ce lien, ce qui est fatal. Deux cultures, deux langages: Médée le comprend dans les symboles de sa culture, et ce doit être humiliant pour elle, de devoir lui rappeler son amour et le mariage. C'est ce qu'il avait convoité, dans le langage culturel de Médée! Mais Jason est incapable de saisir ce langage de magie et de noces sacrées, car il possède des motivations étrangères, qui tournent autour du pouvoir et de l'acquisition de celui-ci. » (nous trad.).

Vlies bewacht. »¹. Wolf en fait une dragonne, pour mettre en évidence la co-dépendance du féminin et du masculin. L'objet sacré de la fertilité masculine est gardé par un monstre femelle impossible à duper par un homme! Dans la version pré-euripidienne, Médée est condamnée, parce qu'elle a aidé Jason à déséquilibrer les deux forces antithétiques, le féminin et le masculin sacrés. Elle a trahi la fertilité féminine pour offrir la fertilité masculine à Jason, au niveau symbolique.

Le roman de Christa Wolf montre la complexité de la communication entre les deux cultures, ce qui a été évincé par Euripide. Cette version-ci a rejeté la culture colchidienne au rang de barbare, donc cruelle et incompréhensible, et le mythe raconte l'escalade dans les atrocités. Christa Wolf amène le lecteur à considérer les difficultés de communication entre les cultures et l'incompréhension à laquelle se heurte l'étranger, d'abord Jason, ensuite Médée. Malgré la supériorité de cette dernière à analyser les situations, le refus qu'elle oppose à l'acculturation la conduira à sa perte.

Dans *Nachdenken über Christa T.*, nous ne sommes pas mis face à deux cultures qui se rencontrent, mais à deux façons de se représenter le monde. L'originalité de Christa T. réside dans son non-conformisme inné. Ursula Ackrill propose de lire l'épisode, où Christa T. attire l'attention de la narratrice en poussant son cri, comme une révélation du non-conformisme de la protagoniste:

Was die Erzählerin an ihrer Mitschülerin bewundert, ist deren Freiheit, sich vom Kollektiv zu distanzieren und ihre Unwilligkeit, unbedingt hineinzupassen, dazu noch herausposaunt. [...] Diese Geste demonstriert die Möglichkeit ganz anders zu leben, die Dinge aus einer anderen als der konventionellen Perspektive zu sehen.²

Cette scène est le point de départ de l'amitié entre les deux femmes, du moins dans les souvenirs de la narratrice. À partir de ce moment, celle-ci accepte que la « nouvelle » mette en cause son monde connu en lui opposant d'autres manières de voir³. Ainsi, Christa T. possède, dès l'enfance, l'originalité qui pourrait faire d'elle un écrivain de choix. Cependant, elle ne

¹ HOCHGESCHURZ, M., Lettre de Heide GÖTTNER-ABENDROTH (Santa Monica, 13.10. 1992), (1998), *op. cit.*, p. 25: « Il est particulièrement remarquable que le « dragon », ce symbole ancien de la fertilité féminine, garde la toison d'or. ».

² ACKRILL, U., (2004), *op. cit.* p. 39: La narratrice admire chez sa camarade de classe la liberté de prendre ses distances envers la collectivité et son refus de s'intégrer à tout prix, en plus de le crier à tous vents. Ce geste démontre qu'il est possible de vivre tout autrement, de considérer les choses d'une autre façon que sous la perspective conventionnelle. (nous trad.).

³ cf. *supra* chapitres 2a et 2b.

développera pas son talent par la suite, constamment tiraillée entre ses propres exigences et celles du parti communiste. Après ses études, Christa T. se laisse entraîner par la routine, délaissant complètement sa vocation de cultiver la subjectivité.

Deux épisodes marquent la frontière que Christa T. traverse par la négligence de sa vocation d'écrivain. Le premier a lieu pendant les études de littérature, où un camarade, Günter, défend l'individu face à la doctrine socialiste. Celle-ci impose de penser que le mal d'amour n'est plus une raison de se suicider. Günter s'appuie à la fois sur *Kabale und Liebe* de Schiller et sur son propre amour malheureux. Après l'exposé, les camarades perdent de vue Günter, sauf Christa T., ce qui surprend la narratrice lorsque celle-ci l'apprend de nombreuses années plus tard. Contrairement à Günter, Christa T. ne trouve pas la capacité à dire « je », et cet obstacle est une barrière à l'esthétique qui concilierait sa personnalité et son écriture. Ce n'est que sur son lit de mort qu'elle réalise à quel point ses efforts dans ce domaine ont été vains¹.

Peu de temps après l'opposition de Günter à la doctrine socialiste, Christa T. rencontre Justus, son futur époux. Celui-ci a peu de profondeur dans la narration. Sa position est celle de mari, de vétérinaire et, après la mort de Christa T., il est le passeur des écrits de celle-ci, car lui-même ne saurait qu'en faire. Le rôle mineur de Justus, antagoniste par rapport à Christa T., est mis en avant par Ursula Ackrill:

¹ ACKRILL, U., (2004), *op. cit.* p. 35-36: « Daher die Schwierigkeit « ich » zu sagen. Um diesem Problem auf den Grund zu gehen, muss an das Germanistik-Studium Christa Ts in Leipzig erinnert werden, als ein Zusammenstoß des Kommilitonen Günter mit der sozialistischen Doktrin beschrieben wird. [...] Er behauptet, dass das kollektive Subjekt das persönliche Ich weder ersetzen kann noch soll [...]. Aus einer Ohnmacht erwachend, lernt [Christa T.] den Wert ihres Bewußtseins als Subjekt zu schätzen [...]. Sie merkt, sie hat sich vergeblich abgemüht, eine Ästhetik nach den Maßstäben des theoretischen Sozialismus dem neuen Menschen auf den Leib zu schreiben. Sie sieht ein, daß ihre Lebendigkeit ihre Ressource ist, aus der eine ihren moralischen Ansprüchen angemessene Ästhetik zustande kommen kann. »: De là découle la difficulté à dire « je ». Pour aller au fond de ce problème, il faut se rappeler la période pendant laquelle Christa T. étudie la littérature allemande à Leipzig, lorsque le camarade Günter s'oppose à la doctrine socialiste. Il prétend que le sujet collectif ne peut ni ne doit remplacer le « je » personnel. Lorsque Christa T. revient à elle après une période de coma [à l'hôpital], elle apprend à estimer la valeur de sa propre conscience en tant que sujet. Elle se rend compte qu'elle s'est efforcée en vain de rechercher une esthétique conforme à l'homme nouveau fondée sur les normes du socialisme théorique. Elle comprend que sa propre vivacité est la ressource à partir de laquelle peut aboutir une esthétique conforme à ses exigences morales. (nous trad.).

Justus studiert Veterinärmedizin und *ist kein Schöngeist im geisteswissenschaftlichen Sinne*. [... Christa T.] selbst benennt sich einmal « Tierarztfrau in mecklenburgischer Klein-stadt » [(NCT, 151)], aber anders als die Erzählerin einschätzt, ist die Ironie nur gekünstelt, als Selbstschutz, um nicht direkt zuzugeben, wie erfüllend sie ihre Existenz zugleich empfindet (n. s.)¹.

Justus perçoit chez Christa T. l'attirance qu'exerce le quotidien sur elle. En rendant visite à sa cousine préférée qui habite Berlin Ouest, il assure à sa fiancée que les deux femmes possèdent des points communs. Christa T. s'efforce de trouver des ressemblances. Elle est surprise d'avoir presque le même âge, mais remarque surtout les longs cils de la cousine, en se demandant: « Vielleicht sind die angeklebt » (NCT 139)². La superficialité de cette observation va de pair avec les sujets que la cousine aborde. Ils sont dépourvus de profondeur et de subjectivité, car elle ne possède qu'un « choix d'idées de toute façon assez limité » (Rollin 131)³. Cependant, la cousine met en évidence le pragmatisme de Justus. En effet, ce dernier demande au mari de la cousine de lui expliquer ce qu'il fait à la Bourse, alors que la cousine renchérit: « er will Siegfried seine Überflüssigkeit beweisen, weil er unproduktive Arbeit tut » (NCT 139)⁴. Ce point de vue sur Justus explique qu'il n'a pas accès à la facette littéraire de sa femme. Ce talent, n'étant pas productif, n'est ni apprécié ni encouragé.

Après leur mariage, Christa T. se laisse effectivement gagner par ses devoirs de femme d'intérieur, au détriment de la littérature, sans toutefois que la routine n'étouffe complètement sa créativité: « Die Erfüllung ihrer häuslichen Pflichten bekommt bei Christa T. eine kreative Qualität, die das erdrückend Banale und Monotone aufhebt. »⁵. Elle donne libre cours à sa créativité dans le domaine qui est désormais le sien, et l'exprime notamment en faisant les plans de leur future maison. La narratrice démontre que Christa T. possède aussi la discipline et la concentration nécessaires pour achever un travail de création aussi complexe et comparable à l'écriture. Les plans de la maison absorbent Christa T. pendant un certain temps,

¹ ACKRILL, U., (2004), *op. cit.* p. 37: « Justus étudie la médecine vétérinaire et n'est pas un « bel esprit », dans le sens humaniste. Christa T. se désigne par « épouse de vétérinaire dans une petite ville du Mecklembourg », mais, contrairement à ce qu'estime la narratrice, l'ironie est uniquement illusoire, elle permet à Christa T. de se protéger, pour ne pas avouer à quel point elle trouve son existence satisfaisante » (nous trad.).

² « Peut-être qu'ils sont faux » (Rollin 130).

³ « die Idee von der Schwäche der Menschennatur der Cousine gut steht und daß sie das weiß und deshalb gerade sie *aus der ohnehin nicht großen Auswahl von Ideen* herausgezogen hat. » (NCT 140, n. s.).

⁴ « il veut prouver son inutilité à Siegfried [en lui posant cent fois la même question], parce qu'il fait un travail improductif. » (Rollin 131).

⁵ ACKRILL, U., (2004), *op. cit.* p. 38: La réalisation des tâches domestiques prend chez Christa T. une dimension créative, qui annihile ses côtés banal et monotone. (nous trad.).

ainsi que ses tâches ménagères de jeune mère. Que la créativité de la protagoniste soit exprimée dans des oeuvres artistiques ou non, elle n'en est pas moins présente. Christa T. tire d'ailleurs de la joie de ses activités, car rien ne lui semble trop trivial: « Nichts konnte so banal sein, daß sich nicht wenigstens ein Spaß daraus ziehen ließ, manchmal aber eine wirkliche Freude, es war nicht zu glauben. » (*NCT* 136)¹. L'aspiration à la création artistique n'est pas écartée de la vie de Christa T.: « Im Text jedoch verlaufen beide Bindungen, zum Alltag als Hausfrau und an den Wunsch nach künstlerischer Leistung synchron. »². Cette continuité, presque interrompue, permet à la narratrice de récupérer des ébauches de récits datant de toutes les périodes de la vie de son amie.

Christa T. ne se trouve pas seulement prise entre ses aspirations littéraires et sa vie de famille, mais aussi entre le monde de l'adulte et celui de l'enfant. Nous devons comprendre par là la tendance de Christa T. à échapper aux conventions et à fuir les attentes sociales. Ursula Ackrill estime que la face de l'enfant joue un rôle prédominant, Christa T. cherchant même à le préserver ainsi:

Auch in ihrem Alltagsleben als Mutter steht sie eher auf der Seite des Kindes als auf der Seite der Erwachsenen. Ihr improvisiertes Bett hinter dem Schrank passt besser zu ihr als ein ordentliches Schlaflager, denn es hält ihren Glauben aufrecht, dass « für sie das gewöhnliche Leben der Erwachsenen, die sich eingerichtet haben, die eingerichtet sind, noch lange nicht begonnen hatte. » So sei sie « für sich selbst jemand mit Aussichten, mit geheimen Möglichkeiten geblieben » (N, 133)³.

En contrepartie, elle traite son premier enfant comme un adulte, et ce dès la naissance (*NCT* 148). La protagoniste passe d'un univers à l'autre, la vie artistique s'opposant toujours à sa vie de famille; l'enfant et l'adulte restant constamment en équilibre.

L'existence de Christa T. est une opposition aux conventions sociales. Dans le domaine littéraire, elle s'en rend compte trop tard et ne laisse pas la subjectivité s'exprimer. L'esthétique imposée par la doctrine socialiste pèse sur les choix de Christa T. et étouffe sa créativité.

¹ « Rien ne pouvait être si banal qu'elle ne sût en tirer au moins un amusement, parfois même une joie véritable, ce n'était pas croyable. » (Rollin 128).

² ACKRILL, U., (2004), *op. cit.*, p. 37: Dans le texte, les deux liens sont simultanés, vers le quotidien de femme au foyer et vers le désir de création (nous trad.).

³ ACKRILL, U., (2004), *op. cit.*, p. 43: Même dans son quotidien de mère de famille, elle se trouve davantage du côté de l'enfant que de l'adulte. Son lit improvisé derrière l'armoire lui sied mieux qu'une couche ordonnée, car il conserve la croyance que pour elle, la vie ordonnée des adultes qui se sont casés n'a pas encore commencé. Ainsi, selon elle, elle serait restée une personne avec des perspectives, avec des possibilités secrètes. (nous trad.).

Christa T. mène alors sa vie en maintenant un équilibre fragile entre la routine et la création. Dans ses rapports aux autres, mais aussi dans ses habitudes, Christa T. conserve un lien fort à l'enfance. Cette attitude est une opposition latente aux conventions et aux attentes sociales.

La narratrice de *Kindheitsmuster* part du constat qu'elle possède en elle une idéologie refoulée, car il a fallu qu'elle la renie après la seconde guerre mondiale. La culture abandonnée est narrable uniquement grâce à la création du personnage de Nelly. En fictionnalisant son enfance, la narratrice essaie de contourner l'autocensure. Le double imaginaire, Nelly, peut être disséqué par la narratrice: « jenes Kind (her mit dem fremden Namen; mit einer Person, deren Leben dir einfallen kann wie ein fremdes; an die man Hand legen, in die man eindringen kann) » (*KM* 226)¹. La narratrice se sent comme une intruse dans ses propres souvenirs, dont elle tente de raccommoder le clivage. Son identité est formée d'une part par son enfance, sans que les idéaux nazis ne prennent une place plus importante que les autres souvenirs, et d'autre part, par le rejet du nazisme consécutif à la connaissance des crimes du régime. Or, la narratrice ne peut faire abstraction de son adhésion au mouvement pro-hitlérien. Ainsi, l'écart entre Nelly et la narratrice ne s'amenuise pas au fil de la narration: « Je näher [Nelly] dir in der Zeit rückt, um so fremder wird sie dir. [...] Nelly ist nichts anderes als ein Produkt deiner Scheinheiligkeit. » (*KM* 309)². Nelly n'a pas commis de crimes répréhensibles. Elle a grandi formée par l'idéologie nazie, sans autre alternative, même si, au niveau émotionnel, elle n'a pas adhéré pleinement aux préceptes nazis. Nelly a du mal à ressentir le mépris racial. Face à l'image abstraite « du Juif » forgée à travers le récit de Leo Siegmann (*KM* 199), la narratrice oppose la compassion que Nelly ressent en assistant à l'incendie de la synagogue pendant la nuit de cristal: « Nelly konnte nicht dagegen an: Das verkohlte Bauwerk machte sie traurig. » (*KM* 236)³. Cependant, sa générosité de cœur est étouffée par la peur: « Um ein Haar wäre Nelly eine unpassende Empfindung unterlaufen: Mitgefühl. Aber der gesunde deutsche Menschenverstand baute seine Barriere dagegen, als Angst. » (*KM* 237)⁴. Le joug de la peur, qui pèse sur les Allemands, prévient les protestations qui pourraient naître de

¹ « cette enfant (nommons-la de son nom d'étrangère, cette personne dont la vie peut te venir à l'esprit comme celle d'une étrangère; cette personne sur laquelle on peut lever la main, dans laquelle on peut pénétrer) » (Riccardi 238).

² « Plus [Nelly] se rapproche de toi dans le temps, plus elle te devient étrangère. [...] Nelly n'est rien d'autre qu'un produit de ton hypocrisie » (Riccardi 323).

³ « Nelly ne pouvait rien y faire: cet édifice calciné la rendait triste. » (Riccardi 248).

⁴ « Pour un peu, Nelly aurait succombé à un sentiment déplacé: la compassion. Mais le bon sens allemand eut tôt fait d'y mettre le holà, en laissant libre cours à la peur. » (Riccardi 249).

la compassion. La narratrice s'accuse d'avoir étouffé ses sentiments récriminés par les nazis. Elle met alors en évidence les sentiments contradictoires. En reconstruisant un Juif, le docteur Leitner, la narratrice rappelle que Nelly a éprouvé de la sympathie. La narratrice prête au médecin une sensibilité et une intelligence peu communes. Il est expressément idéalisé: « Doktor Leitner besitzt, was man Herzenstakt nennt. » (KM 123-4)¹. La narratrice jouit de la scène imaginée, où deux SA montent en vain la garde devant le cabinet vide, tandis que le docteur Leitner ferait une excursion (KM 124). Les sentiments inculqués par le parti nazi font également défaut lorsque Nelly compare le zèle des travailleuses ukrainiennes à la négligence des jeunes filles allemandes:

Was sie den Fremden gegenüber empfand, war nicht Mitleid, sondern Scheu, ein starkes Gefühl von Anderssein, dem kein Geheimnis zugrunde lag, sondern Julia Strauchs Geschichtsunterricht: Anders heißt wertvoller. [...] Aber sie schämte sich wegen der schludrigen Arbeit vor den Ukrainerinnen (KM 363-4)².

Cette scène démontre comment les souvenirs de Nelly sont ré-interprétés et complétés par la narratrice. Dans la complexité de cette évocation sont réunis ce que la narratrice a été et ce qu'elle veut avoir été. Le clivage qui est instauré par l'idéologie nazie apparaît clairement à la narratrice, car elle décèle dans son enfance l'origine du sentiment d'inquiétante étrangeté qui l'accompagne dans l'évocation du passé: « Eine Angst, die sich damals in einem durchdringenden, andauernden Gefühl von *Selbstfremdheit* zu erkennen gab und deren Spur eben darin besteht, daß sie die Spuren lösche » (KM 339, n. s.)³. L'action sur la narratrice est irrémédiable, entre elle et son enfance s'est creusé un fossé. L'évocation des souvenirs d'enfance n'engendre pas un rapprochement avec Nelly, « l'étrangère ». Tout au plus, la narratrice peut se rendre compte du clivage identitaire dont l'origine est l'enfance perdue, mais elle ne peut réconcilier les deux facettes.

L'amendement de la responsabilité de Nelly pourrait avoir lieu dans le présent de narration, c'est ce que l'on pourrait espérer des témoignages de culpabilité et de responsabilité tels qu'ils existent dans *Kindheitsmuster*. Or, les enseignements que la narratrice tire de son

¹ « Le docteur Leitner a ce qu'on appelle la délicatesse du coeur. » (Riccardi 130).

² « Ce n'était pas de la pitié qu'elle ressentait face à ces étrangères, mais de l'appréhension, le fort sentiment d'être autre, un sentiment qui ne reposait sur aucun secret, mais sur les leçons d'histoire de Julia Strauch: « Autre veut dire meilleur. » [...] Mais elle avait honte du travail bâclé face aux Ukrainiennes » (Riccardi 380-1).

³ « Une peur qui se manifestait à l'époque par un sentiment envahissant et persistant *d'étrangeté par rapport à soi-même* et dont la trace consiste justement en ceci qu'elle a effacé les traces » (Riccardi 354, n. s.).

expérience ne préviennent pas les atrocités dans les autres pays. Elle le montre dans le chapitre qui traite des bourreaux d'Auschwitz, le chapitre 15. Dans le niveau du présent de narration, la narratrice fait référence à la publication dans les journaux des prisonniers chiliens qui vont être exécutés. La narratrice s'imagine l'apparence que peuvent avoir leurs bourreaux, et pense que, comme dans l'Allemagne de son enfance, rien ne les distingue de monsieur tout-le-monde. Elle s'interroge ensuite: « Aber darf man seine europäische Erfahrung auf andere Kontinente übertragen? Kennt man in anderen Gegenden der Welt den Folterer noch unter den Alltagsgesichtern heraus? » (*KM* 362)¹. Cette question renvoie la responsabilité à tous les contemporains de la narratrice. Elle s'interroge sur l'inaction face aux atrocités dont tous sont les témoins grâce aux médias. La connaissance de l'Histoire devrait permettre d'éviter la répétition des crimes, mais la narratrice voit qu'il n'en est rien. En suivant un reportage sur les tortionnaires grecs, la narratrice constate que, loin de s'être propagée sur les autres continents, la lucidité reste absente du continent européen. Les visages ordinaires des accusés grecs cachent à merveille leur cruauté, même vis-à-vis de leurs proches. Ainsi, l'une des épouses réfute en bloc les accusations portées contre son mari (*KM* 464). L'inquiétante étrangeté qui déchire la narratrice lorsque celle-ci se confronte à ses responsabilités est commune à tous les peuples et les cas de conscience ne sont nullement transposables à un autre peuple et une autre époque. Dans les trois romans de Wolf se répète l'impossible réconciliation entre le passé de la protagoniste et son présent.

Conclusion

La présence d'un ou de plusieurs personnages étrangers est accompagnée de mises en cause de systèmes ou de relations. C'est la fonction qu'endosse Christa T. (*Nachdenken über Christa T.*), ou encore la narratrice de *Kindheitsmuster*. Elle constate qu'il existe une barrière entre elle et ses souvenirs de l'enfance, déterminée par l'idéologie nazie des ces années. La mise en fiction de l'enfance permet de contourner l'autocensure et de dénoncer le maniement des esprits à cette époque-là. Christa T. incarne le désir d'une autre voie qui n'est pas prévue par la doctrine socialiste. Elle laisse une place importante à la subjectivité dans la création

¹ « Mais a-t-on le droit d'étendre l'expérience européenne à d'autres continents? Peut-on encore, dans d'autres régions du monde, reconnaître le tortionnaire parmi les visages des gens de tous les jours? » (Riccardi 379).

artistique, sans toutefois permettre que ce penchant ne se superpose à l'individu dans tous les rapports sociaux. Le narrateur de *La Langue maternelle* dénonce le nationalisme fondé sur une vision réductrice de l'Histoire et une coopération étroite, voire un entrelacement entre l'héritage antique et orthodoxe.

Le personnage étranger occupe une place privilégiée, car son expérience lui permet de constater des liens qui restent obscurs à d'autres. Le narrateur de *La Langue maternelle* explique quelle est l'image que les Grecs entretiennent d'eux-mêmes, celui des *Mots étrangers* énumère des points communs entre les trois pays qu'il connaît le mieux. Il constate que son identité est marquée par une union entre les cultures grecque et française. Dans *A Jangada de pedra*, les liens entre l'Espagne et le Portugal sont revalorisés. Le roman prône une coexistence active entre tous les peuples de la péninsule ibérique, incluant les minorités qui y vivent depuis des siècles, comme les Tziganes, mais aussi un retour à des cultures oubliées, comme les traditions celtiques et païennes.

Dans *Medea. Stimmen*, deux systèmes culturels sont confrontés, le patriarcat et le matriarcat. Les deux possèdent des rituels communs, alors que la coexistence entre les membres de l'une et de l'autre culture est difficile. Médée reste en marge de la société, car l'intégration à Corinthe se fait au prix de l'abandon de la culture d'origine. Médée refuse de s'assimiler de la sorte et glisse dans la position de figure dérangeante. Elle remplit d'autant mieux ce rôle qu'elle possède un esprit critique et comprend les manoeuvres politiques.

Le personnage étranger semble élu pour déchiffrer et mettre en cause des acquis dans la nouvelle culture. Or, les interlocuteurs ne sont souvent pas prêts à entendre ces vérités et le personnage étranger devient ainsi indésirable.

2. c. L'étranger et le fil narratif

Introduction

Nous avons ébauché les propriétés des étrangers et le regard neuf qu'ils portent sur le monde. Nous avons analysé l'importance de l'étranger pour la connaissance identitaire ou la culture. Nous nous concentrons maintenant sur leur action au niveau diégétique. Quelle place occupent-ils dans le récit? Nous passons en revue les personnages que nous avons qualifiés d'étrangers et comparons leur apparition par rapport au déroulement du récit. Pour cela, nous mettons en évidence les étapes du roman. Nous mettons l'accent sur le moment où ils font leur entrée et nous nous interrogeons sur la possible corrélation avec les changements dans le discours du narrateur.

Le narrateur de *Avant* évoque, à trois reprises, le passage du gardien dans sa cave, attenante à la carrière sous le cimetière. Le gardien annonce un enterrement prochain. Cette nouvelle précipite les morts dans un état d'excitation. Par deux fois, le narrateur se contente de mentionner l'épisode, sans description détaillée. Les références au passage du gardien rythment le récit. En effet, le quotidien dans la carrière occupe le récit jusqu'à la deuxième fois où le narrateur fait référence au gardien. Cette première partie est celle de l'exposition, nous y apprenons les détails sur les autres personnages, la maladie et le décès de la mère du narrateur, les circonstances de la vie de ce dernier, dont son travail d'écrivain. L'exposition inclut aussi une journée typique, où les morts se relayent pour creuser le tunnel et, ceux qui se reposent, tuent le temps en discutant. À la fin de cette présentation, le narrateur interrompt son travail d'écriture pendant une journée, et laisse un blanc de « quatre doigts » (A 98) pour en rendre compte. Il rappelle ensuite le passage du gardien, mais en retarde la description. Il raconte comment il a fait une réussite avec l'aide de Jean-Christophe. Le jeu de cartes rompt la routine et, en ce sens, cette saynète est annonciatrice de l'enterrement de Yannis, un événement d'autant plus exceptionnel que, selon le gardien « on n'enterre plus tellement de

gens ici. On les envoie en banlieue » (A 107). Toute chose prompte à briser l'ennui des personnages est digne de figurer en bonne place dans le récit.

Enfin, l'arrivée de Yannis marque un nouveau tournant dans le récit. Le « réveil » du Grec offre au narrateur l'occasion de se rappeler ses premiers moments sous le cimetière et de donner encore des détails sur celui-ci: « Marguerite m'apprit que nous étions à une vingtaine de mètres de profondeur. » (A 133). Aussi, lorsque Yannis descend dans la galerie, le narrateur lui épargne de devoir parler (car ceux qui se réveillent passent par une phase d'extrême fatigue) et lui raconte l'existence dans le cimetière. C'est avec justesse que le narrateur note dans son carnet: « J'avais l'impression d'improviser un résumé de mon récit. » (A 161). Ainsi les occurrences du gardien structurent le récit. Le narrateur s'en sert comme d'un point de repère, par rapport auquel il y a un quotidien (avant l'annonce de l'enterrement), une attente (le jeu de cartes) et un après (l'arrivée de Yannis).

Dans *La Langue maternelle*, les « étrangers » donnent un nouvel élan à la quête du narrateur. Celui-ci insiste sur deux Grecs de la diaspora, qui se sont engagés dans la querelle linguistique des dix-neuvième et vingtième siècles en Grèce. Adamantios Corays est considéré comme le créateur de la *catharévoussa*, devenue langue officielle de l'État grec jusqu'en 1976, tandis que Yannis Psicharis publia en 1888 ce qui est considéré le premier roman en *démotique*, la langue parlée.¹ Le narrateur mentionne ces deux linguistes sous prétexte que, comme eux, il appartient à la diaspora grecque: « je pense à Corays et Psicharis qui ont vécu à Paris. Quant à moi, j'ai plutôt [oublié le grec] pendant les années de mon absence. » (LM 40). Le temps de narration se situe après la fin de la querelle, la « langue pure » étant devenue pratiquement une langue morte.² Cette précision n'est pas sans importance pour éclairer la problématique du roman, puisque l'épsilon, objet de la quête du narrateur, est beaucoup plus fréquent en *catharévoussa*³ qu'en *démotique*. Or, c'est cette lettre emblématique de la langue morte, mais qui a laissé des traces dans le paysage et la conscience grecs, qui obsède Pavlos. Il sonde les traces de l'épsilon, comme il fouille dans sa propre histoire, les empreintes de sa défunte mère, se demandant quelles sont les relations de sa

¹ La querelle prend ses sources dans le constat que la langue parlée s'éloigne du grec ancien. Corays, ainsi que d'autres intellectuels, élabore une langue, qui relie les deux dans le but d'enrayer le *démotique*.

² De nos jours, le *catharévoussa* est encore utilisé à l'écrit dans des contextes officiels.

³ Le narrateur y fait référence en soulignant que « [le] nom de Vanguélio commence aussi par epsilon sans sa forme archaïsante, mais je ne l'ai jamais appelée Évanguélia. » (LM 72) ou encore dans les phrases, dont tous les mots commencent par epsilon. Elles sont écrites en *catharévoussa*. (LM 47 et 137).

langue maternelle avec son passé, personnel et culturel. Son carnet se remplit d'interrogations sur l'épsilon au gré de rencontres et de réflexions, démontrant le rapport étroit entre le vécu du personnage et l'histoire de la langue. Les Français d'Athènes donnent des impulsions au narrateur dans sa quête de l'épsilon de Delphes. Ainsi, le déjeuner avec le bibliothécaire de l'école française d'archéologie, François, est une synthèse des étapes de la quête. Pendant leur déjeuner, les deux expatriés s'interrogent sur l'usage de la langue maternelle de chacun (François a adopté le grec au détriment du français), mais aussi au sujet de la langue ancienne, lorsqu'ils passent en revue les lettres de l'alphabet (*LM* 123). Pendant cet examen, Vaguélio, l'ancienne compagne du narrateur, s'installe à la table voisine. Elle avait obligé Pavlos à réutiliser le grec plus souvent pendant leur liaison. Leur séparation a eu lieu à la même époque que le décès de la mère du narrateur. L'irruption de Vaguélio dans le déjeuner permet de rappeler que l'objet de la quête n'est pas seulement la langue ancienne, mais aussi le deuil de la mère. Le dernier élément significatif de ce déjeuner est l'annonce, dans le journal qu'a acheté François, de la représentation d'*Électre* (*LM* 122), à laquelle assistera le narrateur et sur laquelle se clôt le roman.

L'archéologue français, Préaud, est un personnage clé de la quête de l'épsilon, puisqu'il connaît la signification de la mystérieuse lettre gravée sur l'omphalos de Delphes. Préaud livre non seulement le secret de l'épsilon, mais aussi celui de Pavlos: « L'épsilon vous a intrigué. Il a donné une certaine impulsion à vos réflexions. » (*LM* 250-1). L'archéologue tire les conclusions des mots en epsilon agencés par le narrateur dans son carnet: « J'ai le sentiment qu'ils composent un portrait. Je ne crois pas que ce soit le vôtre, bien que le mot *égo* soit en assez bonne place, vers le milieu de votre liste. » (*LM* 257). Il ajoute des réflexions sur le grec moderne, assurant que la continuité avec le grec ancien est manifeste (*LM* 262 *sqq*). Cette opinion résume les conclusions du narrateur, qui n'a cessé d'examiner les preuves de la continuité culturelle des locuteurs. Ainsi, les deux Français ne marquent pas une étape qui commence, mais livrent des interprétations sur la quête ou donnent une orientation à celle-ci.

Dans *Les Mots étrangers*, la progression de la quête du narrateur se fait en cinq parties. À notre sens, le voyage du narrateur démarre dans l'imaginaire. Le moment décisif de cette étape est la résolution d'apprendre une langue africaine. Les premiers personnages « africains » mentionnés par le narrateur sont issus de la littérature, du cinéma ou des bandes dessinées. Tarzan occupe une place d'honneur, ainsi que le déclare le narrateur: « Je reviens à

Tarzan peut-être parce que sans lui je ne me serais jamais lancé dans cette aventure. » (*ME* 88). Le narrateur passe ensuite en revue son entourage familial, dont quelques membres ont vécu en Afrique, notamment sa grand-tante Clotilde, qui a émigré à Bangi. Le souvenir de cette parente sera déterminant pour le choix de la langue africaine dans l'étape suivante.

Celle-ci est marquée par le choix du sango et regroupe encore d'autres étrangers dignes d'intérêt. Afin de choisir quelle langue apprendre, le narrateur requiert l'aide de son ami Jean Fergusson, un grand voyageur. Il est moitié polonais par son père et moitié anglais par sa mère. Fergusson est le premier à demander au narrateur s'il compte se rendre en Afrique (*ME* 27). Le narrateur récuse d'abord cette idée. Sa motivation d'apprendre une langue ne découle pas d'un désir de voyager. Fergusson glisse à Nicolaïdès les motifs d'un voyage: « On s'en va pour oublier » (*ME* 96). Avant de pouvoir concéder qu'il doit oublier la douleur causée par la mort de ses parents, le narrateur veut se décider parmi les centaines de langues, qui existent en Afrique. Fergusson l'aide en le présentant aux Bourquin, un couple de retraités grands connaisseurs de ce continent. Mathilde Bourquin a collaboré à un ouvrage sur le sango en sa qualité de linguiste. Le narrateur quitte le couple en possession de ses nouveaux manuels de sango. Il élabore ensuite une vision de la Centrafrique en partant du lexique et des exercices qu'il étudie. Le co-auteur de l'un des ouvrages est Marcel Alingbindo, un chercheur au CNRS, à qui le narrateur rend visite. Ce Centrafricain croit comprendre que Nicolaïdès prépare un roman sur le sango et l'encourage. Malgré l'embarras que cause ce malentendu, le narrateur ne contredit pas son hôte. Nous pouvons formuler une hypothèse du rejet du narrateur en nous appuyant sur l'échange entre le narrateur et Fergusson. En effet, tout comme le voyage n'est pas la raison qui pousse à l'apprentissage, le narrateur ne se lance pas dans l'étude du sango parce qu'il cherche un sujet de roman. Pourtant, le détail de la rencontre avec Marcel Alingbindo est déterminante pour la rédaction du roman de la même façon que l'échange avec Fergusson l'est pour comprendre le lien entre le sango et le deuil du narrateur. Alingbindo explique à son invité que le sango est une langue à tons, en se servant de la phrase, choisie par le narrateur, *Bàbá tí mbi à kúì*, « Mon père est mort ». Le narrateur s'efforce de chantonner la phrase en remplaçant les différents tons par les notes do, sol ou mi et conclut: « Je trouve l'air encore plus triste qu'auparavant. On dirait une chanson d'adieu. » (*ME* 156). Or, ce sont précisément les éléments de cette phrase qui sont en incipit, et la phrase en entier forme, avec d'autres phrases en sango, l'excipit. Au terme de son voyage, le narrateur conclut que la langue

lui appartient, parce qu'il est désormais capable de s'émouvoir en formulant cette phrase clé: « Le temps est bien loin où je pouvais écrire *Baba ti mbi a kui* en oubliant de m'émouvoir. » (ME 310). Ainsi, le projet d'écriture semble mis en place chez Marcel Alingbindo et le lecteur peut avoir l'impression de connaître la genèse du roman qu'il tient entre les mains.

Nicolaïdès fait face à l'absence de ses parents dans la troisième partie du roman. Celle-ci se passe à Athènes, où le narrateur liquide les affaires de ses parents et met leur maison en vente. Dans cette partie centrale, le narrateur évoque des souvenirs et rencontre les amis de son père.

Le narrateur se rend ensuite à Bangi. Dans cette quatrième étape, il peut confronter son apprentissage et son imaginaire à la réalité centrafricaine. Ses premiers échanges en sango se font dès son arrivée, avec un policier (ME 191 et 192) et avec Samba (ME 204), le concierge de l'appartement mis à sa disposition. Cette étape comporte de nombreuses rencontres, dont les plus marquantes incluent des réflexions sur l'état du sango. Ainsi, Nicolaïdès discute à propos de l'écriture du sango avec Sammy, ancien ministre de l'éducation devenu écrivain (ME 214-6). Le narrateur apprend notamment que les Centrafricains ne savent pas écrire leur langue. Le pouvoir en place tente depuis toujours d'ignorer la langue véhiculaire des Centrafricains et dispense l'enseignement en français. Les écrivains centrafricains ne sont pas tous d'accord sur les enjeux, l'un alléguant que le français lui offre un public infini (ME 254), tandis qu'un autre affirme que le sango lui « laisse les mains plus libres que le français. [La langue centrafricaine] n'est pas encombrée de références, elle encourage l'improvisation. » (ME 256). Le narrateur profite aussi de son séjour à Bangi pour prendre des cours de sango. Lors du premier, il observe un lézard jaune et bleu qui quitte l'ombre: « J'ai pensé que j'avais franchi moi aussi une zone d'ombre. » (ME 230), médite-t-il. Le narrateur concède ainsi que son voyage à Bangi marque la fin d'une transition dans son parcours. Il est prêt à se réconcilier avec sa langue maternelle, une occasion que lui fournit Scarvélis, le dernier Grec de Bangi: « J'ai constaté que les mots grecs ne m'exaspéraient pas, n'agitaient plus mes sentiments comme cela avait été le cas lors de mon séjour à Athènes. » (ME 278). La dernière phase du voyage, le retour à Paris, clôt les diverses étapes qui ont été nécessaires au deuil du narrateur.

L'action de *Ensaio sobre a Cegueira* peut être divisée en trois grands moments, chacun coïncidant avec l'irruption dans le récit d'un personnage qui n'est pas atteint de mal blanc. La première partie expose les conditions de détention des aveugles livrés à eux-mêmes. La

contamination, ou non, par le mal blanc détermine, dans cette partie, l'appartenance à l'une ou à l'autre des communautés. La seule exception est la femme du médecin, qui se sent comme une étrangère dans le lieu de quarantaine. Elle devine le but inavoué de la mise en quarantaine: « provavelmente é disso mesmo que eles estão à espera, que acabemos aqui uns atrás dos outros, morrendo o bicho, acaba-se a peçonha » (EC 64)¹, employant mot pour mot la même expression que le ministre à l'initiative de la mesure et l'un des sergents chargés de surveiller l'asile (EC 89). L'écho entre les différents locuteurs est rendu manifeste par l'expression proverbiale, ce qui renforce l'impression que la femme du médecin est capable de partager la connaissance du narrateur. La position de ce dernier et la sienne sont comparables, dans le sens où, la femme du médecin est en mesure d'observer le moindre geste des internés à l'insu de ceux-ci:

Pela primeira vez, desde que aqui entrara, a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam nem suspeitar da sua presença, e isto pareceu-lhe subitamente indigno, obsceno, Não tenho o direito de olhar se os outros não me podem olhar a mim, pensou. (EC 71)².

Elle dénigre ainsi le narrateur omniscient, car c'est cette perspective qui le caractérise dans les romans monologiques. La femme du médecin se sert de ses capacités pour ériger des bases de vie pour sa chambrée, refusant le rôle d'observateur passif pour s'engager dans la communauté.

Alors que les habitudes commencent à s'ancrer dans le huis clos, un autre « étranger » fait son apparition dans l'asile, un aveugle atteint de « vraie » cécité, non de mal-blanc. Appartenant au groupe des malfrats, l'aveugle scribe est le personnage clé dans cette deuxième partie. D'une part, c'est grâce à son éducation d'aveugle, dont le braille, que l'oppression des autres internés est rendue possible, d'autre part, en essayant de prendre la place du chef des malfrats, après l'assassinat de ce dernier, il précipite sa chambrée dans le chaos. Son intransigeance ainsi que la cruauté, sienne et de ses compagnons, donnent le

¹ « c'est probablement ce qu'ils attendent, que nous mourions tous ici, les uns après les autres, morte la bête, mort le venin » (Leibrich 62).

² « Pour la première fois depuis qu'elle était entrée là, la femme du médecin eut l'impression d'observer au microscope le comportement d'êtres qui ne pouvaient pas soupçonner sa présence et soudain cela lui parut indigne, obscène. Je n'ai pas le droit de regarder les autres s'ils ne peuvent pas me regarder, pensa-t-elle » (Leibrich 69).

courage aux autres aveugles de se révolter à l'intérieur de l'asile, puis, d'affronter les militaires. Ceux-ci ayant été contaminés à leur tour, les aveugles reclus peuvent enfin sortir.

Dans la dernière partie du roman, lorsque les anciens détenus sont enfin dehors, la femme du médecin apprend que toute la population est devenue aveugle entretemps. De nouveaux modes de subsistance ont remplacé les anciennes coutumes. La femme du médecin se renseigne sur la vie hors de l'asile (*EC* 215 *sqq.*). Elle part ensuite à la recherche de nourriture pour elle et son groupe. Alors qu'elle s'apprête à retrouver ce dernier, chargée de sacs de provisions, elle croit s'être perdue et son courage s'effondre. Apparaît alors le troisième « personnage étranger » de l'histoire: le chien des larmes. Sa fonction est paradoxalement la même que celle d'un chien d'aveugle, puisqu'il fait son entrée au moment où elle a le plus besoin d'un guide pour retrouver son chemin. Il a la capacité de consoler la femme du médecin, qui est rassurée par la présence d'un autre être voyant, même s'il n'est pas humain. Le chien ne quittera plus sa nouvelle maîtresse, qui craint que l'aveuglement environnant et persistant ne l'atteigne: « estou cega da vossa cegueira, talvez pudesse começar a ver melhor se fôssemos mais os que vêem » (*EC* 283)¹. Dans cette partie se multiplient les épisodes où la femme du médecin, accompagnée du chien des larmes, guide ses compagnons. Ils entament une nouvelle manière de vivre en commun, cette fois non forcée, mais parce qu'ils l'ont choisie.

Les événements de *Ensaio sobre a Lucidez* opposent deux groupes antithétiques, les électeurs de la capitale et les membres du gouvernement. Trois grandes figures se succèdent dans la narration, qui influent sur l'action. Le premier personnage important est le ministre de l'intérieur, maître d'oeuvres de l'état de siège. Par cette mesure, la capitale est considérée comme un territoire étranger. Cette partie expose les différentes phases dans la logique de l'affrontement adoptée par le gouvernement. Malgré les interrogatoires musclés et les mesures d'espionnage, les supposés instigateurs du vote en blanc restent inconnus. Alors que le gouvernement s'apprête à avancer vers une mesure coercitive plus radicale, tous les citoyens, ainsi semble-t-il, organisent une manifestation où ils avouent massivement avoir voté en blanc (*EL* 76). La guerre semble sur le point d'éclater (*EL* 77), mais le premier ministre décide que le gouvernement quittera la capitale, faisant semblant de laisser les habitants se débrouiller

¹ je suis aveugle de votre cécité, peut-être pourrais-je commencer à mieux voir si nous, les voyants, étions plus nombreux (nous trad.).

seuls jusqu'à ce qu'ils reconnaissent l'utilité de l'action gouvernementale (EL 78). Le départ du gouvernement marque la fin de cette partie.

Un autre élu, le maire de la capitale, doit rester dans celle-ci afin de servir les intérêts du gouvernement. Dans un élan de lucidité, le maire commence à mettre en doute le rôle qui lui est assigné et refuse sa collaboration au ministre de l'intérieur. À la suite de l'échange de points de vue entre ces deux personnages, le narrateur s'adresse directement au lecteur, allant jusqu'à l'insérer lui aussi dans le niveau narratif qu'occupent personnages et narrateur:

Assim terminou a elucidativa e chispeante conversação entre o ministro do interior e o presidente da câmara municipal, depois de terem esgrimido [...] opiniões que, com todas as probabilidades, terão desorientado o leitor, já duvidoso de que os dois interlocutores pertençam de facto, como antes pensava, ao partido da direita » (EL 111-2, n. s.)¹.

Le narrateur spéculé sur les pensées du lecteur à plusieurs reprises, ce cas n'est pas isolé². L'évolution du maire, à partir de cette altercation, occupe une place centrale. Le narrateur estime qu'il fait un pas vers les attentes des électeurs du vote en blanc: « Quanto ao presidente da câmara municipal, [...] alegre-nos verificar que viu a luz, não a que o dito ministro quer que os votantes da capital vejam, mas a que os ditos votantes em branco esperam que alguém comece a ver. » (EL 112)³. Le maire change définitivement de camp après l'explosion dans le métro, orchestrée par le ministre de l'intérieur. Suite à cette catastrophe, les citoyens ne s'engagent pas sur la voie de la violence, qui aurait ouvert les portes à un retour triomphal du gouvernement. C'est dans la solidarité avec les endeuillés que les habitants de la capitale manifestent devant les résidences des chefs de l'État et du gouvernement. Le maire s'est joint aux manifestants, non plus en sa qualité de politicien, mais en tant que citoyen éveillé. Le revirement du maire est la conséquence la plus remarquable de l'explosion. Comme les effets de l'attentat ne sont pas ceux escomptés, le gouvernement

¹ Ainsi se termina la conversation explicative et étincelante entre le ministre de l'intérieur et le maire, après qu'il eurent dégagé des opinions qui, selon toute probabilité, auront désorienté le lecteur, qui doute déjà que les deux interlocuteurs appartiennent effectivement, comme il le pensait, au parti de droite. (nous trad.).

² voir par exemple aussi: « Não terá passado sem reparo, por parte de leitores e ouvintes especialmente exigentes, a escassa atenção, escassa para não dizer nula, que o narrador desta fábula tem vindo a dar aos ambientes em que a acção descrita, por outro lado bastante lenta, decorre. » (EL 113): Les lecteurs et auditeurs particulièrement exigeants n'ont certainement pas manqué de remarquer l'attention éparse, pour ne pas dire nulle, que le narrateur de cette fiction a porté jusqu'à présent aux atmosphères dans lesquelles l'action décrite, elle-même relativement lente, se déroule. (nous traduisons).

³ Quant au maire, nous sommes heureux de constater qu'il a vu la lumière, non pas celle que le ministre en question désire que les électeurs de la capitale voient, mais celle que les électeurs du vote en blanc espèrent que quelqu'un commence à voir. (nous trad.).

décide de changer de stratégie, en optant pour la manipulation. La mise en place de cette nouvelle orientation occupe la troisième partie, qui est annoncée avec emphase par le narrateur. Le gouvernement débute sa démarche par la démonstration de la parenté entre la situation actuelle et l'aveuglement remontant à quatre ans (celui de *Ensaio sobre a Cegueira*). Le bombardement médiatique a un effet inattendu sur l'histoire du narrateur: « se o manifesto presidencial e os mais papéis volantes tivesssem, por desnecessários, terminado no lixo a sua breve vida, a história que estamos a contar seria, daqui para diante, completamente diferente » (EL 188)¹. Le narrateur feint un rôle de chroniqueur, il estime que les décisions et les actions des personnages changent le cours de son histoire et qu'il est impuissant face à l'évolution de celle-ci. Le premier aveugle (personnage de *Ensaio sobre a Cegueira*) réagit à cette sollicitude présidentielle en dénonçant la femme du médecin. Le ministre de l'intérieur ne veut pas laisser échapper un bouc émissaire aussi parfait et envoie trois policiers de l'autre côté de la « frontière ». Le gouvernement et son action prennent alors place à l'arrière-plan, supplantés par l'enquête, et surtout, l'évolution du commissaire en charge de celle-ci.

Ce dernier présente des manquements dans sa détermination, car, il porte atteinte aux normes hiérarchiques, lorsqu'il autorise son inspecteur à se servir de sa salle de bains (« a sua carreira tinha acabado de dar um grande passo em frente, ia mijar na retrete do chefe » (EL 212)²), et il se fustige avec des récriminations envers lui-même: « Alguém que me digo como é que este imbecil conseguiu chegar a comissário [...] alguém que me diga donde é que este imbecil tirou a estúpida ordem que deu aos seus subordinados » (EL 228)³. Le bien-fondé de son enquête sème des doutes chez lui, surtout lors du premier interrogatoire chez la femme du médecin: « com a súbita consciência do tremendo ridículo em que cairia se lhe perguntasse, de olhos baixos porque não teria coragem, para a olhar cara a cara » (EL 237)⁴. L'évolution du commissaire est une descente fulgurante dans l'estime du ministre de l'intérieur, ce dont se doute l'enquêteur: « cinco dias e cinco noites, não mais, tinham bastado para passar de comissário encarregado de uma difícil investigação a fantoche a que se havia partido a corda e

¹ si le manifeste présidentiel et les autres papiers volants avaient terminé leur brève existence dans la corbeille à papiers, parce qu'ils seraient devenus superflus, l'histoire que nous sommes en train de raconter, à partir de maintenant, serait complètement différente (nous trad.).

² sa carrière venait de faire un grand pas en avant, il allait pisser dans les toilettes du chef (nous trad.).

³ Que quelqu'un veuille bien me dire comment cet imbécile a réussi à devenir commissaire, qu'on me dise où cet imbécile est allé chercher l'ordre stupide qu'il a donné à ses subordonnés (nous trad.).

⁴ avec la conscience soudaine du ridicule épouvantable dans lequel il tomberait s'il lui posait des questions, les yeux baissés, car il n'aurait pas le courage de la regarder en face (nous trad.).

atirado ao lixo » (*EL* 288)¹. Le commissaire cesse en effet d'obéir aux impulsions de sa hiérarchie et prend des décisions risquées, mais en accord avec sa conscience. En passant la frontière de la capitale, c'est également une borne identitaire qu'il franchit. La troisième partie décrit comment ce personnage change de camp.

Dans *Ensaio sobre a Cegueira* et *Ensaio sobre a Lucidez*, les figures de l'étranger sont en opposition avec les autres personnages. À chaque étape, la focalisation est mise sur un autre personnage, qui possède une influence sur la mise en place de frontières ou l'évolution de la société à l'intérieur de ces dernières. Avec ces étapes au-delà des strates narratives est mis en place. Ce dialogue entre personnages et narrateur ou entre narrateur et lecteur est un trait qui distingue ces romans de ceux de Vassilis Alexakis.

Dans *a Jangada de pedra*, nous proposons de considérer conjointement la progression de la péninsule et les étapes du voyage des protagonistes pour déterminer les parties du roman, plutôt que de vérifier chacune de leurs actions, puisqu'ils sont tous étrangers à un moment ou un autre du voyage. Ils doivent en effet leur statut de personnages remarquables au mouvement de la péninsule, soit parce qu'ils ont ressenti la première secousse de la terre s'apprêtant à larguer les amarres (Pedro Orce et le chien), soit parce qu'ils ont été les acteurs ou les témoins d'une action surnaturelle, survenue au moment où la péninsule initie son détachement. Par la suite, les grandes étapes dans le voyage de celle-ci coïncident avec des moments importants dans la constitution et l'évolution du groupe.

Pendant la première phase, l'annonce de la séparation de Gibraltar déclenche des réjouissances au niveau national, car ce sont les Anglais qui sont ainsi définitivement détachés de la péninsule. Pedro Orce ne trouve pas la patience pour attendre de voir défiler « the Rock » et décide d'accompagner José Anaiço et Joaquim Sassa au Portugal. L'errance est ainsi initiée, puisque, si le but du voyage des Portugais était de trouver Pedro Orce, l'initiative de ce dernier repose sur des motifs plus vagues. Les buts consécutifs qui poussent les protagonistes d'un point à un autre seront désormais plus ou moins des prétextes. Lorsque les trois nouveaux amis passent la frontière et arrivent au Portugal, ils assistent et participent à l'assaut des hôtels. Avec cet événement se termine aussi la fuite des riches, dont l'appartenance au pays est mise en cause par le narrateur: « não significa que eles fossem, os tais, estrangeiros em sua própria

¹ cinq jours et cinq nuits, pas plus, avaient suffi pour passer de commissaire chargé d'une enquête difficile à un pantin dont on avait rompu les ficelles et jeté aux ordures (nous trad.).

terra, embora haja vários graus de pertença de cada um à pátria natural e administrativamente sua » (*JP* 105-6)¹. Cet exode est important dans la mesure où les deux pays deviennent ainsi jumeaux, l'homogénéité sociale de leurs habitants se joignant au partage du même destin tectonique. La première partie du roman est sans aucun doute celle de la séparation entre les étrangers et les « véritables » ibériques. Dans la même lancée, les frontières politiques sont remises en question. La coupure des Pyrénées n'est autre que le remplacement d'une frontière considérée comme naturelle par une faille, faisant ainsi réfléchir aux frontières politiques².

La réunion du groupe chez Maria Guavaira et l'expérience surnaturelle faite par Pedro Orce, la même nuit, marquent le début de la deuxième étape (*JP* 185). Alors que Pedro Orce se trouve dans la barque de pierre, la péninsule accélère, occasionnant le lendemain un départ massif des habitants de la côte, qui craignent une collision plus que probable avec les Açores. Les protagonistes aussi entament une fuite vers l'intérieur du pays qui s'avérera superflue, lorsque le radeau de pierre déviera de sa trajectoire initiale pour éviter la catastrophe. Le mouvement de panique a été suffisant pour que les dernières personnes, qui en avaient les moyens financiers, prennent la fuite (*JP* 236 *sqq.*). Alors que le monde entier retient son souffle et attend les derniers instants de l'existence de l'archipel et des régions côtières, un navigateur solitaire sur un bateau tombé en panne s'engouffre dans le Tage. Sa mort certaine semble retardée, mais les soldats restés en poste à Lisbonne se chargent de le fusiller. Maria Alzira Seixo a vu dans cet épisode une allégorie: « pequeno quadro alegórico e exemplar sobre a problemática da solidão e da sobrevivência »³. En effet, alors que la péninsule s'éloigne de l'Europe et que sa propre population est maintenant homogène, et financièrement isolée, la question de la survie d'un tel pays se pose. D'autres puissances mondiales, en particulier les États-Unis, tentent de renforcer leur influence sur l'île ibérique et de s'assurer du maintien d'anciennes alliances. Sans leur aide, les Açoriens n'auraient pas pu fuir. En contrepartie, les États-Unis s'arrogent le monopole des observations sur les Açores. Ainsi, quelle que soit la cause idéologique avancée, il convient de se méfier des gouvernements

¹ ce qui ne signifie naturellement pas qu'ils eussent été des étrangers sur leur propre sol, encore qu'il y ait pour chacun des degrés divers d'appartenance à la patrie qui est naturellement et administrativement la sienne (nous trad.).

² PAGEAUX, D-H, (1996), *op. cit.* p. 372: « Tout au plus une faille a remplacé une frontière, sans doute pour faire réfléchir à la nature et à la signification d'une frontière qu'on dit naturelle (les Pyrénées) parce qu'elle est politique. ».

³ SEIXO, M. A., (1999), « O essencial sobre José Saramago », p. 45: « petit cadre allégorique et exemplaire sur la problématique de la solitude et de la survie » (nous trad.).

étrangers, surtout si ceux-ci font ingérence dans les affaires du pays. Les tractations secrètes entre les États-Unis et le Canada encouragent la méfiance. Les personnages principaux décident, quant à eux, que leur voyage n'est pas terminé, la fuite devant les Açores n'était assurément qu'un prétexte pour prendre la route. Les amis décident de se diriger vers les Pyrénées, sur la proposition de Pedro Orce. Ils entament une vie de nomades, satisfaisant leurs besoins pécuniaires avec la vente de vêtements. Ils limitent leurs bénéfices de sorte à couvrir leurs dépenses pour vivre et voyager. L'arrivée aux Pyrénées clôt la fin de cette partie, car, pendant qu'ils jouissent du paysage, la Péninsule ibérique s'arrête (JP 296).

La dernière partie correspond au mouvement giratoire de la péninsule suivi de sa progression vers le Sud. Les protagonistes se mettent alors en route vers l'Andalousie, ayant décidé de ramener Pedro Orce chez lui, tandis que les quatre autres ajournent leur décision de rester ensemble ou de se séparer. Pour la première fois depuis que Pedro Orce a quitté l'Andalousie, les protagonistes ont choisi une destination pour des raisons logiques. Cette tension démontre que le groupe a perdu son unité initiale, tandis qu'il intègre un nouvel élément, Roque Lozano, qui se joint aux voyageurs en route vers l'Andalousie. Pedro Orce rencontre ce dernier alors qu'il comprend que le voyage a perdu son sens: « *começou esta viagem tão bem e agora é como se se tivessem acabado as palavras ou não se ousasse dizer as únicas que teriam sentido, Acabou* » (JP 305)¹. Cependant, les protagonistes n'atteignent pas le village d'Orce pour déposer leur compagnon, la péninsule cessant définitivement son mouvement. Au même instant, Pedro Orce trépassa. Les autres voyageurs s'empressent de rejoindre Venta Micena, où ils ont décidé de mettre le défunt en terre avant le lever d'un autre jour, annonciateur d'une nouvelle ère: « *Não haverá lua. Viajam entre trevas, é o apagón, o negrum, a primeira de todas as noites antes de ter sido dito, Faça-se o sol* » (JP 328, n. s.)².

Cette partie est caractérisée par le surnaturel. La rotation de la péninsule explique peut-être que le soleil se lève désormais de l'autre côté d'un point de référence³, mais l'estimation de la saison porte atteinte à la logique:

¹ « ce voyage avait si bien commencé et maintenant c'est comme s'ils avaient épuisé tous les mots ou que personne n'ose plus prononcer les seuls qui feraient sens, C'est fini » (Fages 289).

² Il n'y aura pas de lune. Ils voyagent au milieu des ténèbres, c'est l'*apagon*, le *negrum*, la première de toutes les nuits avant qu'on ait dit, Que le soleil soit (nous trad.).

³ « Um dia chegou em que o sol se pôs no mesmo lugar onde em tempos normais havia nascido » (JP 302): il arriva un jour, où le soleil se coucha au même endroit, où, dans le temps normal, il s'était levé (nous trad.).

Devia já ser inverno, mas o inverno, que parecera estar à porta, tinha recuado [...] Era uma estação suspensa, sem data, como se estivéssemos no princípio do mundo e não tivessem sido ainda decididas as estações e os tempos para elas (JP 302)¹.

C'est pendant cette époque de temps suspendu que se rencontrent les deux Andalous. Leurs caractéristiques expliquent que ces deux personnages remarquables se rencontrent dans un cadre non-temporel. Pedro Orce possède des qualités surhumaines, comme précisément, celle d'avoir traversé les époques, ainsi que peut être interprétée son aventure dans la barque de pierre, de la même façon que le narrateur élucide sa connaissance de Villalar: « Pedro Orce que, apesar de oriundo de terras andaluzas, tem luzes de quem andou, em qualquer tempo, nas terras gerais da península » (JP 276)². Roque Lozano est celui qui doute des phénomènes imaginaires en donnant tout le crédit à ses sens. Pour lui, s'il n'a jamais vu l'Europe, c'est qu'elle n'a pas existé: « quando chegar lá, já não vê a Europa, Se eu a não vir, é porque ela nunca existiu » (JP 71)³. Nous n'avons pas de figure de l'étranger qui se détache des autres personnages comme dans les deux autres romans de José Saramago, mais les voyages prennent un nouveau tour, changent d'orientation, gagnent en vitesse. Chaque étape du voyage est accompagnée d'une progression subite dans la formation de l'identité: l'homogénéisation de la société, ensuite la formation, la reconnaissance et enfin la solidification du groupe des protagonistes. L'aboutissement du voyage est un positionnement de la péninsule par rapport à son passé et l'émergence d'une ère nouvelle, à partir de la mort de Pedro Orce.

Nous avons vu que la structure de *Kindheitsmuster* est très particulière⁴, à cause des quatre niveaux narratifs. Cette technique de montage ne permet pas de découper le roman en phases successives, comme nous venons de le faire pour les oeuvres de José Saramago. La présence de l'étranger intervient tout de même à des points névralgiques de la narration. Nous aimerions, par exemple, souligner qu'une anecdote (liée à l'étranger) est récurrente dans les éléments biographiques du père, Bruno Jordan. Celui-ci a servi pendant la première guerre mondiale en France, où il a été fait prisonnier. Le rappel de sa captivité est répétitif, par

¹ « On aurait déjà dû être en hiver, mais l'hiver, qui semblait être à la porte, avait reculé [...] C'était une saison en suspens, sans date, comme si l'on se retrouvait au commencement du monde quand les saisons et leurs temps n'étaient pas encore établis. » (Fages 286).

² « Pedro Orce qui, bien qu'originaire des terres andalouses, a les lumières de celui qui a voyagé, à toutes les époques, à travers la péninsule » (Fages 260-1).

³ « vous ne verrez probablement plus l'Europe, Si je ne la vois pas, c'est qu'elle n'a jamais existé » (Fages 66).

⁴ cf. *supra* chapitre 1a.

exemple, lors de réunions familiales, où le père raconte certains épisodes de la grande guerre. Cependant, ce n'est qu'après la campagne de Pologne pendant la seconde guerre mondiale, où le père est enrôlé, que cette expérience de prisonnier devient significative. Contrairement à d'autres soldats, le père de Nelly se montre indulgent envers les prisonniers qu'il doit surveiller. Sa propre expérience est déterminante pour sa conduite future. En 1945, lorsque l'armée rouge perce jusqu'à L., les prisonniers lui rendent la pareille, en le protégeant. Bruno Jordan doit la vie sauve à un instituteur français qui s'interpose entre lui et la mitrailleuse du soldat russe (*KM 447 sqq*).

Le quatrième niveau, celui de la narratrice au moment de l'écriture, contient les éléments qui la mettent en cause en tant qu'instance omnisciente. L'autobiographie des années d'enfance n'est possible que grâce à des artifices formels, car:

Wer Hand an seine Kindheit legt, sollte nicht hoffen, zügig voranzukommen. Vergebens wird er nach einer Dienststelle suchen, die ihm die ersehnte Genehmigung gäbe zu einem Unterfangen, gegen das der grenzüberschreitende Reiseverkehr – nur als Beispiel – harmlos ist. (*KM 44*)¹.

La narratrice s'autorise à ajouter un témoignage à la foisonnante littérature commémorative de la seconde guerre mondiale, à condition de ne pas céder à la simplicité et de chercher quelle « voix », quelle instance, est propre à s'emparer du sujet. Elle ne peut révéler ses souvenirs à la première personne, car ceci ouvrirait la porte au mensonge, dont la mémoire se sert face à des épisodes épineux:

Im Kreuzverhör mit dir selbst zeigt sich der wirkliche Grund der Sprachstörung: Zwischen dem Selbstgespräch und der Anrede findet eine bestürzende Lautverschiebung statt, eine fatale Veränderung der grammatischen Bezüge. Ich, du, sie, in Gedanken ineinanderschwimmend, sollen im ausgesprochenen Satz einander entfremdet werden. (*KM 13*)².

Les souvenirs de la narratrice se découpent entre la première personne, ce que la conscience adulte veut assumer, la deuxième, qui peut être celle de l'accusateur, et la

¹ Quiconque met la main sur son enfance ne peut espérer aller vite en besogne. C'est en vain qu'il cherchera l'instance susceptible de donner le feu vert à une telle gageure, auprès de laquelle le simple fait de passer la frontière – pour ne prendre que cet exemple – est un acte anodin. (nous trad.).

² « C'est sous le feu roulant de l'interrogatoire de toi par toi que se révèle la véritable raison de ce trouble de la parole: entre le monologue et le discours que l'on adresse à l'autre s'opère une consternante mutation phonétique, une funeste modification des rapports grammaticaux. Les pronoms JE, TU, ELLE, qui s'interpénètrent en pensée, sont censés devenir étrangers les uns aux autres dans la phrase articulée. » (Riccardi 15-16).

troisième, qui introduit une plus grande distance entre l'adulte et ses souvenirs. Ainsi, l'artifice formel semble la seule voie possible pour échapper au dilemme inhérent au sujet: « [es] stellte sich das Dilemma heraus: sprachlos bleiben oder in der dritten Person leben, das scheint zur Wahl zu stehen. » (*KM* 13)¹. La voix de Christa Wolf transperce dans cette affirmation, car l'écrivain a souvent répété que le sujet de *Kindheitsmuster* s'est imposé à elle comme une forte nécessité:

Und gerade das wollte ich mit der dritten Person ausdrücken, weil das auch ein Ergebnis dieser mehrmals gebrochenen Biographie ist, daß mehrere Personen um uns herumgeistern, zu denen ein Verhältnis zu finden gar nicht so einfach ist. Das ist eigentlich der Grund für die Brechung der Person in ein « Du » und ein « Sie » gewesen.²

L'écriture est mise en scène dans le roman pour révéler la distorsion au niveau formel et, peut-être, permettre aux différentes personnes grammaticales de fusionner à nouveau, de la façon qu'elles le font dans les pensées de la narratrice. Au terme du choix est créé un personnage à moitié étranger, et pour l'autre moitié, il est un souvenir personnel, Nelly: « Am Beispiel der *Fremden*, Nelly benannt » (*KM* 518, n. s.)³. C'est donc sous l'égide de l'inquiétante étrangeté⁴, que la narratrice placera le récit de certains événements.

Les préparatifs du voyage en Pologne déclenchent un sentiment encore diffus, car ils provoquent le questionnement de l'identité par le biais de l'étranger. La narratrice et sa famille sont obligés de se procurer des visas, qui doivent porter des photos d'identités. En considérant celles-ci, les trois adultes ne trouvent guère que ces photos leur ressemblent: « Die neuen Paßfotos fandet ihr – im Gegensatz zu den Angestellten der Volkspolizeimeldestelle – euch unähnlich » (*KM* 15)⁵. La réalité de la ressemblance avec les photos est moins probante que le fait de devoir les apposer sur un visa pour leur propre ville. Celle-ci figure doublement sur les visas, en tant que lieu de naissance (L., la première lettre du nom allemand) et lieu de visite

¹ « le dilemme a pris forme: demeurer sans voix ou vivre à la troisième personne, telle semble être l'alternative » (Riccardi 15).

² WOLF, Christa, (1990), *op. cit* p. 815: Et c'est exactement ce que je voulais exprimer à l'aide de la troisième personne, parce que le résultat de cette biographie plusieurs fois morcelée est aussi celui-ci: plusieurs personnes nous hantent et il est difficile d'établir un lien avec elles. C'est la raison pour laquelle j'ai divisé la personne en un « tu » et un « elle ». (nous trad.).

³ « A l'exemple de cette étrangère, du nom de Nelly » (Riccardi 544).

⁴ Nous utilisons l'expression freudienne uniquement pour mettre en évidence la perspective décalée qui accompagne le récit de certains épisodes, et non pas pour « psychanalyser » le texte.

⁵ « À l'encontre des préposés du bureau d'immatriculation de la Volkspolizei, vous trouvâtes que les nouvelles photos d'identité ne vous ressemblaient pas » (Riccardi 17).

(G., l'initiale du nouveau nom, polonais, de la ville). Lenka, par contre, est née en Allemagne, son visa n'affiche donc pas cette singularité, et les adultes s'accordent pour affirmer que le cliché de la jeune fille est parfaitement ressemblant. Ainsi, il apparaît que ceux-là ne peuvent se reconnaître dans leurs photos d'identité, parce qu'ils sont sur le point de franchir une frontière qui est un questionnement de leur identité présente.

Devant la frontière polonaise, deux files de voitures patientent, l'une d'Allemagne de l'Est, l'autre de la RFA (*KM 79*). Les occupants se dévisagent mutuellement. Tous partagent les mêmes souvenirs de paysages de l'enfance et de l'exil, et, pour retrouver ces lieux, ils sont assujettis à des formalités similaires. Cependant, une nouvelle frontière existe. Elle fait de ceux, qui ont des racines communes, des étrangers les uns par rapport aux autres. La frontière est tellement ancrée que non seulement la génération, qui retourne voir son pays de naissance, ne sympathise pas, mais même Lenka considère l'adolescente de l'autre file comme une étrangère. En revanche, lorsque les voyageurs observent les jeunes gens polonais, leur habillement et leur comportement, ils les considèrent identiques aux jeunes Allemands. Lenka surenchérit: « Wie aufm Dorf bei uns » (*KM 504*)¹. Par le biais de la jeune fille, la narratrice arrive à souligner que l'appréhension de l'étranger est surtout dépendante du cours de l'Histoire et peut changer de façon inespérée d'une génération à l'autre. Cet épisode questionne les frontières, qui divisent pour des raisons politiques, au mépris de liens humains.

À la suite de la scène où les Allemands de l'Est et de l'Ouest se dévisagent, les voyageurs s'engagent dans une discussion sur ce qui distingue l'homme de l'animal². Ces réflexions sont suivies, au niveau narratif de Nelly, par les confessions de la petite Elvira, avouant à Nelly que sa famille est communiste (*KM 82sqq*). La narratrice évite de décortiquer les manoeuvres de propagande nazie contre les communistes. Nelly aurait été incapable de comprendre que le gouvernement est fasciste, car il essaie de faire passer les communistes pour des « sous-hommes », de les considérer comme des animaux. Le thème de la bestialité de cette période est développé à d'autres niveaux narratifs encore. Ainsi, une connaissance de la narratrice, interrogée sur la période nazie, trouve inutile de se souvenir de cette période, qu'elle qualifie de « tertiaire » (*KM 223*). Fidèle à ses convictions qu'il est difficile de réactiver les souvenirs d'enfance, la narratrice prend cette déclaration au pied de la lettre. Elle

¹ Comme au village chez nous. (nous trad.).

² Lenka introduit le sujet en révélant que les membres de la tribu des Tasadaï se liment les dents (*KM 82*).

découvre que ce terme qualifie, dans l'Histoire, une période sans êtres humains: « Tertiär: Erdgeschichtliche Periode [...] Der Mensch ist noch abwesend.» (*KM* 223)¹. Tous ces éléments sont montés autour de la même question: qu'est-ce qui distingue les humains des animaux et qui en décide? La narratrice ne s'érige pas en moralisatrice avec des réponses toutes faites, mais elle s'interroge sur l'implication de sa propre famille. De quel côté étaient les Jordan? Elle leur accorde le bénéfice du doute sur ce qu'ils ont vraiment su des événements politiques. Dans les années trente et quarante, ils travaillent beaucoup et semblent se tenir en retrait des événements. Les Jordan « arbeiteten so schwer, daß sie manchmal treffsicher sagten: Man ist ja kein Mensch mehr » (*KM* 228)². Ils fuient leurs responsabilités en travaillant démesurément, s'assurant la possibilité de ne pas être considérés comme des humains responsables. La cruauté des nazis et la passivité du reste de la population se rejoignent.

Ces expériences sont régulièrement mises en correspondance avec des images, où la narratrice réfléchit sur l'apparence. Ainsi, elle remarque que l'habit d'une seule paysanne suffit à faire pénétrer l'étranger dans un environnement familial:

Es ist übrigens merkwürdig, wie eine einzelne Bauersfrau, die ihr weißes Kopftuch auf eine bestimmte Weise gebunden hat und eine Heuharke über die Schulter trägt, eine bekannte Gegend – es war die beiderseits von flachen Feldern gesäumte Landstraße hinter Górczyca (früher Gohritz) – in eine östliche Landschaft verwandelt, auf die du neugierig wirst. (*KM* 87-8)³.

La narratrice essaie de convaincre ses compagnons que le paysage sous leurs yeux lui est familier, à cause de la variété d'herbes sauvages. Elle n'arrive pas à convaincre ni son mari, ni Lenka, mais son frère Lutz partage son sentiment. Pour les deux frère et soeur, le paysage trouve un écho dans leur mémoire, tandis que la paysanne apparaît comme une dissonance (*KM* 88).

Au niveau narratif de Nelly, un autre costume provoque un malaise, mais d'un autre genre. Lorsque la grand-tante Emmy se déguise en Tzigane et vient lire la bonne aventure aux invités de la tante Liesbeth et de l'oncle Alfons Radde (*KM* 116 *sqq.*), elle prédit au docteur

¹ « Le tertiaire: Ère géologique [...] L'homme est encore absent. » (Riccardi 235).

² « [ils] travaillaient si dur qu'il leur arrivait de dire avec une pertinence étonnante: on n'est plus vraiment des êtres humains » (Riccardi 239).

³ « Il est d'ailleurs curieux de noter combien une seule paysanne, portant son fichu blanc noué d'une certaine façon autour de la tête et un râteau de fenaison sur l'épaule, peut transformer une région connue – c'était après Górczyca (anciennement Gohritz), sur la route de campagne bordée de part et d'autre de champs plats – en un paysage de l'Est qui commence à éveiller ta curiosité. » (Riccardi 93).

Leitner, un Juif, qu'il n'aura pas de descendance et connaîtra bientôt une période de vagabondage. Elle s'appuie sur le mythe du Juif errant pour justifier qu'il devra, comme lui, partir, car il appartient à cette lignée. Ce que la fausse Tzigane n'énonce pas tout haut, c'est que les lois antijuives nouvellement promulguées risquent de devenir encore plus contraignantes, les attaques envers les Juifs davantage menaçantes, tandis que tous pressentent ces changements. Inviter un Juif à une fête de famille était déjà délicat à cette époque, les prédictions de la « Tzigane » accentuent encore la gêne. L'entremêlement des fils narratifs, mais aussi, la connaissance du lecteur sur l'évolution de l'Allemagne dans les années trente et quarante, ajoutent encore au malaise. La narratrice et le lecteur partagent le savoir sur la déportation et l'extermination des Juifs et des Tziganes. Dans ce souvenir de la narratrice, deux représentants de deux communautés futures victimes des nazis sont mis face à face, l'un prédisant le malheur à l'autre. La supériorité avec laquelle tante Emmy traite le docteur Leitner semble incongrue au vu du déguisement de celle-ci et de cette connaissance anachronique partagée par la narratrice et les lecteurs. Le montage de *Kindheitsmuster* invite à ce rapprochement.

Dans *Medea. Stimmen*, l'homme étranger amène l'espoir de salut. C'est ainsi que Médée perçoit Jason, pendant qu'elle porte le deuil de son jeune frère. En expliquant à Jason qu'il est arrivé avec sa flotte à un moment défavorable, elle conçoit le projet de partir avec lui. Elle désire ainsi échapper à sa société, qui s'est avérée capable d'exécuter un sacrifice humain. Elle aide Jason à « conquérir » la toison d'or et trahit ainsi la Colchide, tandis que la dispersion des restes d'Absyrtos dans la mer prépare le terrain pour son accusation de fratricide.

Alors que Médée est chassée à travers Corinthe, elle est sauvée par Oistros. Cet autre étranger ramène aussi l'espoir en Médée, il la fait revivre, « Ich erlebe diese Wiedergeburt aus Liebe » (*M* 174)¹, dit-elle. Si Christa Wolf projetait de faire d'Oistros un Crétois², cette précision manque dans le texte. L'auteure a créé un double féminin d'Oistros, Aréthuse, l'une des rares survivantes de Crète. Celle-ci partage une maison avec Oistros et devient aussi proche de Médée comme si elles étaient soeurs. Le temps pendant lequel Médée fréquente les deux sculpteurs passe pour une période d'accalmie, où Médée semble oubliée à la Cour de

¹ « je vis cette renaissance par l'amour » (Lance et Lance-Otterbein 230).

² HOCHGESCHURZ, M., (1998), *op. cit.*, « Christa Wolf im Gespräch mit Petra Kammann: Warum Medea? » p. 52: Oistros d'ailleurs n'est pas par hasard originaire de Crète, où l'art minoen a gardé des témoignages émouvants de l'ancienne culture matriarcale. (nous trad.).

Corinthe. Pendant ce temps, la maison d'Aréthuse et d'Oistros est un lieu de tous les possibles. Plusieurs rencontres y ont lieu, dont celle où Glaucé révèle la vérité sur la mort d'Iphinoé:

denn sie hat sich ja doch von mir verabschiedet, meine Schwester, im Morgenrauen. Der Frau habe ich auch das erzählt, an jenem lauen Abend im Innenhof bei Arethusa, vertrauensselig wie ich war, es redete sich leicht im Dunkeln, so leicht wie nie zuvor, so leicht wie nie wieder. (*M* 144)¹.

À l'opposé, deux compatriotes de Médée se chargent d'alimenter la rumeur de fratricide. Agaméda et Presbon sont certes Colchidiens, mais leur ambition les pousse à se distancier de la communauté colchidienne. Tant l'un comme l'autre rejettent et dénigrent leur culture d'origine, croyant que telle est la voie vers l'ascension sociale à Corinthe. Cependant, en précipitant Médée vers son destin tragique, ils ne se doutent pas qu'ils partageront le sort de celle-ci, l'exil, une fois que la maison royale n'aura plus besoin d'eux. Malgré les efforts de ces deux opportunistes, ils ne seront jamais intégrés à la ville d'accueil, ce qui fait d'eux des exclus de chaque communauté.

Nous constatons que l'intervention des étrangers se produit à une étape décisive dans la tragédie de Médée. Il nous reste maintenant à considérer le rôle de l'instance narrative. Elle est extérieure au texte, se contentant de « narrer » le prologue avant de céder la parole aux personnages. Elle y annonce une réécriture du mythe, puis disparaît, apparemment: « Jetzt hören wir Stimmen. » (*M* 10)², est son dernier mot. Toutefois, les citations mises en exergue de chaque monologue réintroduisent la voix de la narratrice, puisque celle-ci orchestre la suite des monologues. L'importance des citations se révèle dans une comparaison des citations entre elles, de même que dans des mises en parallèle avec le monologue que chacune précède. Ainsi, il est significatif que les deux monologues de Jason soient précédés de citations antiques, puisque ce personnage est prisonnier de sa vision du monde inadaptée³. De surcroît, en donnant en exergue la citation suivante de Platon, « Gewaltig ist der Antrieb der Männer,

¹ « car elle m'a dit adieu, ma soeur, à l'aube. C'est ce que j'ai raconté aussi à cette femme, en cette tiède soirée dans la cour intérieure d'Aréthuse, sans me méfier, c'était si simple de parler dans la pénombre, comme jamais auparavant, comme plus jamais ensuite. » (Lance et Lance-Otterbein 191).

² « À présent ces voix, que nous entendons. » (Lance et Lance-Otterbein 12).

³ La nécessité de réécrire *Médée* s'est révélée à Christa Wolf lorsque celle-ci a décelé l'idéologie patriarcale qui sous-tend la version euripidienne, la plus répandue. Dans la version wolfienne, Jason est tout au plus capable de « sentir » qu'il y a mensonge et manipulation à l'encontre de Médée, mais il ne peut percer à jour, ni les raisons, ni les enjeux. De même, il a été incapable de prévoir que sa mission de rapporter la toison d'or n'était qu'une manoeuvre pour l'éloigner, tandis que Médée l'a immédiatement supposé: « Elle croyait que mon oncle Pélias voulait tout simplement m'éloigner du pays en me confiant cette dangereuse mission. » (Lance et Lance-Otterbein 62).

in Erinnerung zu bleiben und sich einen unsterblichen Namen auf ewige Zeiten zu erwerben. » (*M* 34)¹, la narratrice annonce le sujet du monologue de Jason: le voyage jusqu'en Colchide, motivé davantage par la soif de renommée que par la conquête de la toison d'or².

Par ailleurs incapable d'être à la hauteur des situations, Jason accable les femmes, qu'il tient pour responsables de tout malheur. La citation, tirée de la tragédie d'Euripide, mise en exergue du second monologue de Jason, reflète cette vision: « Jason: Gäb es andre Geburt, ganz ohne die Frau, Wie glücklich wäre das Leben! » (*M* 193)³. Dans le monologue qui suit, Jason prouve que cette citation n'a pas vieilli depuis la version euripidienne, seuls l'éclairage sous lequel est mis Jason et son discours sont innovés. Dans ce second monologue, Jason est incapable de défendre son point de vue pendant le conseil des Anciens, réuni pour juger Médée. Frustré par ce procès et humilié par la révélation de la relation entre Médée et Oistros, le capitaine des Argonautes s'acharnera sur la répudiée, qu'il considère désormais comme une putain.

Nous nous contentons de ces exemples pour montrer l'adéquation entre les exergues et les monologues. Notons encore que, sauf l'exergue du second monologue de Jason, précitée, les cinq dernières citations datent du siècle dernier, et s'opposent – certaines *répondent* – aux cinq premières, antiques. Celles-ci sont généralement des jugements tranchés, censés véhiculer une vérité immuable. Deux d'entre elles traduisent ouvertement une vision misogynie: « Kreon: Und sind Frauen auch nicht zum Guten geschickt, sind sie doch Meisterinnen des Bösen. » (*Médée*, Euripide; *M*, 65)⁴, en exergue du monologue d'Agaméda,

¹ « Un désir tout-puissant pousse les hommes à rester dans la mémoire et à acquérir un nom immortel pour l'éternité. » (Lance et Lance-Otterbein 49).

² Jason se souvient que l'arrivée en Colchide leur assure d'ores et déjà une place dans la mémoire de la postérité: « Mein Nachruhm war mir mit dem Augenblick sicher, da ich meinen Fuß als erster auf diese östlichste, fremdeste Küste gesetzt hatte, das stärkte mich. » (*M* 42) [« Assuré que la gloire resterait attachée à mon nom dès lors que j'avais été le premier à poser le pied sur cette côte la plus étrangère et la plus orientale, je ressentais une grande force. » (Lance et Lance-Otterbein 55)].

Il pondère aussi un départ bredouille de Colchide et pense déjà quel prétexte inventer pour minimiser son échec, de sorte que sa réputation n'en souffre pas: « Sollten wir [...] das Vließ, dieses dumme Fell, das mir schon über war, an seinem Ort belassen und uns zu Hause mit irgendeiner Geschichte herauswinden. » (*M* 53) [« fallait-il tout simplement repartir en laissant là où elle était la toison, cette fichue peau dont j'avais déjà par-dessus la tête, et de retour au pays nous en tirer en inventant je ne sais quelle histoire. » (Lance et Lance-Otterbein 72)].

³ « Jason: S'il existait une autre naissance, en se passant de la femme, Comme la vie serait heureuse! » (Lance et Lance-Otterbein 257).

⁴ « Créon: Et si les femmes ne sont pas destinées au bien, pour le mal ce sont des expertes. » (Lance et Lance-Otterbein 87).

et « Sobald die Weiber uns gleichgestellt sind, sind sie uns überlegen. », (*M* 107)¹ citation de Caton, qui précède le monologue d'Akamas. Les cinq premiers monologues exposent la mise en place des éléments de la tragédie, depuis l'arrivée des Argonautes en Colchide – remémorée par Médée ensuite par Jason – jusqu'à la décision d'Akamas de mettre Médée hors d'état de nuire, après la dénonciation d'Agaméda et de Presbon. Les derniers monologues précisent comment Médée est précipitée dans l'issue tragique, par un enchaînement d'événements habilement mis en place. Son destin n'est pas tragique, dans la conception antique – avec l'intervention d'une divinité – mais ramené à un choix politique. Les exergues annoncent cette démarche, car elles sont des interprétations de certains phénomènes ou événements, comme les observations de René Girard extraites de *La Violence et le Sacré* et d'Adriana Cavarero, *En dépit de Platon*. Le premier explique: « Die Menschen wollen sich davon überzeugen, daß ihr Unglück von einem einzigen Verantwortlichen kommt, dessen man sich leicht entledigen kann. » (*M* 147)², ce qui est mis en exergue par Christa Wolf pour décrire et donner une autre signification à la poursuite de Médée dans Corinthe. Cet épisode du mythe est transformé en un règlement de comptes et se solde par l'accablement d'un bouc émissaire, Médée. Relevons l'adéquation entre l'autre citation de René Girard et son monologue. Cette partie est celle, où Médée décrit le déroulement des fêtes d'Artémis et de Déméter, qui se sont toutes les deux terminées par un sacrifice humain: « Das Fest hat sämtliche rituellen Charakteristiken verloren, und es geht insofern schlecht aus, als es zu seinen Ursprüngen zurückfindet. Es ist kein Hindernis mehr für die bösen Kräfte, sondern deren Verbündeter. » (*M* 169)³. René Girard donne des explications générales des rituels, qui contribuent à repenser la tragédie de *Médée*. La citation d'Adriana Cavarero est plus précise, car elle prend le contrepied de la vision platonicienne: « Die Männer, die von dem Geheimnis ausgeschlossen sind, Leben hervorzubringen, finden im Tod einen Ort, der, da er das Leben nimmt, als mächtiger angesehen wird als dieses selbst. » (*M* 215)⁴. Médée apprend, dans le monologue qui suit, le meurtre de ses enfants et la façon dont elle a été transformée en

¹ « Dès que les femmes sont mises sur le même pied que nous, elles nous sont supérieures. » (Lance et Lance-Otterbein 139).

² « Les hommes veulent se convaincre que leurs maux relèvent d'un responsable unique dont il sera facile de se débarrasser. » (Lance et Lance-Otterbein 197).

³ « La fête a perdu tous ses caractères rituels et elle retourne à ses origines violentes. Elle n'est plus un frein mais l'alliée des forces maléfiques. » (Lance et Lance-Otterbein 223).

⁴ « Les hommes, qui sont exclus du secret de donner la vie, trouvent dans la mort un lieu qui, comme elle prend la vie, est considéré plus puissant que la vie elle-même. » (Lance et Lance-Otterbein 285).

infanticide. Ainsi, la présence minimale de l'instance narrative, à travers les citations extérieures aux monologues, est suffisante pour marquer deux grandes étapes de la narration; d'une part la reprise des éléments mythologiques, de l'autre leur réinterprétation au regard de l'époque contemporaine. Ces exergues assument le rôle de l'instance narrative, qui se veut, par ailleurs, effacée.

Conclusion

Nous pouvons admettre la corrélation entre la structure du récit et le personnage étranger. L'analyse des romans d'Alexakis, selon cette perspective, permet de conclure à une influence variable des personnages étrangers. Cependant, à chaque étape du récit un ou plusieurs personnages étrangers marquent le passage à une nouvelle étape. Nous pouvons avancer que ce rapport est relatif à la qualité de l'instance narrative. Les romans de Vassilis Alexakis sont construits selon un mode de narration monologique qui engage rarement un jeu avec le lecteur ou les autres personnages¹. La qualité de la narration est différente dans les autres romans du corpus, mais nous pouvons encore mettre en évidence les étapes du récit liées à l'irruption de l'étranger. Dans les romans de José Saramago et de Christa Wolf, les personnages étrangers apparaissent moins comme des coïncidences dans les étapes, que profondément nécessaires à la structure romanesque. Ceci est d'autant plus vrai dans les romans où « le héros, en tant que conscience de soi, [n'est] pas exprimé mais effectivement représenté, autrement dit : [il] ne se fonde pas avec l'auteur, ne lui [sert] pas de porte-voix »². Cette conscience de soi, dit Bakhtine, « suffit à rompre l'unité monologique du monde artistique »³. C'est pourquoi nous constatons la mise en cause de l'omniscience du narrateur à des étapes dominées par un personnage étranger. Au contraire, dans les romans de Vassilis Alexakis, les étrangers remplissent une fonction représentative. Ils n'invitent pas à un dialogue ni à une mise en question du discours du narrateur.

¹ Les quelques rares cas sont étudiés au chapitre 2a.

² BAKHTINE, Mikhaïl, La Poétique de Dostoïevski, Paris, éd. du Seuil, (1970), p. 93.

³ *id, ibid.*

Conclusion de la deuxième partie

Alors que le personnage étranger est souvent méconnu et mal compris, sa présence provoque un glissement dans la perception du monde et de soi. L'étranger véhicule des éléments inconnus qui entraînent une comparaison avec le propre univers. Au bout de ces comparaisons interviennent souvent des dénonciations de systèmes gouvernementaux ou de relations. Le personnage étranger est lui-même une figure privilégiée pour critiquer l'ordre établi, grâce à sa connaissance d'un système différent. Dans *A Jangada de pedra* et *Les Mots étrangers*, nous avons de plus décelé un pan de l'idéologie souvent occultée dans les études multiculturelles. Les narrateurs se plaisent à établir des points communs entre les cultures en concluant qu'elles sont très similaires. Le danger d'un nivellement de la perception de l'autre est imminent.

Au niveau diégétique, nous avons constaté que la présence de personnages étrangers a des conséquences sur le récit. Au moment où le récit arrive à un tournant, à une nouvelle étape, la figure de l'étranger apparaît. De plus, lorsque celle-ci domine cette étape, nous avons constaté la mise en cause de l'omniscience du narrateur dans les romans de José Saramago et de Christa Wolf.

TROISIÈME PARTIE: LA LANGUE HYBRIDE

Introduction de la troisième partie

Après avoir concentré notre attention sur les particularités des personnages étrangers, nous retournons à un pan de la culture essentiel, la langue. La langue est en effet un signe discriminatoire d'une communauté reconnu dans les définitions de la culture. Nous désirons rester au plus près des textes que nous analysons et devons de suite éclaircir un phénomène. Dans les romans, nous ne sommes pas tellement confrontés à la langue telle qu'elle existe et définit l'identité d'une communauté, mais à l'image de la langue que l'auteur a choisie de représenter. Nous insistons sur cette nuance, car elle suppose des choix esthétiques que nous analysons dans cette partie.

Nous abordons la représentation de la langue à travers l'impact qu'elle a sur l'ensemble du discours romanesque, c'est-à-dire, lorsqu'elle sert à rompre la structure du discours et créer des passages textuels hybrides. Nous nous intéressons à la langue lorsqu'elle est présentée comme un élément étranger par rapport à son environnement textuel.

La question qui nous intéresse dans cette partie est celle du rapport entre l'étranger et l'hybridité textuelle. Trouvons-nous une corrélation entre l'image de la langue et l'intégration du personnage étranger dans le récit? Lorsque l'étranger n'est plus représenté comme une curiosité, mais utilisé de manière diversifiée, et surtout, afin de transmettre un message idéologique, la langue que choisissent de montrer ces auteurs est-elle différente? Pouvons-nous aller, au terme de nos recherches jusqu'à parler d'impact exercé par la présence de l'étranger sur la structure textuelle?

La langue est représentée de différentes manières dans les romans. Nous mettons l'accent sur les exemples manifestes d'une langue étrangère dans un premier chapitre. Nous incluons bien sûr les patois et autres particularités régionales d'une langue parlée, mais aussi les caractéristiques individuelles lorsqu'elles existent. Notre attention porte sur la relation entre ces discours étrangers et le contexte culturel dans lequel ils émergent. Dans un deuxième temps, nous consacrons un chapitre à une particularité de la langue, les proverbes. L'intérêt de leur présence dans les romans concerne, à notre avis, la bivocalité qui les caractérise. Comment celle-ci est-elle exploitée et comment s'articule-t-elle avec l'omniscience du

narrateur? Dans le dernier chapitre de cette partie nous nous intéressons à un autre phénomène d'hybridité textuelle, la citation d'auteurs. Ces passages proviennent manifestement d'une autre source. L'utilisation qui en est faite par les romanciers diffère-t-elle selon la présence plus ou moins forte de l'étranger?

Les choix esthétiques que nous tentons de dégager dans les romans seront toujours mis en rapport avec le personnage étranger.

3. a. Les dialogismes, des traces de l'interculturalité

Introduction

Dans les analyses anthropologiques, nous constatons que la langue occupe une place centrale. La langue, parce qu'elle est l'élément de communication privilégié, est un critère délimitant les communautés¹. Elle permet à un individu de se distinguer d'une autre classe sociale, par exemple. Appliqués au domaine littéraire, ces concepts nous renvoient aux théories bakhtiniennes. Daniel-Henri Pageaux énonce de manière concise les rapports entre les concepts de Mikhaïl Bakhtine et les significations, qui se cachent derrière les notions apparentées à l'interculturalité:

extraterritorialité, multiculturalisme, post-modernisme et post-colonialisme, ces mots renvoient assez généralement à des principes issus de la pensée de Bakhtine: le dialogisme, la polyphonie, l'hybridité textuelle, culturelle, le métissage.²

Dans un texte littéraire, il convient de parler d'« image » de la langue, car la représentation de celle-ci est un choix et une création de l'auteur. Notre propos est de relever les différentes formes de représentation de la langue, en distinguant la stylisation du dialecte du locuteur et les traces manifestes d'hybridité textuelle. En effet, la présence d'une langue étrangère peut renvoyer à ces deux phénomènes textuels. La définition que donne Mikhaïl Bakhtine de celle-ci nous éclaire sur les différences entre les deux types d'énoncés:

Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de par-

¹ ABOU, Sélim, L'identité culturelle, Relations interethniques et problèmes d'acculturation, Paris, Anthropos, 1981, p. 22: « Des trois caractéristiques culturelles principales qui symbolisent l'appartenance ethnique – la race, la religion, la langue – les États préfèrent en général ne retenir que la troisième. Pour la mentalité moderne, les conflits raciaux et religieux apparaissent comme des séquelles d'un passé préscolaire méprisable, tandis que les conflits linguistiques échappent à cette aura du sacré ».

PAGEAUX, D-H, (2003), op. cit. p. 276: « Comme solution politique, le multiculturalisme tend à faire coexister dans un espace social et politique relativement homogène des communautés de différentes cultures, c'est-à-dire essentiellement de langues et de religions différentes mais, au-delà de ces deux données, des cultures qui se différencient par le vêtement, par la cuisine, par la musique, la symbolique du temps, par des pratiques sexuelles et culturelles différentes. La culture en question est donc définie d'un point de vue anthropologique, groupal, voire ethnique ».

² PAGEAUX, Daniel-Henri, (2003), op. cit. p. 310.

ler, deux styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques.¹

Le critique russe distingue trois catégories qui décrivent la création de l'image du langage:

On peut ramener à trois catégories principales tous les procédés de création de l'image du langage dans le roman: 1) l'hybridation, 2) l'interrelation dialoguée des langages, 3) les dialogues purs. Ces catégories ne peuvent être divisées que de façon théorique, car elles s'entrelacent sans cesse dans le tissu littéraire de l'image.²

Nous avons limité nos recherches aux signes linguistiques d'une autre langue, d'un autre dialecte ou idiolecte³, qui mènent à une réflexion sur l'hybridation textuelle. Les exemples concrets illustreront et soutiendront notre propos. Démarrons notre réflexion par un roman de « dialogues purs », *Avant*.

Bakhtine annonçait la fin de la « coexistence naïve et ancrée des « parlers » à l'intérieur d'une langue nationale, autrement dit, des dialectes du terroir, des dialectes et jargons sociaux et professionnels, du langage littéraire et des langages particuliers qu'il contient »⁴. Les différentes strates linguistiques que nous trouvons dans les dialogues, ou dans la narration même, n'auraient pas pour but d'affiner une conscience linguistique, car « une langue ne peut être consciente d'elle-même qu'à la lumière d'une autre. »⁵.

Malgré la présence d'idiolectes, il n'y a pas de relation entre parlers propres et dialogisme. Le narrateur, de son piédestal de l'omniscience, décrit l'accent de Yannis: « Son accent était bien plus prononcé que Marguerite ne l'avait dit. Il ne roulait pas les r, mais il traînait les mots, ils les prolongeait par une sorte d'écho comme s'il regrettait qu'ils ne fussent pas plus longs. » (A 159). Le parler propre à Yannis n'est pas *illustré*, mais décrit. De même, le lecteur est dispensé d'analyser le discours du père Robert, puisque le narrateur décrit les interventions du prêtre en soulignant les récurrences et les comparaisons qu'ils suscite: « Son

¹ BAKHTINE, M., (1978), *op. cit.*, p. 125-126.

² BAKHTINE, M., (1978), *op. cit.*, p. 175.

³ DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, éd. du Seuil, 1972, p.79: « Ce terme désigne la façon de parler propre à un individu, considérée en ce qu'elle a d'irréductible à l'influence des groupes auxquels il appartient. [...] [les particularités des idiolectes] ont, au plus, cette fonction, [...] de permettre à chaque individu de marquer son originalité par rapport aux autres. ».

⁴ BAKHTINE, M., (1978), *op. cit.*, p. 448.

⁵ BAKHTINE, M., (1978), *op. cit.*, p. 448.

discours ne va presque jamais droit au but : il flâne, observe des pauses fréquentes. Le silence fait partie de son discours. » (A 52). Dans des termes bakhtiniens, nous dirions que *Avant* est composé de « dialogues purs » ainsi que « d'interrelations dialogisées »¹.

Les particularités individuelles que le lecteur peut reconnaître chez d'autres personnages, comme par exemple, le franc-parler gênant de Marie-Christine², ne contiennent pas une autre « langue », qui serait manifeste de l'hybridité textuelle. Pour la théorie que bâtit Mikhaïl Bakhtine, de même que pour notre recherche, « ce qui compte, c'est non pas l'existence de certains idiolectes, de dialectes sociaux, etc., décelables à l'aide de critères purement linguistiques, mais l'angle dialogique sous lequel ils s'opposent ou se juxtaposent à l'intérieur de l'œuvre. »³. Les critères linguistiques sont suffisants pour caractériser le langage familier de Marie-Christine, la phonétique discrimine le discours de Yannis, tandis que les constructions syntaxiques du père Robert sont propres à ce dernier. *Avant* ne permet pas le « dialogue » de deux points de vue à l'intérieur d'un même énoncé, de même que l'échange « interculturel », que promet la présence de personnages étrangers, est absent de ce roman. Yannis est incapable d'échanger sur sa culture d'origine à cause de sa longue adaptation en France, alors que le gardien, le « véritable » étranger, évolue dans un autre espace-temps, qui ne croise pas celui des morts. Les personnages de *Avant* sont soumis à la narration omnisciente, ils n'ont pas conscience de leur statut de personnages⁴, leur place narratologique est hermétiquement séparée de celle du narrateur.

Dans tous les autres romans de notre corpus, nous trouvons la présence d'une langue étrangère, que nous proposons de répertorier et d'analyser.

Dans *La Langue maternelle*, le narrateur traduit des expressions grecques. Ainsi, des informations adressées au lecteur se joignent à un catalogue de termes que le narrateur apprend pendant sa quête. De simples vocables sont traduits à l'intention du lecteur qui ne comprend pas le grec, comme le toponyme: « Stamata signifie « Arrête-toi ». » (LM 8) ou

¹ BAKHTINE, M., (1978), *op. cit.*, p. 179: « [l'interrelation dialogisée des langages] c'est un seul langage qui est actualisé et énoncé, mais présenté à la lumière de l'autre », (les soulignements sont de l'auteur).

² « Mais tu ne t'intéresses qu'à Brigitte, ma parole! a dit Marie Christine. » (A 73), « Est-ce que vous avez songé qu'on aura besoin de fric en sortant d'ici? a dit Marie-Christine. Les tauliers ne font pas crédit. » (A 75), « Il faut se méfier de ce type, a dit Marie-Christine » (A 116).

³ BAKHTINE, M., (1970), *op. cit.* p. 253.

⁴ BAKHTINE, M., (1970), *op. cit.* p. 88-89: « Dostoïevski représente non pas le « pauvre fonctionnaire », mais la conscience de soi du pauvre fonctionnaire [...] Nous ne voyons pas qui il est mais comment il se perçoit » (les soulignements sont de l'auteur).

encore des simples vocables, comme par exemple « *Elpida*, l'espérance » (LM 169) ou « *ecclessia*, église » (LM 183). Quant au narrateur, il apprend que « « tu es » (cela se dit encore *ei*) » (LM 117), en grec ancien . Ses recherches le font croiser des érudits qui essaient de le guider. Consciencieusement, le narrateur partage son savoir récent: « L'épsilon peut donc désigner le nombre 1, *éna*, puisqu'il commence par cette lettre! » (LM 128). Le *catharévoussa*, la langue officielle naguère, est également une source d'inspiration pour traquer les mots en epsilon. Ainsi, il se rappelle: « que le rouge se disait naguère *érythro*. » (LM 220). Aux mots grecs s'ajoutent des termes en dialecte épirote. Une revue locale, soucieuse d'expliquer la langue traditionnelle, éveille l'attention du narrateur:

On appelle *apalomounida*, « au sexe soyeux », la femme qui accorde facilement ses faveurs et *héliogéni*, « née du soleil », celle qui est très belle. Le cimetière se nomme aussi *thaphtiko*, l'endroit où on enterre, « l'enterroir » en quelque sorte. J'ai bien aimé le mot *aka* qui signifie « non ». (LM 220).

Ainsi, ce roman accepte la présence étrangère à travers les manifestations linguistiques de celle-ci.

La précision dans l'image de la langue est une condition importante pour le narrateur. En incipit, il remarque « un sphinx électronique haut de deux mètres [qui] lit les lignes de la main » (LM 7), mais dont le texte publicitaire comporte « des messages en plusieurs langues [...] Le texte français comporte des fautes d'orthographe. » (LM 8). La correction grammaticale lui est chère. Sa quête identitaire, jointe aux recherches linguistiques, immerge le narrateur dans des difficultés connues des hellénistes: « Je ne sais trop comment transcrire en français ces mots qui s'écrivent avec un *h*, mais commencent en fait par E en grec. Devrais-je mettre le *h* entre parenthèses, écrire par exemple « (H)élène » ? » (LM 125). Le narrateur semble vouloir absolument éviter les fautes, ce qui exige des efforts supplémentaires de réflexion métalinguistique. Les transcriptions en français de l'esprit dur grec sont un problème moindre, comparé aux différences culturelles entre une langue et l'autre. Le narrateur se rend compte que les couleurs sont intraduisibles mot-à-mot. Ainsi, la couleur « vert, *prassino*, vient de *to prasso*, le poireau. Il me semble que les Français pensent plutôt au vert gazon » (LM 35). Le narrateur, inspiré par cette découverte, se rend dans un magasin de dessin, en Grèce, pour tester sur le vendeur la persistance de la nuance de vert dans sa communauté culturelle:

J'étais curieux de voir si le vendeur allait me donner un vert poireau, ce qui serait conforme à l'étymologie du mot *prassino*. Il faut croire que la perception des couleurs évolue, car il m'a proposé un vert gazon, un petit peu terne. Je pense qu'un marchand de couleurs parisien aurait compris de la même façon le mot vert. Je lui ai demandé également un bleu. On emploie le même mot en grec – on dit *blè*, mais je ne suis pas sûr qu'on pense à la même couleur. Le bleu qu'il a choisi pour moi avait la couleur foncée de la mer. En France, on m'aurait présenté plutôt un bleu ciel. Je l'ai prié enfin de m'indiquer une couleur qui suscite des malentendus.

-Le rouge cerise (*LM* 148).

Pavlos se rend compte que la perception d'une couleur évolue et qu'il n'est pas nécessaire de comparer deux langues pour faire apparaître les malentendus, puisque le marchand convient que le rouge cerise suscite des images différentes parmi les locuteurs d'une même langue. Le narrateur s'efforce de donner une image de la langue grecque à ses lecteurs, sans laisser à ceux-ci le plaisir de la découverte. Ses énoncés sont explicatifs, tout comme ceux du narrateur de *Avant* sur les idiolectes des personnages. Malgré les comparaisons interculturelles, le texte n'accède pas à l'hybridation qu'un roman, qui met en avant les différences culturelles, fait espérer. Le narrateur de *La Langue maternelle* estime à demi-mots appartenir à une élite lucide, qui seule est capable de raisonnements interculturels¹. Ses arguments sont établis selon un cheminement scientifique. L'absence de polyphonie est donc consécutive de cette position omnisciente, sous l'allure de quête et d'ouverture sur les cultures.

La prédilection pour des termes étrangers occupe une place prépondérante dans *Les Mots étrangers*. Le narrateur énumère des mots sango avec leur traduction. Il n'hésite pas à faire part de ses découvertes lexicales: « Je sais à présent comment on dit « voiture » en sango : *kutukutu*. » (*ME* 29). Il porte une attention particulière à la désignation de la Centrafrique en sango, car elle explique le toponyme en français: « Beafrika, c'est-à-dire « Cœur d'Afrique ». » (*ME* 48). La prononciation et la transcription jouent également un rôle important dans les commentaires linguistiques du narrateur: « *Ngu*, « l'eau », se lit *ngou* et *de*, « le froid », *dè*. » (*ME* 16). La complexité de la prononciation du sango absorbe le narrateur, car elle peut changer le sens d'un mot: « Le sango est une langue à tons. [...] *Kua* prononcé d'une voix grave veut dire « travail », et d'une voix aiguë « mort ». (*ME* 41). Nicolaïdès se

¹ cf. *supra* chap 2a.

charge aussi d'établir une relation affective avec la nouvelle langue. Il évalue la tonalité de certains mots en fonction de l'impression qu'ils suscitent chez lui:

Il a une gravité que ni le grec ni le français ne lui accordent : *mbasambara*, voilà comment on dit sept en sango. En revanche, les deux notes aiguës qui accompagnent *kua*, « la mort » (je devrais écrire *kúá*) m'embarrassent. Elles sonnent faux à mes oreilles, elles tournent ce mot en dérision, elles manquent de respect à son sens. (ME 52).

Le narrateur est convaincu que la relation à une langue est émotionnelle, car il estime « qu'on s'attache aux mots comme aux êtres ou aux choses. » (ME 52). Ainsi, parallèlement à son apprentissage lexical et grammatical, le narrateur s'efforce de faire de la place à la nouvelle langue, de l'intégrer à sa conscience, en traduisant des titres, par exemple: « [« Les filles de mon pays »] *Apupulenge ti kodoro ti mbi*, d'Enrico Macias » (ME 91), ou en forgeant des nouveaux, comme « *Apupulenge ti zua*, « les filles de l'île », et [...] *Apupulenge ti ngi ti Nzapa*, « les filles de la pluie » (ME 91). De même, il traduit en sango le titre d'un de ses livres: « Mon livre s'intitule donc *Mbeti na Marika*. [Lettre à Marika] » (ME 92).

La traduction des vocables ne satisfait pas le narrateur, qui insère aussi des explications grammaticales. Dans la lecture comparée de ses romans, ou, pour le lecteur qui comprend le grec, le choix de certaines précisions ne semble pas innocent. Ainsi, la formation du pluriel en sango contraste avec celle du grec: « un éléphant se dit *doli* et des éléphants *adoli*. Le pluriel est marqué par le préfixe *a-*. » (ME 75). À l'opposé, la lettre « a », mise en préfixe de la même manière, est un « a privatif » en grec. Cette remarque est explicite dans *La Langue maternelle*, où le narrateur s'en sert pour expliciter la particularité du dieu Soleil: « Son nom – Apollon serait composé du *a* privatif et du mot *polys*, nombreux – signale justement son unité. » (LM 117). Le mot « *doli* », qui sert d'exemple illustratif dans *Les Mots étrangers*, rappelle un terme grec mentionné dans *La Langue maternelle*: « On pourrait admettre que le chant IV, dans lequel les Troyens, piégés par Athéna, violent les premiers la trêve, est centré sur le mot *dolos*, la ruse. » (LM 152). En n'établissant pas de parallèle avec la langue grecque, le narrateur permet au lecteur d'accomplir la tâche comparative. L'exemple donné dans *Les Mots étrangers* est une manifestation de l'hybridation textuelle, car, la précision habituelle du narrateur faisant défaut, elle est appelée par le vocable « a-doli ». Ailleurs, le narrateur explique les différences grammaticales entre le sango et le français: « *Baba ti mbi a kui*. Ce *a* isolé n'indique pas le passé comme en français. Il dédouble le sujet chaque fois que celui-ci

n'est pas un pronom personnel. » (ME 55). Les liens interlinguistiques semblent l'intéresser particulièrement, car il recherche les gallicismes: « jusque » est devenu *zusuka*, « encore » *angoro*, « docteur » *dokotoro*, « chef » *sefu*. La France s'appelle *Faranzi* et la Grèce, *kodoro ti mbi*, ne l'oublions pas, *Geresi*. » (ME 48).

De même que les langues vivantes, le grec ancien se prête à ces comparaisons. En apprenant l'expression qui désigne la pluie en sango, il se rappelle l'expression antique: « J'ai été sensible au charme désuet de la métaphore *ngu ti Nzapa*, l'eau de Dieu. Elle avait son équivalent en grec ancien : *Zeus pleut*, disait-on. » (ME 52). Par rapport à *La Langue maternelle*, les termes étrangers des *Mots étrangers* s'enrichissent de commentaires, qui tendent à prouver des interrelations linguistiques (provenant du passé colonial) ou à dévoiler des coïncidences entre deux langues, généralement appelées des faux-frères (le verbe « avoir » français opposé au « a » déictique du sango). Les parallèles sont toujours tirées entre le sango et le grec ou le français, la nouvelle langue du narrateur venant mettre en lumière son bilinguisme.

La connaissance d'une langue supplémentaire est un avantage dont profite le narrateur: « En me relisant à travers une autre langue, je vois mieux mes faiblesses, je les corrige, ce qui explique que je préfère être lu en traduction plutôt que dans la version originale. » (ME 10). Non seulement une langue vient mettre en lumière une autre, mais le narrateur joue sur la maîtrise des deux langues, en insérant des compléments syntaxiques dans une langue différente de celle de la phrase principale: « *Kodoro ti mbi*, c'est la Grèce. » (ME 9), « Nous avons pris la voiture de Jean (*kutukutu ti Jean*). Il n'a pas grande confiance dans la mienne (*kutukutu ti mbi*) » (ME 29), ou encore « *Mama ti mbi a kui* en 1990. » (ME 70). L'aspect ludique des langues est manifestement mis en avant dans ce roman. L'onomatopée est formée sur une relation subtile entre le son et le référent, et elle fascine le narrateur, car les sons transcrits sont différents d'une langue à l'autre. Ainsi, le mot sango pour « demain » inspire la comparaison interlinguistique suivante au narrateur:

-*Kekereke* ! déclaré-je enfin.

-Mais c'est une onomatopée !

-Parfaitement. Tu remarqueras qu'on dit « cocorico » en français et « kou-kourikou » en grec. Faut-il croire que le chant des coqs varie légèrement d'un pays à l'autre ? (ME 51).

L'hybride romanesque se trouve dans des exemples, où la langue étrangère n'est pas explicitement citée. Ainsi, nous trouvons des réflexions linguistiques, qui semblent émaner de la rencontre avec un étudiant centrafricain rencontré sur les bords de l'Ubangi. Celui-ci interroge le narrateur sur les temps du passé en français: « Vous n'utilisez pas le passé simple, n'est-ce pas? Vous ne dites pas « je cousis »? » (*ME* 241). Il admet, en effet, avoir des difficultés avec la conjugaison française. Cette question est l'écho de la sentence du narrateur, exprimée antérieurement dans le roman (mais postérieurement, d'un point de vue chronologique):

Pourquoi la conjugaison [française] varie-t-elle encore si souvent d'un verbe à l'autre? À quoi bon tant de règles et tant d'exceptions? Et pourquoi enfin une telle sévérité à l'égard de ceux qui commettent des fautes, alors que la langue semble avoir été conçue, justement, pour qu'elles se produisent? (*ME* 78).

Cette observation émane de la comparaison avec la conjugaison en sango, qui paraît beaucoup plus simple, mais la réciprocité avec la remarque de l'étudiant est indéniable. Il n'y a pas uniquement comparaison et description des difficultés grammaticales du français, les deux personnages partagent le même ressenti par rapport à la conjugaison de cette langue. Malgré ces points communs, cet exemple ne suffit toutefois pas à prouver la présence d'un dialogue de cultures.

Avant de choisir le sango, le narrateur est effrayé par le nombre astronomique de langues africaines existantes. Il éprouve un sentiment de vertige, « comme [s'il était] assis sur la branche la plus haute d'un baobab. » (*ME* 35). Le choix de l'arbre correspond à l'imaginaire africain, en expansion chez le romancier. Cet exemple est certainement le plus proche de l'hybride romanesque, au sens où l'entend Mikhaïl Bakhtine: « l'hybride romanesque n'est pas seulement bivoque et bi-accentué (comme en rhétorique), mais bilingue »¹. Pourtant, le fait qu'il soit isolé exclut le dialogisme de ce roman-ci de Vassilis Alexakis également. L'absence de polyphonie dans les romans de Vassilis Alexakis est corrélative d'une vision qui se veut scientifique, qui guide bon nombre d'études « interculturelles ». Loin d'établir les contacts entre les cultures, les narrateurs trouvent des liens de ressemblances dans leurs esprits, dans leurs histoires personnelles. Cependant, ces narrateurs n'adoptent pas un ton subjectif, mais font croire à des vérités scientifiques dans les relations interculturelles.

¹ BAKHTINE, M., (1978), *op. cit.*, p. 177.

L'autocritique qu'a menée l'anthropologie sied également à la position occupée par les narrateurs des romans de Vassilis Alexakis en général. Nous reprenons les propos de Claude Clanet à ce sujet, sans que cette analyse ne soit isolée parmi les anthropologues:

La plupart des études dites « interculturelles » portent sur la comparaison de groupes ou d'individus appartenant à des groupes culturels différents, sans que ces groupes soient effectivement en contact. Il n'y a pas, dans ce cas, étude de processus interculturels, sauf par une possible et fictive extrapolation, dans les interprétations théoriques et/ou idéologiques du chercheur qui effectue ces comparaisons. C'est le chercheur qui établit les relations entre cultures ; on peut donc dire que c'est lui qui se trouve en situation interculturelle¹.

Tout comme le chercheur décrit par Claude Clanet, les narrateurs des romans de Vassilis Alexakis sont extérieurs aux communautés observées. Leur regard se veut généralement distant, ils nient leur implication et leur propre influence. Sans l'avouer, ces narrateurs deviennent des défenseurs du multiculturalisme. Rappelons que ce terme désigne moins une comparaison « scientifique » qu'un projet visant à créer des empathies:

Le multiculturalisme est, au départ, la solution politique conçue au Canada et en Australie, dans les années 80, pour éviter l'affrontement entre anglo- et francophones ou entre les cultures autochtones et les différentes vagues de cultures d'émigrants depuis le milieu du XIX^e siècle.²

Les échanges dialogiques, qu'ils soient entre personnages ou entre plusieurs « langues », cachent différentes formes de multiculturalisme. Dans les romans de José Saramago, chacun traduit une idéologie différente. Nous pouvons diviser les occurrences de termes étrangers en deux catégories. La première est comparable à la vision transmise par les narrateurs des romans d'Alexakis, tandis que dans la seconde, le narrateur saramaguien délaisse la position omnisciente.

Dans *A Jangada de Pedra*, le narrateur rend attentif à la composante culturelle de la langue, une donnée qui est le fondement de son existence, puisque c'est son absence qui prive l'esperanto de locuteurs. La solidarité spontanée des Européens envers les peuples ibériques se manifeste par l'inscription « Nous aussi nous sommes ibériques » (*JP* 163) dans toutes les langues européennes, « em todas aquelas línguas, e também nos dialectos regionais, nas

¹ CLANET, C., (1990), *op. cit.* p. 22.

² PAGEAUX, D-H, (2003), *op. cit.* p. 275.

diferentes gírias, finalmente em esperanto, mas a este era difícil entendê-lo » (JP 164, n. s.)¹. L'esperanto est le résultat d'une tentative visant à créer une langue qui permettrait d'échanger des informations vidées de toute implication culturelle et personnelle. Alors que l'esperanto est un projet de langue « facile », il ne s'impose pas. Cette langue est difficile parce qu'elle est exempte de contenus culturels et de subjectivité.

Les langues étrangères sont représentées par la juxtaposition de termes équivalents, sans que la traduction n'évoque une nuance différente. Ainsi, les frontières politiques sont dénoncées par le biais des langues. En effet, tous les termes, « la aduana e la douane, la bandera e le drapeau » (JP 26) désignent les emblèmes de cette frontière imposée. De même, lorsque la brèche semble réparée, les automobilistes des deux côtés manifestent leur joie, en se servant « [d]os claxons [...] dos avertisseurs e das bocinas » (JP 29). Dans le groupe des protagonistes, les hommes utilisent des termes différents pour décrire le petit déjeuner. Le narrateur s'empresse de conclure que les besoins vitaux surpassent les différences linguistiques. Ainsi, le narrateur utilise le terme « dejejum » (JP 176), tandis que « Joaquim Sassa chama-lhe pequeno-almoço, à francesa, Pedro Orce desayuno, mas o apetite comum resolverá a diferença linguística » (JP 176)². Ainsi, le narrateur ne récuse pas dans l'absolu les langues étrangères. Lorsque les expressions étrangères découlent simplement d'une habitude, et équivalent à des synonymes, l'emploi n'est pas condamné. De la même façon, les chansons populaires sont mises en parallèle, pour souligner la diversité des expressions, alors que les sentiments sont similaires: « É uma casa portuguesa com certeza é com certeza uma casa portuguesa, canta a voz deliciosa da vida, Dónde vás de manton de Manila donde vás con el rojo clavel, a mesma delícia, a vida mesma, mas noutra língua » (JP 241, n. s.)³. Le narrateur cherche des équivalents entre espagnol et portugais : « uma barragem, um embalse, como por lá lhe chamam » (JP 20)⁴, ou encore : « uma azinheira, que em castelhano se diz encina » (JP 74)⁵. Le narrateur souligne à l'occasion la provenance des expressions: « añoranza, para usar o

¹ dans toutes ces langues et aussi dans les dialectes régionaux, dans les divers argots et finalement en esperanto, mais il est difficile de comprendre celui-ci (nous trad.).

² Joaquim Sassa appelle ça le petit déjeuner, expression française, pour Pedro Orce c'est le *desayuno*, mais leur commun appétit résoudra cette différence linguistique. (nous trad.).

³ « É uma casa portuguesa com certeza é com certeza uma casa portuguesa, chante la voix délicieuse de la vie, Dónde vás de mantón de Manila donde vás con el rojo clavel, le même bonheur, la vie même, mais dans une autre langue » (Fages 225).

⁴ « un barrage, un *embalse*, comme on dit là-bas » (Fages 20).

⁵ « un chêne vert, un *encina* comme disent les Castillans » (Fages 70).

vernáculo castelhano » (JP 292)¹, ou encore: « de facto et de jure, como parece que em latim se diria » (JP 254)². Pour des expressions latines bien précises, le narrateur préconise de renoncer à la traduction: « Carpe diem [...] quando a gente vai a traduzir, Goza a vida, por exemplo, fica uma coisinha frouxa, insossa, que não merece sequer o esforço de tentarmos » (JP 239)³. Ces expressions portent les marques de leur provenance philosophique, qu'une traduction occulterait. Il en va de même de l'expression « sic transit gloria mundi e de Navarra » (JP 26). Comme le fait remarquer Alban Bensa, « Il n'existe que des différences relatives et mouvantes qui se durcissent ou s'amenuisent au gré des conjonctures. »⁴, au lieu de l'altérité irréductible impartie à l'Étranger.

Les différences de langue réapparaissent au moment des crises dans le groupe des protagonistes. L'altercation entre Joana Carda et Joaquim Sassa démontre leur appartenance à des classes sociales distinctes, alors que jusqu'à présent, les personnages n'en avaient pas fait grand cas: « Acho que não se diz no médio prazo, mas a médio prazo, emendou Joana Carda, ao que Joaquim Sassa respondeu, seco, Lá no escritório é assim que se diz, no curto, no médio e no longo » (JP 260)⁵. Lorsque la mésentente s'est installée durablement, à cause des écarts sexuels des deux femmes avec Pedro Orce, le narrateur souligne les niveaux de langue qui distinguent les deux autres hommes: « confesso que me irritaria muito ver o Pedro a olhar para ti, para vocês, com um ar de padreador emérito [...] Embirraria ver o senhor Pedro com ares de galo na capoeira » (JP 305)⁶, oppose Joaquim Sassa à la suite de José Anaíço. L'idylle et l'apparente abolition des différences de classes aura duré le temps de la dislocation de la péninsule.

L'hybride romanesque défini par Bakhtine « renferme non seulement (et même pas tellement) deux consciences individuelles, deux voix, deux accents, mais deux consciences socio-linguistiques »⁷. Les énoncés étrangers bivocaux et bi-accentués dans le roman peuvent

¹ « *anoranza* pour employer le terme castillan » (Fages 276).

² « *de facto* et *de jure*, comme on dit paraît-il en latin » (Fages 237).

³ Carpe diem, lorsqu'on essaie de traduire, Profite de la vie, par exemple, il en ressort une petite chose molle, sans sel, qui ne mérite même pas l'effort d'essayer (nous trad.).

⁴ BENSA, Alban, *La fin de l'exotisme*, Anarchis éditions, Toulouse, 2006, p. 17.

⁵ « Je crois qu'on ne dit pas dans le moyen terme mais à moyen terme, rectifia Joana Carda, ce à quoi Joaquim Sassa répondit sèchement, Au bureau c'est comme ça qu'on dit, dans le court, dans le moyen et dans le long terme. » (Fages 243-4).

⁶ « j'avoue que cela m'irriterait fort de voir Pedro Orce te regarder, vous regarder, avec un air d'étalon émérite [...] Ça me déplairait beaucoup de voir monsieur Pedro Orce prendre l'air d'un coq dans son poulailler. » (Fages 288).

⁷ BAKHTINE, M., (1978), *op. cit.*, p. 177.

être mis en évidence par le narrateur. Celui-ci semble expliquer la corrélation entre la pierre que Joaquim Sassa a jeté à la mer et la dislocation de la péninsule, à moins que le raisonnement ne soit de ce dernier. Les explications pour tous les phénomènes naturels restés sans réponse incluent une ingérence divine, aussitôt mise en doute par le narrateur:

De là veio Joaquim Sassa por ter ouvido que um Pedro Orce de Espanha sentia tremer o chão debaixo dos pés quando o chão não tremia, é muito natural curiosidade de quem atirou uma pedra pesada ao mar com forças que não tinha, ainda mais arrancando-se a península da Europa sem abalo nem dor, como um cabelo que silenciosamente cai, pela simples vontade de Deus, ao que dizem. (*JP* 50)¹.

Dans cette phrase deux sortes de consciences sont accumulées, le narrateur indique la compréhension face à la motivation de Joaquim Sassa de rejoindre un autre témoin du surnaturel. À ces deux points de vue s'ajoute la distanciation par rapport à l'action divine, donnée cependant comme seule hypothèse. L'emploi de l'impersonnel, « dizem », inclut l'ironie sur les croyances, puisqu'aucune religion ne peut expliquer les phénomènes tectoniques extraordinaires, ni même prouver les conséquences de la volonté divine. Par ailleurs, le narrateur parodie la prière chrétienne, sous sa forme latine, mais en y insérant la négation: « pater noster que non estis in coelis » (*JP* 159, n. s.)². La récusation de l'existence divine est faite dans la langue de l'église catholique, pour un impact parodique plus fort.

L'ironie est une composante importante des termes en langue étrangère. L'administration française, représentée par « le maire » (*JP* 10, en français dans le texte), et le « Deuxième Bureau » (*ibid.*, en français dans le texte) doit son fonctionnement à une organisation qui rend ces mots intraduisibles (donc, l'administration elle-même incompréhensible). De même, lorsque les habitants de Cerbère constatent: « os chiens desapareceram » (*JP* 10, n. s.)³, cette dénomination indique une revendication française. La particularité des chiens de Cerbère, l'absence de cordes vocales, en fait une attraction que les Français usurpent. Dans ce cas, la

¹ C'est de là qu'est venu Joaquim Sassa, parce qu'il a entendu dire qu'un Pedro Orce d'Espagne sentait trembler la terre, alors que la terre ne tremblait pas, et cette curiosité est bien naturelle chez un homme qui, avec toute la force qu'il ne possédait pas, a lancé une pierre à la mer, d'autant plus qu'au même moment se séparait la péninsule de l'Europe, sans secousse ni douleur, comme un cheveu qui tombe silencieusement, de par la simple volonté de Dieu, à ce que l'on dit (nous trad.).

² La subtilité et la force de la négation est mise en récit par José Saramago dans *História do Cerco de Lisboa*, où un correcteur insère délibérément un « non », dans l'épisode où les croisés acceptent de prêter main forte au roi du Portugal pour chasser les Maures. Dans la fiction saramaguienne, les croisés refusent et décident de poursuivre leur chemin vers la Terre sainte.

³ les chiens avaient disparu (nous trad.).

langue étrangère est un acte de propriété que le narrateur met en évidence par l'absence de traduction. La souveraineté apposée aux Français est encore manifeste, lorsqu'il est question de « colmatar a brecha [nos Pirenéus], nunca expressão alguma pôde ser tão rigorosa, por isso francesa » (*JP* 8)¹. En effet les termes « colmatar » et « brecha » sont des gallicismes inventés spécialement pour le récit.

Dans les autres romans également, l'aveuglement est lié à l'utilisation de termes étrangers. Ainsi, dans *Ensaio sobre a Cegueira* et *Ensaio sobre a Lucidez*, les vocables étrangers sont rares, mais traduisent les erreurs des politiciens. Dans le premier roman, le ministre de l'intérieur décide de mettre les personnes atteintes de mal blanc en quarantaine, expliquant que l'isolement permettra d'éviter « ulteriores contágios, os quais a verificarem-se, se multiplicariam mais ou menos segundo o que matematicamente é costume denominar-se progressão por quociente. Quod erat demonstrandum, concluiu o ministro. » (*EC* 45, n. s.)². Le ministre occulte les failles de son plan derrière l'expression latine, qui est censée conclure les raisonnements logiques et démontrés, tandis que le narrateur assure que les mesures de mise en quarantaine ont échoué par le passé lors d'autres épidémies. Dans *Ensaio sobre a Lucidez*, les chefs de l'État et du gouvernement discutent les origines possibles du mouvement coordonné de la population. Le premier ministre espère trouver une note disant: « Avante, companheiros, le jour de gloire est arrivé » (*EL* 89)³. Le président l'interrompt, dérangé par l'expression française: « Não compreendo por que teria de ser em francês, Por aquilo da tradição revolucionária » (*EL* 89)⁴. La réponse du premier ministre est faible, sa capacité d'imaginer ou d'anticiper est compromise. Pendant cette discussion, il assure également au président que leur tactique d'assiéger la capitale portera bientôt ses fruits. La suite du roman lui donnera tort. Similairement, quelques collègues du commissaire ont eu vent que ce dernier n'a pas accompli sa tâche de la façon qui était attendue, « a prova disso está em ter [o ministro] mandado regressar os ajudantes, deixando-o a ele em pousio, outros dizem stand

¹ colmater la brèche, nulle expression n'a jamais été plus rigoureuse, c'est pourquoi elle est d'origine française (nous trad.).

² « d'ultérieures contagions, qui, si elles se produisaient, se multiplieraient plus ou moins selon ce qu'il est convenu d'appeler en mathématique une progression géométrique. Quod erat demonstrandum, conclut le ministre. » (Leibrich 44).

³ En avant, compagnons, le jour de gloire est arrivé (nous trad.).

⁴ Je ne comprends pas pourquoi ce devrait être en français, À cause de la tradition révolutionnaire (nous trad.).

by » (EL 298)¹. Ils se trompent. Le commissaire n'attend pas de nouveaux ordres. Il a été laissé en place afin de ne pas gêner le ministre de l'intérieur dans l'exécution de sa vengeance.

L'image globale dans les romans de José Saramago est que le locuteur qui se sert de mots étrangers est en erreur. Du moins, pour autant que celui-ci préfère la langue étrangère à la sienne propre.

Dans *Ensaio sobre a Cegueira* et *Ensaio sobre a Lucidez*, les termes et expressions étrangers sont par ailleurs absents, étant donné que les deux romans ne donnent pas d'indication spatiale, qui aurait permis de définir l'étranger par les frontières nationales. Le narrateur conteste la validité des études culturelles qui figent les observations hors du temps. Ainsi, le discours d'un personnage peut évoluer selon les circonstances. La femme du médecin commence à désespérer de rapporter de la nourriture à son groupe: « Aqui não me safo, pensou, usando uma palavra que não fazia parte do seu vocabulário corrente, uma vez mais se demonstrando que a força e a natureza das circunstâncias influem muito no léxico » (EC 220)². Le narrateur conteste l'invariabilité de l'idiolecte et ainsi son utilisation inconditionnelle pour une analyse sociolinguistique.

Cependant, les deux romans possèdent manifestement des traces d'hybridation à l'intérieur des dialogues. Ainsi, dans le récit de l'aveuglement, des internés, qui viennent d'être dépouillés par leurs camarades de quelques caisses de nourriture, attendent le retour des voleurs dans leurs dortoirs. L'une des victimes s'exclame: « Cabrões é que eles são, comentou uma voz grossa, sem adivinhar que respondia à pastoril reminiscência de quem não tem culpa de não saber dizer as coisas doutra maneira. » (EC 109)³. Le narrateur commente l'exclamation – comme si le personnage avait tout loisir sur sa propre manière de s'exprimer – sans en donner toutes les explications. C'est au lecteur qu'il incombe de retrouver le sens étymologique de « cabrões » en suivant les suggestions du narrateur. Ce dernier porte parfois la responsabilité du récit, tout en incitant à une mise en cause de l'autorité en général. Lorsque

¹ la preuve est que le ministre a ordonné aux adjoints de rentrer, laissant le commissaire en veilleuse d'autres disent, en stand by. (nous trad.).

² « Ici je ne dégotterai rien, pensa-t-elle, utilisant un mot qui ne faisait pas partie de son vocabulaire habituel, ce qui prouve une fois de plus que la force et la nature des circonstances influent beaucoup sur le lexique » (Leibrich 213).

³ « Des cornards, voilà ce qu'ils sont, dit une grosse voix, sans deviner qu'elle se faisait l'écho de la réminiscence pastorale d'un homme incapable de dire les choses différemment. » (Leibrich 105).

la jeune fille aux lunettes teintées console le garçon louchon, le narrateur ouvre la critique à sa propre situation:

Já vem, já vem, dizia-lhe e como trazia os óculos postos tanto podia estar cega como não, os outros moviam os olhos para um lado e para outro, e nada viam, ao passo que ela, com aqueles óculos, só porque dizia Já vem, já vem, era como se estivesse mesmo a ver entrar pela porta dentro a mãe desesperada (EC 48)¹.

Les lunettes de la jeune fille empêchent de remarquer sa cécité et rendent son discours plus crédible. De façon allégorique, le narrateur met en garde contre la connaissance qui nous parvient des sources autoritaires, dont la légitimité n'est pas mise en question. Parmi celles-ci, nous ne pouvons oublier celle du narrateur omniscient, qui est souvent mis à mal dans le récit saramaguien.

Dans *Ensaio sobre a Lucidez*, le narrateur est plus enclin à insister sur les choix lexicaux de certains électeurs: « Os mais satisfeitos com a performance [o discurso do primeiro ministro], a eles pertence o termo bárbaro, não a quem esta fabula vem narrando, eram os do p. d. d. » (EL 39)². Une attention plus grande semble apportée aux divers discours du gouvernement et du parti de droite³, certains éléments de l'idiolecte du chef du gouvernement étant d'ailleurs un signal explicite pour ses ministres:

Acostumados à retórica do primeiro-ministro, do tipo três passos em frente, dois à retaguarda, ou, como mais popularmente se diz, do jeito de fazes-que-andas-mas-não-andas, os ministros aguardavam com paciência a última palavra (EL 66-67)⁴.

Le manque de précision dans le discours gouvernemental en fait un moyen infaillible pour reconnaître les sources des articles journalistiques. Ainsi, les journaux officiels publient une expression directement sortie de la rhétorique des politiciens: « o expressivo qualificativo de torpedo disparado abaixo da linha de flutuação contra a majestosa nave da democracia »

¹ « Elle va venir, elle va venir, disait-elle, et avec ses lunettes elle pouvait aussi bien être aveugle que ne pas l'être, les autres remuaient les yeux d'un côté et de l'autre et ne voyaient rien, tandis qu'elle, avec ses lunettes, juste parce qu'elle disait, Elle va venir, elle va venir, c'était comme si la mère désespérée était véritablement sur le point de surgir à la porte. » (Leibrich 47).

² Les plus satisfaits de la performance, d'eux provient le terme barbare, non pas de celui qui est en train de raconter cette fable, sont ceux du p. d. d. (nous trad.).

³ voir aussi *infra* chap. 4a.

⁴ Habitué à la rhétorique du premier ministre, du style trois pas en avant, deux pas en arrière, ou, selon une expression plus populaire, faisant semblant d'avancer mais n'avançant pas, les ministres attendaient avec patience le dernier mot (nous trad.).

(EL 293)¹. Le gouvernement a décidé de sacrifier le contenu à la forme, car, comme l'avait souligné le ministre de la culture lors d'une réunion interministérielle, « os torpedos apontam sempre abaixo da linha de flutuação » (EL 43)². Le raisonnement du ministre de la culture est d'une logique implacable, à la portée de tous, et la répétition de l'image rend la critique plus aisée au lecteur.

Les habitants de la capitale sont d'ailleurs sensibles au discours gouvernemental, ils lisent entre les lignes de la communication télévisée pendant laquelle le premier ministre explique les raisons de la fuite du gouvernement. Les citoyens concernés réinterprètent le discours sur le mode familier et filent la métaphore: « viraram-nos as costas e mandaram-nos à merda, que, na opinião deles, é o que merecemos [...] já que para eles somos merda, então vamos sê-lo até ao fim, ombro com ombro, e desta merda que somos algo os salpicará a eles » (EL 105)³. Ces personnages épousent la logique du narrateur, lorsqu'il recommande d'être vigilant envers les représentants de l'autorité.

La voix du narrateur peut finalement s'insinuer dans le discours d'un personnage. Dans ce cas, l'hybridation est un dédoublement des voix, respectivement, le passage d'un locuteur à un autre, sans que la frontière ne soit déterminable. Ainsi, les habitants de la capitale réfléchissent à l'infrastructure nécessaire à la survivance de la capitale sous l'état de siège. Après une énumération des biens de consommation, l'un des personnages mentionne l'essence: « E há que pensar ainda na gasolina e no gasóleo, levá-los às estações de serviço, salvo se a alguém do governo ainda vier a ocorrer a maquiavélica ideia de castigar duplamente os habitantes da capital, obrigando-os a andar à pata » (EL 71)⁴. La seconde partie de la citation appartient au narrateur, car le locuteur ne parlerait pas de lui-même et de ses compagnons de fortune à la troisième personne, (« os habitantes da capital »). Le contexte permet d'exclure que l'ensemble de la citation provienne d'un citoyen extérieur. Cependant, il

¹ le qualificatif expressif de torpille lancée en-dessous de la ligne de flottaison contre le majestueux navire de la démocratie. (nous trad.).

² les torpilles pointent toujours en-dessous de la ligne de flottaison. (nous trad.).

³ Ils nous ont tourné le dos et nous ont envoyé chier, car, dans leur opinion, c'est ce que nous méritons, puisque pour eux, nous sommes de la merde, eh bien, nous le serons jusqu'au bout, côte à côte, et de cette merde que nous sommes, un peu les éclaboussera (nous trad.).

⁴ Et il faut aussi penser à l'essence et au diesel, les apporter jusqu'aux stations service, à moins que quelqu'un dans le gouvernement n'ait l'idée machiavélique de punir doublement les habitants de la capitale, en les obligeant à se servir de leurs pattes pour se déplacer (nous trad.).

est aussi possible que le narrateur mélange un discours oral à sa propre narration, et que l'ensemble du passage lui revienne.

Nous notons que le narrateur efface la frontière entre son discours et celui des autres personnages. Il semble que sa voix reste à l'arrière-plan, permettant ainsi à une autre perspective d'émerger: « Desde *Levantado do Chão*, Saramago concebe um narrador *desenganado* relativamente à sua onisciência, que todavia não prescinde dela, e cuja omnipresença pretende conciliar com uma multiplicidade dialógica de pontos de vista das personagens »¹. L'hybridité textuelle et sa manifestation dans les éléments de langue étrangère l'accompagnent.

Dans *Kindheitsmuster*, nous retrouvons des termes en langue étrangère, dont certains français, entrés dans le langage courant allemand et qui sont encore en usage de nos jours. Parmi ces gallicismes, nous comptons, « perdu » (KM 522), « Usancen » (KM 23), qui a été germanisé, et « partout » (KM 48), qui a pris le sens de « pas du tout » ou encore la firme « en gros » (KM 413), qui précise la nature du commerce de céréales de Otto Bohnsack. Certains mots sont restés dans les souvenirs des personnages qui ont appris le français. Ainsi, Charlotte se souvient de : « Der Mond – la lune, die Sonne – le soleil. Und sie kann ihren Mann verbessern, der in der französischen Gefangenschaft gelernt hat, „Brot“ zu sagen: „Peng“ spricht er es aus, ohne Nasallaut. » (KM 56)². Les insertions en russe ne sont pas étonnantes, au regard de la présence de l'armée rouge dans le village où se réfugient Nelly et sa famille: « Der Kommandant wird sagen: Rabota! » (KM 555)³. La narratrice cultive une amitié avec un Moscovite qui s'exclame: « Molodetz! » (KM 553)⁴, après avoir entendu le récit du stratagème, mis en place par les réfugiés, pour faire fuir les bandits qui pillent les maisons isolées. Des mots issus de l'hébreu sont également utilisés par les personnages. Charlotte déconseille à sa fille de fréquenter Horst Binder: « der Junge, sagte Charlotte, die nicht alles wußte, ist einfach meschugge » (KM 298)⁵, puis elle prédit, en apprenant l'avancée de l'armée

¹ PIRES de Lima, Isabel, « Saramago pós-moderno ou talvez não », *Actas do 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, ed. T. F. Earle, Oxford-Coïmbre, 1998, t.2, p. 937: Depuis *Levantado do Chão*, Saramago conçoit un narrateur désabusé par rapport à son omniscience, sans toutefois y renoncer, alors que son omniprésence est une tentative de conciliation avec une multiplicité dialogique des points de vue des personnages. (nous trad.)

² Der Mond – la lune, die Sonne – le soleil. Et elle peut corriger son mari, qui a appris à dire « pain » pendant sa captivité en France. Il prononce « peng », sans nasale. (nous trad.)

³ Le commandant dira: « Au travail! » (nous trad.)

⁴ Petit enfant! (nous trad.)

⁵ « ce garçon, dit Charlotte qui n'était pas au courant de tout, il doit avoir un petit grain » (Riccardi 311).

rouge pendant leur fuite vers l'Ouest: « Der Tonfall, in dem ihre Mutter vom Überleben sprach, verhieß nichts Gutes: Von einem Schlamassel in den anderen » (*KM* 469)¹. Le premier terme, « meschugge » suffit à démontrer des liens interlinguistiques qui se sont formés au contact de deux communautés parlant chacune sa langue, tandis que le second, « Schlamassel » est une création germano-hébraïque, formée du terme « schlimm » (grave) et du terme yiddish « Massel », qui signifie un « bonheur non mérité ». Chaque mot, à sa façon, prouve la présence et la persistance des Juifs dans la culture de l'Allemagne, puisque ces termes sont passés dans le langage usuel de « l'Allemand moyen ».

Nous trouvons également des phrases en anglais, insérées dans la conversation par Lenka: « I like you, sagt Lenka darauf » (*KM* 356), ou encore: « Beg your pardon? » (*KM* 357). Dans ce dialogue, Lenka s'entretient avec la narratrice sur la guerre du Vietnam et elle est scandalisée par la passivité générale au regard des atrocités commises par les Américains. Ainsi, le contexte discursif semble favoriser l'émergence de phrases en anglais. La narratrice retranscrit aussi la devise américaine imprimée sur les dollars: « In God we trust » (*KM* 369), à côté de slogans publicitaires, « The new idea for a new car! » (*KM* 391). Elle interrompt l'écriture de son manuscrit en prenant conscience des significations de « fair »:

wo es für « fair » keine genaue Entsprechung gibt; wo es zwar etwas wie « gerecht, ehrlich, anständig » bedeuten kann [...] aber gewiß nicht « schön, blond, helläugig »? Wo also die Konzentration auf die Arbeit nicht beeinträchtigt wird von Befremden über eine Sprache, die sich nicht scheut, nur die Blonden, Hellhäutigen unter ihren Anhängern für gerecht, ehrlich, anständig zu erklären. Und für schön. » (*KM* 371)².

Les synonymes de ce terme anglais provoquent un sentiment d'étrangeté, « Befremden ». Un seul mot est donc capable de susciter un malaise. Le contexte dans lequel apparaissent ces occurrences est significatif pour comprendre leur présence; lorsque les personnages utilisent l'anglais, c'est en se rapportant aux États-Unis.

Par ailleurs, la narratrice mentionne une phrase qu'elle lit avant de s'endormir, le soir de la journée, où elle a manqué de peu de renverser un chat avec sa voiture en Allemagne. « But I

¹ « Le ton sur lequel sa mère parla de la survie ne présageait rien de bon: de Charybde en Scylla, dit-elle. » (Riccardi 491).

² là où il n'existe pas d'équivalent pour « fair », là où ce mot peut juste signifier quelque chose comme « juste, sincère, convenable » mais certainement pas « beau, blond, aux yeux bleus »? Où la concentration sur le travail n'est pas compromise par l'étrangeté d'une langue, qui n'hésite pas à qualifier uniquement les blonds et les personnes au teint clair de justes, d'honnêtes et de convenables. Et de beaux. (nous trad.).

was a nice girl » (*KM* 278), répète l'un des personnages du livre que lit la narratrice. Cette phrase est la première occurrence verbale, lorsque la narratrice se réveille en sursaut pendant cette même nuit. Nous pensons que l'irruption dans le sommeil de la langue anglaise est comparable au rêve pendant lequel la narratrice essaie de faire une lecture publique de son texte, mais en est incapable, car ce qu'elle tente de lire est en polonais. Ursula Ackrill en donne une interprétation remarquable: « Die Frustrierung im Traum entsteht aus der Erkenntnis der Erzählerin, dass sie ihr Buch nicht in der Sprache der unschuldigen Nation verfassen kann, sondern in der Sprache der Täternation schreiben muss »¹. Les deux épisodes, de l'accident de voiture et de la lecture publique, se ressemblent non seulement par l'irruption d'une langue étrangère, mais aussi par les sentiments oppressants (la frustration du rêve polonais et les pleurs convulsifs lors du réveil en anglais, qui caractérisent aussi l'examen de « fair » dans l'exemple précité). Il semble bien que la langue étrangère est liée à la culpabilité dans le subconscient. Le polonais est la langue de la nation victime, l'allemand, celle de la nation coupable, tandis que l'américain est celle de la responsabilité présente, puisqu'elle est en rapport avec les événements contemporains de l'écriture, la guerre du Vietnam et l'accident avec le chat. Dans ces cas, elle est aussi liée à l'inaction des autres nations, qui prennent connaissance des massacres quotidiens contre les civils, mais restent muets et passifs (tout comme la narratrice tait avoir heurté l'animal). La voiture est une autre image qui relie les deux rêves. En effet, avec le récit de la lecture publique, la narratrice utilise la métaphore: « Mit angezogener Bremse fahren. Schädigt den Motor. » (*KM* 506)². Ursula Ackrill donne une interprétation de la lecture publique, qui rejoint nos analyses sur la présence des langues étrangères:

Die Erzählerin zwingt den Leser, der auf konventionelle Weise in die entgegengesetzte Richtung strebt, also mit dem Fiktionalbewusstsein in der erzählten Zeit aufgehen will, immer wieder ins Präsens der Erzählzeit und somit ins Realbewusstsein zurück. [...] Was sich dem Leser folglich durch die Vorführung der Gewissensprozesse der Erzählerin mitteilt, ist erstens ein Gefühl, dass er sich selbst mit dem Thema Mitschuld an der deutschen Täterschaft befassen muss und zweitens die Einsicht, dass er sich auf eine

¹ ACKRILL, U., (2004), *op. cit.*, p. 76: La frustration dans le rêve naît de la révélation qu'a la narratrice, du fait qu'elle ne peut rédiger son livre dans la langue de la nation innocente, mais est obligée de l'écrire dans la langue de la nation coupable. (nous trad).

² « Rouler avec le frein à main serré. Mauvais pour le moteur. » (Riccardi 530).

Art und Weise damit befassen muss, die möglicherweise die Umstellung seines Weltbildes abverlangen wird.¹

Nous pouvons donc conclure que les insertions en langue étrangère sont raisonnées dans ce roman. Nous devons encore considérer les dialectes. Celui parlé par la famille de Nelly, et entretemps disparu à cause de la répartition du territoire allemand après la Seconde Guerre mondiale, est également devenu une langue étrangère. Nous en trouvons certains exemples, en général, des recommandations des grands-parents: « Führ dich man gut, Lotteken, weißt ja, worum's geht. » (*KM* 56)². Dans le rêve de Charlotte, les parents de cette dernière disent: « Un nu dat Mäken [...] Lina, een Streusel für die Kinger ! » (*KM* 81)³. La grand-mère maternelle s'amuse aussi à trouver des rimes cocaces, dont le comique est encore renforcé grâce à son patois: « Flößer, von wo kimmt de Wind? – Ut'n Orschloch, min Kind! » (*KM* 80)⁴. Pendant l'exil, Nelly apprend rapidement le dialecte mecklembourgeois, lorsqu'elle travaille à la mairie. Elle comprend également le saxois, que parle son supérieur, Untermann, ce qui la place dans une position de force: « [Untermann] sprach [...] ein Sächsisch, das die Mecklenburger nicht verstanden, er seinerseits nannte das Platt der Bauern nie anders als „Botokudensprache“. Nelly, die nach kurzer Zeit beides verstand oder erriet, musste dolmetschen – ein Triumph, den er ihr nicht verzieh. » (*KM* 494)⁵. Le récit comporte des exemples de saxois, des citations du bourgmestre, généralement. Il répond à Untermann, lorsqu'il est évident que les Américains viennent l'arrêter, ayant découvert son passé de nazi: « Dat schall woll sinn. » (*KM* 501)⁶ et encore, lorsque Untermann disparaît dans la camionnette des troupes américaines: « Tschä, sagte Bürgermeister Steguweit. Wo dat so hinhaun deit. » (*KM* 503)⁷. Nelly arrive à deviner certains autres termes. Un paysan

¹ ACKRILL, U., (2004), *op. cit.*, p. 76-7: La narratrice force le lecteur, qui, généralement, préfère la direction opposée, c'est-à-dire, désire se perdre dans la conscience fictive du temps raconté, à revenir constamment au présent du temps de narration et ainsi dans la conscience du réel. Par conséquence, grâce à la mise à nu des processus conscients de la narratrice, le lecteur gagne le sentiment de devoir se confronter au thème de la responsabilité partagée dans la culpabilité allemande et ce, d'une façon qui aboutira éventuellement au renversement de sa propre vision du monde. (nous trad.).

² « Fais de ton mieux, petite Charlotte, tu sais ce qui en dépend » (Riccardi 61).

³ « Et maintenant, la petite fille [...] Lina un biscuit pour les enfants! » (Riccardi 86).

⁴ « Hé! flotteurs de bois, d'où vient le vent? - Du trou du cul, mon enfant! » (Riccardi 85).

⁵ « En plus de cela, il parlait un dialecte de Saxe que les Mecklembourgeois ne comprenaient pas, tandis que lui n'avait pas d'autre mot pour désigner le platt-deutsch des paysans que « langue des Botocudos ». Nelly, qui en peu de temps finit par comprendre ou deviner ces deux langues, dut jouer le rôle d'interprète – un triomphe qu'il ne lui pardonna pas. » (Riccardi 518).

⁶ Il fallait bien que cela arrive un jour. (nous trad.).

⁷ Tss tss, dit le bourgmestre Steguweit, où cela va-t-il nous mener. (nous trad.).

mecklembourgeois s'écrie qu'il n'est plus le « Feudel » des autorités, « Nelly wußte, daß « Feudel » soviel wie Scheuerlappen hieß. » (KM 505)¹.

Nelly ne s'exprime pas en dialecte ni n'utilise de proverbes, ce qui atteste de la proximité avec la narratrice et de l'essai d'objectivation ou de mise à distance de la part de la narratrice.

Dans *Nachdenken über Christa T.*, la protagoniste et la narratrice partagent le même dialecte de leurs enfances. Dans certains souvenirs de la narratrice, attestés ou explicitement inventés, Christa T. s'exprime dans ce dialecte. Par exemple, elle s'interpose entre ses copains de jeu et les autres filles: « Mäken spellen nich mit! » (NCT 26)², elle échange un dialogue avec madame Kröger alors qu'elles se rendent chez le diseur de bonne aventure: « Schiet wat. Ick glöw ja doar nich an, so die Kröger. Ick ook nich. » (NCT 89)³ et insiste, lorsque, seule, le soir, elle retient la rencontre avec le devin dans son journal intime: « Ick glöw ja doar nich an. » (NCT 96)⁴. La narratrice décide de commencer le chapitre de cet épisode en citant, en dialecte, le sujet: « Wat de Generool seggt hett. » (NCT 89, c'est l'auteur qui souligne)⁵. Le dialecte insère une nouvelle vision du monde dans l'univers littéraire, le point de vue de la campagne. L'usage du dialecte rural n'est pas un gage de la réalité de l'épisode du général, nous pouvons uniquement le considérer comme la preuve des langages multiples. Il ajoute une stratification supplémentaire dans cette scène, à la référence littéraire, présente par le nom de l'accompagnatrice de Christa T., la mère Kröger⁶. La narratrice semble nous donner un exemple de l'affirmation de Bakhtine sur la stratification du langage à l'aide des dialectes: « en entrant dans la littérature, [...] les dialectes perdent leur qualité de systèmes socio-linguistiques fermés; ils se déforment et cessent d'être ce qu'ils étaient en tant que dialectes. Mais ces dialectes [...] déforment le langage littéraire où ils ont pénétré »⁷. En effet, le dialecte est adjoint à une mythification du personnage, l'hésitation de Christa T. entre deux mondes, celui des sexes (lorsqu'elle se considère en droit de jouer avec les garçons et non pas les autres filles), ensuite celui du monde rationnel qu'elle quitte pour se faire conseiller par un voyant. Alors que ces phrases sont en discours direct, la voix de Christa T. et celle de la

¹ Nelly savait que « Feudel » voulait dire ici à peu près la même chose que « serpillière » (nous trad.).

² Les filles ne participent pas! (nous trad.).

³ « Mince. J'y crois point du tout, dit la mère Kröger. Ben moi non plus. » (Rollin 83).

⁴ « J'y crois point du tout. » (Rollin 90).

⁵ Ce qu'a dit le général. (nous trad.).

⁶ Nous développons les références aux textes de Thomas Mann dans le chapitre 3 c.

⁷ BAKHTINE, M., (1978), *op. cit.*, p. 115.

narratrice s'entremêlent et brouillent la frontière entre la biographie et la fictionnalisation de celle-ci.

La différence dans les parlers est également mise en évidence, lorsque Christa T. amuse ses élèves en citant des locutions dans son patois d'enfance:

Wenn't Hart man swart is, seggt de Köster, dann hei taun Gräwnis ne rod West antreckt. [...] Ja, Geld up de Sparkass is schön, seggt de Deern, aber Kauken is doch'n bäten schöner! – Sick de Arbeit bequem maken, is kein Fulheit, seggt de Knecht taun Burn. (*NCT* 120)¹.

Pendant, ces proverbes en bas allemand ont un caractère folklorique, tels une curiosité étrange. Ils amusent les élèves de Christa T., qui les considèrent comme des objets éloignés, nullement comparables à leur propre patois. Ainsi, l'un d'entre eux ordonne à Bodo, qui parie pouvoir décapiter un crapaud avec ses dents: « Mach dich weg, pfui, Deibel! » (*NCT* 120)². Christa T. et la narratrice ont conscience de l'éclairage mutuel qu'offre la diversité des langues et des langages. Ainsi, la séparation linguistique, la division de la vision du monde, dont l'absence ou la présence de la conscience linguistique sont le critère, forment le fossé qui existe entre Christa T. et ses élèves. Lorsque la décapitation du crapaud a finalement lieu, Christa T. en souffre davantage que ses élèves. Cet acte la ramène des années en arrière, où un bébé et des animaux sans défense ont également péri dans l'indifférence générale:

Her mit der Kröte! [...] seine gesunden, blendend weißen Zähne schnappen, einmal, noch einmal. Das Krötenhaupt sitzt fest am Rumpf. Da knallt der schwarze Kater noch einmal an die Stallwand. Da zerschellen noch einmal die Elsterneier am Stein. Da wird noch einmal der Schnee von einem steifen kleinen Gesicht gewischt. Noch einmal schnappen die Zähne zu. (*NCT* 121)³.

Le patois de l'institutrice a servi de véhicule à la confrontation avec le passé.

La narratrice imagine le déplacement en train de Christa T. pour rejoindre Justus. Ce voyage reste dans l'irréel, marqué par le dialogue imaginaire avec la tournure poméranienne

¹ « Quand le Harz est noir, dit le bedeau, on enfle une veste rouge pour l'enterrement. [...] Oui, l'argent à la caisse d'épargne, c'est bien, dit la fille, mais le dépenser c'est encore plus chouette! – Simplifier son boulot n'est pas paresse, dit le valet à son maître » (Rollin 113).

² « Fous le camp, pouah, dégueulasse. » (Rollin 113). « Deibel » provient de « Teufel », le diable.

³ « Passe le crapaud! [...] Christa T., le professeur, voit claquer ses dents blanches et saines, une fois, puis une autre. La tête du crapaud est solidement attachée au tronc. C'est là que le matou noir encore une fois va s'écraser contre le mur de l'étable. C'est là que les oeufs de pie se fracassent à nouveau sur le roc. C'est là enfin qu'on dégage une dernière fois la neige d'un petit visage figé. Les dents se referment encore une fois. » (Rollin 113-4).

« was besagt das schon? so redet Justus, er stammt von pommerschen Bauern ab » (NCT 134)¹ et le verbe au conditionnel qui introduit la description du trajet ferroviaire: « Das Wetter *könnte* nicht schöner sein. » (NCT 134, n. s.)². Ainsi, la biographie et la fiction se mélangent à nouveau dans cet épisode, l'idiolecte de Justus sert à imprimer une véracité à cet épisode qu'il ne possède pas.

Ainsi, les dialectes sont un signe du dialogisme du roman, au contraire de la langue étrangère. Nous avons trouvé une seule occurrence en anglais, lorsque la cousine de Justus leur offre un whisky, « schottisch, on the rocks » (NCT 140). Dans ce cas, nous pensons que le terme est utilisé pour ajouter à la barrière entre les deux mondes qui se mesurent dans l'appartement berlinois. Les parents de l'Ouest affichent leur snobisme et accentuent celui-ci par l'expression anglaise. Ils essaient de mettre en évidence l'ignorance des gens de l'Est.

Les exemples des romans montrent que la présence d'une langue étrangère n'est pas la garantie automatique de la polyphonie. Même si l'irruption d'une langue étrangère peut faire croire à une autre voix, d'autres critères ne sont pas remplis. Ainsi, l'étranger, par le biais de la langue, n'est pas représentatif de l'interculturalité.

Medea. Stimmen ne possède aucune référence à une autre langue, alors que ce roman traite, plus que les autres de Christa Wolf, de la situation d'étranger. Dans ce roman, nous remarquons qu'une vision unidimensionnelle est complètement bannie. D'un côté, les différentes « Voix » présentent une homogénéité apparente, dont les propriétés communes font penser à un narrateur unique. Birgit Roser rappelle succinctement les causes de cette interprétation: « Zwar gibt es tatsächlich keine verschiedenen Dialekte oder vergleichbar auffällige Unterschiede, und die häufige Verwendung der indirekten Rede in allen Stimmen erweckt zwangsläufig den Eindruck von Ähnlichkeit. »³. Birgit Roser a cependant décelé des caractéristiques individuelles, notamment dans le discours de Glaucé: « Unübersehbar sind etwa in Glaukes Monolog die extrem langen und verschachtelten Sätze, die sehr anschaulich

¹ « après tout, qu'est-ce que ça prouve, comme dit Justus, il descend de paysans poméraniens » (Rollin 126).

² « Il ne *saurait* faire plus beau. » (Rollin 126, n. s.).

³ ROSER, Birgit, *Mythenbehandlung und Kompositionstechnik in Christa Wolfs Medea. Stimmen* [Traitement du Mythe et Technique de composition dans *Médée. Voix de Christa Wolf* ; non traduit], Francfort, Peter Lang, 2000, p. 97: Il est vrai qu'il n'y a pas de diversité dialectale ni de dissemblances remarquables, et l'utilisation fréquente du discours indirect dans toutes les voix génère irrémédiablement une impression de similarité. (nous trad.).

ihre Gefangenheit in ihren eigenen Gedanken und Ängsten ausdrücken»¹. Les longues phrases de Glaucé incluent souvent des discours indirects d'autres personnages, qui sont parfois interrompus par des exclamations ou le simple passage au discours direct par la princesse corinthienne. Cet enchevêtrement constant de discours direct et indirect accentue encore la confusion qui semble dominer ce personnage. À l'opposé de Glaucé, l'organisation discursive de Leukos est bâtie sur la chronologie des événements. L'épidémie de peste engendre les réflexions de l'astronome. « Die Pest greift um sich. » (*M* 149)² constate-t-il en début de « voix 7 ». L'évocation de la maladie clôt également le monologue, il voit Corinthe « Leergefegt vor der Furcht vor der Pest » (*M* 167)³. Entre les deux se trouvent exposées les circonstances et les conséquences de l'épidémie et du rôle joué par Médée dans ces événements. La construction du monologue est accentuée par la symétrie des temps de narration. Leukos alterne les témoignages présents avec les analepses, suivant un schéma rigoureux. Le récit au passé est interrompu par la narration au présent à trois reprises, la dernière étant le constat des conséquences de la peste. Autrement que Glaucé, Leukos ne perd jamais le fil de son monologue, son idiolecte est caractéristique d'un discours rigoureux.

D'après l'hypothèse que le personnage dialogique a conscience de soi, nous remarquons que Glaucé et Jason se rendent compte qu'ils sont tenus dans l'ignorance ou manipulés, mais seule Glaucé a pu accéder à la connaissance de ses propres peurs⁴. Birgit Roser met en évidence des doutes qu'expriment ces deux personnages: « In den Monologen Jasons und Glaukes dominiert schon von vornherein der Zweifel am eigenen Wissen und an der eigenen Wahrnehmung »⁵. Cependant, elle souligne que les monologues de Jason possèdent des particularités qui lui sont propres:

In Jasons Sprache drückt sich [...] seine Unsicherheit aus, da er sich nicht nur besonders viel auf die Aussagen und Beurteilungen anderer Figuren bezieht und seine Ansichten durch Gemeinplätze (etwa über Frauen) zu legitimieren sucht, sondern auch eigene Meinungen und Erfahrungen anstatt mit

¹ ROSER, B., (2000), *op. cit.*, p. 97 : Ainsi, les phrases très longues et enchâssées dans le monologue de Glaucé sont évidentes. Elles expriment de façon claire son emprisonnement dans ses propres pensées et ses peurs personnelles. (nous trad.).

² « La peste s'étend. » (Lance et Lance-Otterbein 197).

³ « Balayée par la peur de la peste » (Lance et Lance-Otterbein 222).

⁴ Grâce à l'insistance de Médée, elle révèle les scènes traumatisantes de son enfance; le soir du sacrifice d'Iphinoé et la dispute entre Mérope et Kréon à ce propos, qui a mené à l'isolement de la reine et ensuite à la solitude de Glaucé.

⁵ ROSER, B., (2000), *op. cit.*, p. 100: Dans les monologues de Jason et de Glaucé dominent dès le départ les doutes envers les propres connaissances et perceptions. (nous trad.).

„ich“ mit Indefinitpronomina formuliert [...]. Insgesamt ist sein Monolog außerdem [...] durch ein etwas niedriges Sprachniveau gekennzeichnet.¹

Passant de la première à la deuxième personne du singulier, ensuite à « on », le discours de Jason souligne l'incapacité du personnage à se situer par rapport à ses interlocuteurs, ou par rapport à ses propres pensées. Il est un personnage à la volonté vacillante, alignant celle-ci sur les désirs de Créon et la soumettant à sa propre soif de pouvoir. Médée, qui se caractérise par sa droiture et le courage face aux conséquences de ses choix, semble supérieure au « héros » argonaute. La version de Christa Wolf renforce cette hiérarchie grâce aux discours des deux personnages. La comparaison entre les monologues de l'un et de l'autre met en évidence la maîtrise de Médée:

Daß die 'Barbaris' Medea dem Griechen Jason sprachlich überlegen ist und somit auch auf dieser Ebene die überlieferten Wertungen in Frage gestellt werden, sollte als ein weiteres Element der Neufassung des Medea-Mythos nicht übersehen werden².

Ainsi, les monologues possèdent des caractéristiques qui les distinguent, sans que le roman ne perde l'apparence d'une unité discursive chez toutes les « voix ». Médée domine le roman par la longueur et la fréquence des monologues, elle semble ainsi être en même temps personnage principal et instance narrative. Ses monologues incluent les paroles des autres personnages, sous forme de discours indirect et direct. En ce sens, nous trouvons un parallèle entre Médée et Raskolnikov, de *Crime et Châtiment*: « Dès le début, tous ces futurs personnages principaux se reflètent dans la conscience de Raskolnikov; ils ont pénétré dans son monologue intérieur (entièrement dialogisé), y apportant leurs vérités »³. Une observation détaillée nous révèle que Médée inclut le discours direct de Jason (« voix » 1 et 4), d'Akamas (« voix » 1 et 4) et d'Agaméda (« voix » 8). Ces trois personnages comptent parmi les personnages principaux, parce qu'ils ont eux-mêmes un monologue. Les discours de certains personnages secondaires sont également cités par Médée, parmi lesquels ceux de ses parents, Aiétès et Idya, ainsi que de Lyssa dans la première « voix », Circé, Lyssa et Mérope

¹ ROSER, B., (2000), *op. cit.*, p. 97 : Dans le langage de Jason s'exprime son manque de confiance, non seulement parce qu'il s'appuie beaucoup sur les propos et jugements d'autres personnages, mais aussi parce qu'il essaie de légitimer ses opinions par des lieux communs (par exemple au sujet des femmes) et il formule ses propres avis et expériences avec des indéfinis au lieu du « je ». De surcroît, son monologue est généralement caractérisé par un niveau de langue un peu faible. (nous trad.).

² ROSER, B., (2000), *op. cit.*, p. 97: Il ne faut pas négliger le fait que Médée, la Barbare, est supérieure dans la langue au Grec Jason, et qu'ainsi les valeurs transmises sont aussi questionnées dans ce domaine-là, car il s'agit d'un élément de plus dans la nouvelle version du mythe de Médée. (nous trad.).

³ BAKHTINE, M., (1970), *op. cit.*, p. 123.

s'expriment dans le monologue dialogisé de Médée en « voix » 4, tandis qu'en « voix » 8, ce sont Lyssa, Oistros, Arinna et des personnages épisodiques anonymes. Arinna est la seule citée en « voix » 11, où elle annonce la lapidation des enfants à Médée et à Lyssa. Cette grande différence par rapport à la version euripidienne est ainsi mise en évidence. La prédominance de Médée est aussi due à la citation fréquente en discours direct de ses paroles dans les monologues de toutes les autres « voix », à l'exception de celle de Glaucé. Dans le premier monologue de Leukos, Médée et Akamas sont les seuls personnages principaux à avoir « droit de parole ».

Ces places privilégiées qui sont accordées aux autres personnages, dans chacun des monologues, font éclater l'assurance d'une vision unique des événements. Chaque personnage-narrateur prend en compte les témoignages et le vécu des autres personnages, comme ses pairs dans la connaissance des événements. Quelle que soit l'assurance affichée, aucun personnage ne s'exprime de manière omnisciente, autrement dit, le doute est permis au lecteur. Le roman lui donne la possibilité – apparente – de se faire sa propre idée sur les manipulations et la tragédie.

Conclusion

L'image d'une langue est esquissée par les narrateurs omniscients de manière descriptive. La langue étrangère, censée véhiculer une vision du monde différente, est souvent insérée en tant qu'appui aux exemples choisis par le narrateur pour imposer sa propre vision d'une autre société. Les dialectes, les patois et les idiolectes obtiennent une place plus importante, lorsque le narrateur se détache de sa fonction de transmetteur de savoir. Il admet alors que ces particularités linguistiques ont un sens, non pas uniquement culturel, mais en tant que moteurs du récit. Derrière ces particularités régionales et individuelles des parlers se cachent des significations diégétiques non négligeables. À mesure que le narrateur accepte un dialogue avec les personnages, qu'il se défait de son omniscience, des mots bi-vocaux – et non plus seulement bilingues – apparaissent dans le récit. Nous accédons ainsi à un vrai dialogue avec l'étranger, car le discours d'autrui est autorisé à dévier les propos du narrateur.

3. b. Les proverbes, des signes de la polyphonie

Introduction

Nous mettons maintenant l'accent sur une particularité des discours des personnages qui font partie de l'hybridation de la langue. Proches des tropes par leur rythme, les allitérations, les parallélismes des images et/ou syntaxiques, les proverbes introduisent une rupture dans le discours narratif, grâce à leur polyphonie et leur sonorité. Maria Alzira Seixo met en rapport les proverbes et la langue saramaguienne en soulignant ce double aspect caractéristique des proverbes: « Não há dúvida, porém, que o provérbio é um encontro de vozes [...] a sua utilização narrativa parece-me incidir no entanto também no campo fónico, já que justamente a brevidade epigramática se coaduna com a escansão habitual da prosa de Saramago »¹. À l'intérieur du discours des personnages, les proverbes introduisent une structure étrangère dans la langue de la narration². Notre but est de vérifier cette constatation et de chercher les exemples similaires chez les deux autres auteurs.

Nous nous consacrons dans ce chapitre à l'examen des autres critères de la polyphonie, qui nous ont déjà servi dans le chapitre précédant, pour répartir les proverbes entre ceux qui sont des signes manifestes du partage de l'omniscience entre le narrateur et les autres personnages, et ceux qui, malgré la bivocalité qui les constitue, sont explicitement mis en évidence par le narrateur et servent d'appui à l'omniscience de ce dernier.

¹ SEIXO, M. A., (1999) *op. cit.*, « História do *Cerco de Lisboa* ou a respiração da sombra » (1989) p. 81-82: Il n'y a pas de doute que le proverbe est une rencontre de voix, [...] son utilisation dans le récit me semble également avoir une incidence sur le plan phonétique, puisque la brièveté épigrammatique s'ajoute à la scansion habituelle de la prose de Saramago (nous trad.).

² Nous aborderons l'angle de « l'anthropologie linguistique » (Ducrot et Todorov, (1972) *op. cit.* p. 87) dans le chapitre 4 a, car les proverbes représentent non seulement une communauté- grâce à leur force fédératrice d'une sagesse partagée par les individus de ce groupe- mais aussi les liens avec les ancêtres.

Selon cet aspect, nous constatons sans surprise l'absence de proverbes, de locutions populaires, etc.¹ dans *Avant* et leur emploi autonome dans les deux autres romans de Vassilis Alexakis. Le narrateur met en évidence que les proverbes sont des éléments hétérogènes de son discours, notamment en les plaçant entre guillemets. Dans *La Langue maternelle*, deux proverbes sont la réponse hypothétique de la Pythie à la question de devoir s'expatrier: « Je pense qu'elle me répondrait par un proverbe banal, du genre « Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse », ou encore « On ne fait pas d'omelette sans casser des oeufs », qui me plongerait dans des abîmes de réflexion. » (LM 157). Dans *Les Mots étrangers*, c'est un personnage différent du narrateur qui fait usage d'une expression idiomatique. Le narrateur la met en évidence, parce qu'il ne la connaît pas. L'une des filles de Marcel Alingbindo s'offusque contre son petit frère: « C'est un vrai sac à vices [...]. Je ne connaissais pas cette expression. Est-elle calquée sur le sango ? » (ME 150). Le narrateur ne posera pas la question à ses hôtes et ne le découvrira pas pendant son apprentissage. En admettant que oui, cette expression, parce qu'elle est compréhensible sans que l'interlocuteur n'aie besoin d'en connaître l'origine, démontre le bilinguisme de la locutrice. En effet, elle a « fusionnée des structures » selon un procédé observé notamment par Roman Jakobson:

Les bilingues adaptent une langue à l'autre, et, dans la suite, stimulent la diffusion de certains phénomènes parmi les non-bilingues. Nous touchons à la question qu'abordait Sommerfelt dans sa très importante communication: celle de la fusion des structures (*patterns*) – des structures phonologiques, des catégories grammaticales, de ce que Sappir appelle les procédés grammaticaux².

Retenons que c'est un personnage épisodique qui a adapté une structure connue à une expression dans une autre langue. Ce n'est donc pas la figure principale du récit qui confère une place à la créativité bilingue, mais un personnage très en marge de l'histoire. Alors que le narrateur prend ses distances par rapport à la création bilingue, il affirme que la perméabilité entre les langues est une qualité: « on peut tout aussi bien considérer le passage à une nouvelle culture comme un hommage rendu à l'esprit d'ouverture de sa culture d'origine. » (ME 149). Cette réflexion n'est pas illustrée par des traces de transposition d'une langue à l'autre. Le narrateur semble se méfier, en général, des proverbes, à en croire la dissection qu'il en fait:

¹ Nous ne distinguons pas entre proverbes, expressions proverbiales, locutions, adages, maximes, etc., pour deux raisons. La première, parce que la mise au point de critères distinctifs dépasserait le cadre de notre thèse, ensuite, cette répartition n'apporterait rien à notre angle d'attaque de la problématique.

² JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les éditions de Minuit, 1963, p. 35.

« Les mots se détachaient également, se diluaient dans l'eau, redevenaient de l'encre. L'adage latin qui assure que les écrits restent me paraissait faux. » (*ME* 20). Le narrateur se fixe sur son expérience empirique pour discréditer le dicton. Il se prive ainsi d'une voie possible de faire intervenir la polyphonie dans le roman. Cet exemple montre une exploitation des proverbes très différente de celle de José Saramago et de Christa Wolf, en ceci que le narrateur des *Mots étrangers* semble ne pas tolérer d'écarts envers la « vérité », qui trouve son expression dans le monologisme du narrateur omniscient.

À la fois dans les romans de José Saramago et dans ceux de Christa Wolf, l'utilisation de proverbes est plus variée. Les proverbes sont notamment un renforcement du thème du roman. Ainsi, l'ancien élève que rencontre Christa T. (*Nachdenken über Christa T.*), expose l'état de leurs relations actuelles sous forme d'une expression: « Sie haben mich nicht mehr unter Ihrer moralischen Fuchtel, ich bin so frei zu kontern » (*NCT* 124)¹. Le terme « Fuchtel » ne désigne pas seulement un férule, mais aussi une sorte d'épée, ce qui donne une autre dimension à l'affirmation de l'élève. Il se rappelle avoir eu du fil à retordre avec l'affirmation de Gorki sur l'existence mi-réelle, mi-imaginaire (*NCT* 124). La morale que Christa T. a essayé de transmettre s'est avérée dangereuse pour le jeune homme, comme une épée de Damoclès sous laquelle il a vécu, avant que les études de médecine ne le délivrent de ses doutes et qu'il conclue que tout bonheur se trouve dans l'adaptation. Le changement dans le proverbe, c'est-à-dire l'ajout de l'adjectif « moral », montre que la conception de Gorki – qui semble partagée de Christa T. – démontre le domaine dans lequel le jeune homme s'est senti menacé: c'est son système de valeurs qui est ébranlé alors qu'il doit avant tout participer à la reconstruction de l'Allemagne et s'adapter à la société. La protagoniste, pour sa part, vacillera constamment entre les deux pôles, celui de l'individualisme à la base de la création et celui de la réalité sociale qui porte d'autres attentes. Un autre proverbe, transformé par la narratrice, était cette hypothèse interprétative: « Sie war gezwungen, Spuren zu legen, hastig und nachlässig, daß die Rechte nicht weiß, was die Linke tut, daß man jederzeit alles wieder verleugnen kann, vorzugsweise vor sich selbst » (*NCT* 41)². L'expression habituelle est: « die Linke weiß nicht, was die Rechte tut », la narratrice a inversé gauche et droite. Nous

¹ « Vous ne m'avez plus comme autrefois sous votre férule morale, je suis assez libre pour contrer » (Rollin 117).

² « Elle était contrainte de laisser des indices, en toute hâte et négligemment, pour que la main droite ignore ce que fait la gauche, et que l'on puisse tout nier à volonté, surtout vis-à-vis de soi-même. » (Rollin 39).

remarquons que la main gauche est celle du coeur, donc des sentiments, tandis que la droite est, d'habitude, celle qui exécute les actions¹. Le proverbe inversé rend mieux compte de la personnalité de Christa T., si nous considérons les connotations qu'ont les deux mains, car il possède la même construction parallèle que son cotexte: l'action dans la première partie, les sentiments dans la seconde. Dans le nouveau proverbe, les mains sont à comprendre comme des synecdoques du caractère de Christa T. Son côté émotif et sensible est occulté par les actes, les occupations dans lesquelles se plonge la protagoniste, et qui ont pour but de l'éloigner de ses rêveries. Au niveau de la syntaxe, Christa Wolf a reproduit le schéma du proverbe transformé, faisant alterner le champ lexical de l'action avec celui du caractère. Les actions sont entrecoupées par les états ou les descriptions. Laisser des traces est un acte, mais la façon dont les traces sont laissées, « en toute hâte et négligemment », montrent la personnalité de la protagoniste. La subordonnée qui suit le proverbe contient un verbe d'action, « nier », alors que la fin de la citation montre à nouveau un pan de la personnalité.

Dans *Kindheitsmuster*, certaines expressions trahissent l'origine des personnages. Dans la famille de Nelly, la campagne sert de référence à nombre d'expressions: « Da haben sie den Bock zum Gärtner gemacht » (*KM* 406)², dit le père, lorsqu'il est nommé surveillant de la caserne des prisonniers de guerre dans la ville natale de Nelly. L'expression favorite de Charlotte contient un autre animal de la ferme: « Mit Gewalt ist kein Bulle zu melken: Beliebter Ausspruch von Charlotte Jordan. » (*KM* 139)³. La religion fournit le point de départ d'autres expressions: « Sie sollte um Himmels willen die Kirche im Dorf lassen. » (*KM* 242)⁴, ou: « das geht auf keine Kuhhaut » (*KM* 255), littéralement: « il n'y a pas de place pour ceci sur une peau de vache ». Cette dernière expression signifie « qui dépasse les bornes » et date du moyen-âge, où les gens se représentaient le diable tenant le registre des péchés sur une

¹ D'autres locutions attestent cet usage, notamment, « die Linke kommt vom Herzen » (la main gauche vient du coeur), « zwei linke Hände haben » (avoir deux mains gauches) traduit la maladresse, « mit der linken Hand » (faire quelque chose avec la main gauche) signifie que l'action est facile à réaliser, puisqu'on peut même le faire de cette main-là. Au contraire « jemandes rechte Hand sein » (être le bras droit de quelqu'un) fait référence à l'activité et la *dextérité* dont est supposée capable la main droite.

² Ils ont mis le loup dans la bergerie (nous trad.).

³ « Même de force, personne n'a jamais traité un taureau: expression favorite de Charlotte Jordan » (Riccardi 147).

⁴ Pour l'amour du ciel, qu'elle laisse l'église au milieu du village (nous trad.).

peau de vache. Bruno Jordan, l'épicier, utilise également des expressions du monde marchand: « Obwohl er jedes Versteck eines Gefangenen aus dem Effeß kenne.» (*KM* 406)¹. « Effeß » est la transcription phonétique de « ff », qui signifiait « très fin » dans le langage commercial.

Les valeurs inculquées à Nelly peuvent se résumer par les locutions qu'elle a le plus entendues de sa mère: « Morgen, morgen, nur nicht heute, sagen alle faulen Leute. Was du heute kannst besorgen, das verschiebe nicht auf morgen. Langes Fädchen, faules Mädchen. Was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nimmermehr.» (*KM* 292)². La narratrice est très explicite sur le locuteur qui se sert des proverbes. Aussi, elle encadre les expressions par des guillemets, pour souligner leur appartenance au discours d'un personnage: « ein mecklemburgisches Bauernhaus in dem es auch bei geschlossenen Türen „zieht wie Hechtsuppe“ (Charlotte Jordan). » (*KM* 497)³. La narratrice place la locution en autonymie, comme les narrateurs des romans de Vassilis Alexakis. Ces divers stratagèmes pour se désolidariser des expressions toutes faites mettent d'autant plus en valeur les proverbes que la narratrice assume dans son propre discours.

Lorsque la narratrice utilise des expressions locutives ou des proverbes sans les mettre en évidence, soit par les marques typographiques, soit par le dialecte, ils contiennent un sens figuré en rapport avec le roman. Ainsi, une expression éloquente s'insinue dans la description d'une photo de famille. Celle-ci a disparu, mais la narratrice s'en souvient, malgré son jeune âge lors de la prise de la photo. Lorsque la narratrice donne des éclaircissements sur les liens de parenté entre les dix-neuf membres de la famille, qui posent, elle anticipe sur l'action du roman. Elle extrapôle notamment sur les disputes qui diviseront la famille à partir de la fuite vers l'Ouest. D'autre part, la description de la photo met en rapport plusieurs temps, celui du moment de la prise de la photo, les analepses et les prolepses du récit, de même que le temps scriptural et les connaissances que possède la narratrice au moment de l'écriture. Pendant l'évocation de la photo, la narratrice se dépeint comme un rabat-joie, qui connaît déjà la fin. C'est ainsi, « wenn man im Bilde ist » (*KM* 49)⁴, dit-elle. Ce proverbe, mot-à-mot, veut dire:

¹ Bien qu'il connaisse les cachettes d'un prisonnier comme sa poche (nous trad.).

² « Un point fait à temps en vaut cent. Il ne faut pas remettre au lendemain ce qu'on peut faire le jour même. Comme on fait son lit on se couche. Ce qu'on n'apprend pas étant jeune, on ne l'apprendra jamais. » (Riccardi 305).

³ « une ferme du Mecklembourg où, même toutes portes fermées, il y a « des courants d'air comme en plein large » (Charlotte Jordan). » (Riccardi 521).

⁴ Dans son sens idiomatique, le proverbe signifie « quand on est au parfum », alors que mot-à-mot, nous pouvons le traduire par « quand on est dans l'image ».

« lorsqu'on est dans l'image ». Il souligne implicitement que les souvenirs de *Kindheitsmuster* sont uniquement ceux que des témoins peuvent évoquer, et ceci, dans leur vision transformée par la mémoire. Le projet d'écriture de Christa Wolf est réaffirmé, parce que le but du roman n'est pas le témoignage d'événements historiques, mais les souvenirs d'enfance, qui s'est déroulée sur fond de Seconde Guerre mondiale. Au contraire d'autres publications traitant de la même période, ni la guerre ni le gouvernement nazi ne sont au centre des souvenirs, mais la narratrice. Cette photo est une mise en abyme du sujet du roman, avec l'ensemble des protagonistes de l'enfance de Nelly, qui se trouve au centre de la photo de la même façon qu'elle est le point névralgique des souvenirs. Le double sens de l'expression¹ concilie la manipulation magistrale de la langue et la faculté de la narratrice à s'auto-représenter en partant de souvenirs.

Nous trouvons d'autres exemples, où l'image qui sert de base aux proverbes est en rapport avec la scène décrite. Ainsi, les tensions qui minent l'atmosphère de l'après-midi, pendant lequel la famille fête le baptême du cousin Manfred, sont dues à l'agressivité qu'éprouvent certains personnages. Ainsi, les Bohnsack acceptent pour la dernière fois la présence d'un convive juif, tandis que le couple, les parents de Manfred, ne cache pas qu'il traverse une phase houleuse de la relation. La narratrice conclut: « die ganze Feier fand auf des Messers Schneide statt. » (*KM* 121)², où l'image du couteau renforce encore la description du dissentiment qui caractérise la scène. L'atmosphère est encore envenimée par la survenue de tante Emmy, déguisée en Tzigane, diseuse de bonne aventure. L'expression « Und es hätte doch Tante Emmy nicht das Schwarze unterm Nagel gekostet, Frau Bohnsack Kinder zu prophezeien » (*KM* 117)³ annonce le comportement inconvenant de la « Tzigane ». Non seulement, elle ne se conforme pas aux attentes des convives d'honneur, mais elle lache un vent et s'excuse à peine en incriminant ses problèmes de digestion (*KM* 121).

L'analogie construite sur et par des proverbes n'est pas l'apanage de la narratrice. Ainsi, le père de Nelly est dispensé de se rappeler des souvenirs, à cause de son expérience traumatisante à Verdun, principalement des noms: « Frag mich bloß nicht nach Namen.

¹ voir la première partie sur les questionnements opérés par Christa Wolf au niveau linguistique.

² « cette fête se passa sur le fil du rasoir. » (Riccardi 127).

³ « ça n'aurait pas coûté grand-chose à tante Emmy de prédire des enfants à Madame Bohnsack » (Riccardi 124).

Namen sind mir Schall und Rauch. » (KM 58)¹. L'équivalent français de l'expression serait « les noms sont du vent », mais, par synecdoque généralisante², les termes « bruit » et « fumée » évoquent également les bombes et les gaz de la guerre. De ce fait, l'expression choisie cadre avec la réalité de Verdun et de la Première Guerre mondiale en général.

La narratrice trouve également dans un proverbe l'explication pour l'inaction des Allemands pendant les premières années du règne de Hitler. Elle rappelle: « Was ich nicht weiß, macht mich nicht heiß. » (KM 220), et conclut: « Was sie nicht wussten, machte sie lau. » (*ibid.*)³. Elle conserve la structure du proverbe et substitue les sujets. Elle supprime également la rime et la négation dans la seconde affirmation. La nouvelle expression est plus péjorative, elle dénonce davantage la passivité des Allemands.

Une autre expression idiomatique est détournée grâce aux deux sens, littéral et figuré, qui la composent. La narratrice emploie plusieurs fois le terme « *Mord*, assassinat », pour décrire les fourgons du meurtre et se sert d'une locution qui contient ce mot:

Es ist nicht zu entscheiden, was zuerst dasein muss: die Bereitschaft vieler, aus ihrem Herzen eine *Mördergrube* machen zu lassen, oder *Mordkisten*, die durch die Landschaft fahren und aus den Herzen *Mördergruben* machen. (KM 290-291, n. s.)⁴.

Robert Shirer donne le sens de l'emploi métaphorique de cette circonlocution:

the narrator turns the colloquial expression, “er machte aus dem Herzen keine Mördergrube”, which means “he was very outspoken,” back to its literal meaning. For, in effect, such silence, such unwillingness or inability to speak out, turned many hearts into places of refuge for murderers.⁵

Par ailleurs, cette locution réapparaît dans *Medea. Stimmen*. Elle participe à la création d'un réseau intertextuel. La mise en perspective de cette seconde occurrence par la première permet d'affirmer que les meurtres politiques ne peuvent être perpétrés que clandestinement et

¹ Ne me demande surtout pas de noms. Les noms sont pour moi du bruit et de la fumée. (nous traduisons).

² Nous empruntons l'expression au groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris, éd. du Seuil, (1982), p. 103: « Ceci suffit sans doute à illustrer la suppression partielle de sèmes, ayant pour effet d'accroître l'extension d'un terme, c'est-à-dire à le rendre plus « général ». Bien que nous ayons mis de côté la question du rendement expressif des figures, il est aisé de voir que la synecdoque généralisante confèrera au discours une allure abstraite, « philosophique », qui tranche évidemment [...] sur le concret du contexte. » (les soulignements sont des auteurs).

³ "« Ce que je ne sais pas ne me fait ni chaud ni froid. » « Ce qu'eux ne savaient pas les rendait tièdes. »" (Riccardi 232).

⁴ « Impossible de dire ce qu'il faut au départ: la complicité d'un grand nombre laissant faire de leur coeur un « antre d'assassins », faisant taire leur conscience, ou faut-il d'abord que les fourgons du meurtre sillonnent le pays en transformant les coeurs en des puits de silence. » (Riccardi 303).

⁵ SHIRER, R. (1988), *op. cit.* p. 157.

sous couvert de mensonges. Dans *Kindheitsmuster*, la locution rappelle que les nazis avaient expliqué le décès de tous les malades mentaux par des causes naturelles. Peu d'Allemands ont eu un pressentiment du mensonge, de même que dans *Medea. Stimmen*, la maison de Corinthe invente une raison à la disparition d'Iphinoé et tous les Corinthiens sont prêts à la croire. La maison royale de Corinthe est non seulement un repère d'assassins, mais aussi un puits de silence, où le terrible secret est découvert par Médée, qui s'insurge contre le jeu de rôles et l'hypocrisie de Corinthe. La pluralité des locuteurs se saisissant des locutions révèle l'interpénétration du discours d'autrui dans les divers monologues. Cette présence étrangère peut être explicite, comme dans le cas de Glaucé, qui reprend une expression de Turon: « Oder möchtest du lieber glauben, liebe Glauke, daß du in einer Mördergrube lebst? sagt Turon » (*M* 146)¹. Turon essaie de convaincre Glaucé que ses propres souvenirs, dans lesquels la soeur aînée a disparu pour être immolée, sont imaginés. Cependant, le lecteur sait pertinemment que la version du mariage d'Iphinoé avec un prince voisin est inventée. Le terme « Mördergrube », utilisé par Turon, pointe dans les deux directions de cette signification. Ainsi, la polysémie du terme renforce la polyphonie du discours.

Les proverbes contiennent une part de figuré, de métaphoricité, partagée avec une réalité autre, que révèle le discours dans lequel ils s'insèrent. Luis de Sousa Rebelo a rappelé la finesse des raisonnements de Walter Benjamin sur les proverbes, une analyse motivante pour nos propres observations:

Walter Benjamin, [...] sustentava que os provérbios, fórmulas de um pensamento estereotipado, e certas expressões idiomáticas, eram, na verdade, os grandes filtros da experiência do real. Essas fórmulas simples, tantas vezes vazadas num estilo tosco, quando convenientemente exploradas na literalidade do seu sentido, como tão sagazmente o soube fazer Kafka, tinham o dom de revelar a essência da realidade.²

Nous voyons que Christa Wolf exploite également la littéralité des proverbes pour mettre en évidence une autre perspective. De façon similaire, lorsque les Corinthiens s'attaquent aux demeures des Colchidiens, pour punir ceux-ci de la castration de Turon, la

¹ « Ou bien préférerais-tu croire, chère Glaucé, que tu vis dans la fosse des assassins? dit Turon » (Lance et Lance Otterbein 193)

² REBELO, L. de SOUSA (1986), *op. cit.* p. 336: Walter Benjamin a soutenu que les proverbes, des formulations d'une pensée stéréotypée, ainsi que certaines expressions idiomatiques, étaient, en réalité, les grands filtres de l'expérience du réel. Ces formules simples, souvent énoncées dans un style maladroit, lorsqu'elles étaient convenablement exploitées dans leur sens littéral, ainsi que Kafka a su le faire avec perspicacité, avaient le don de révéler l'essence de la réalité. (nous traduisons)

maison royale les laisse faire. Cependant, la maison de Médée échappe à toutes les violences, grâce à Jason, selon l'héroïne: « da hatte Jason seine Hand im Spiel » (*M* 191)¹. Jason est peut-être intervenu dans ce qui est un jeu pour la maison de Corinthe (« Spiel » signifie « jeu »). En effet, celle-ci décide de laisser son peuple exprimer sa colère et sa vengeance sur des innocents, au lieu de calmer les tensions. Ainsi, l'expression figurée contient une interprétation de la situation, qui est merveilleusement décrite par le mot « jeu ». Dans un autre exemple, Leukon s'est abstenu d'annoncer l'éclipse et d'éviter la tragédie pendant les célébrations du printemps. L'un de ses devoirs, ainsi le considère-t-il, est de laisser tous les honneurs à Akamas: « Ich muß mein Licht unter den Scheffel stellen, damit sein Stern umso heller strahlen kann » (*M* 154)². Akamas décide de garder le silence sur l'éclipse solaire, sachant que cette surprise céleste perturbera les cérémonies du printemps. L'expression utilisée par Leukon suggère que le pouvoir d'Akamas est lié aux astres et à la lumière et qu'il puise son efficacité dans la contribution des astronomes qui restent dans l'ombre. Ainsi en incombe-t-il à Akamas de décider quelle est l'étoile qui sera à l'honneur, le soleil qui accompagne le printemps ou bien la lune.

Lorsque les personnages utilisent des proverbes, ils ne possèdent pas la conscience linguistique suffisante pour jouer avec le double sens des expressions. Souvent les expressions idiomatiques cachent l'aveuglement des personnages. Agaméda prolonge un proverbe comme s'il s'agissait d'une métaphore ordinaire. Elle exploite le terme « épine », sur lequel est construite l'expression: « Das muß ihm ein unleidlicher Stachel im Fleisch sein, und ich habe ihm das Mittel an die Hand gegeben, sich diesen Stachel ein für allemal auszureißen. » (*M* 71)³. « L'épine » en question est l'indifférence, imaginée par Agaméda, de Médée à l'égard d'Akamas. Elle vient de dévoiler à Akamas que Médée s'est rendue dans les entrailles du palais et le conseiller du roi comprend qu'elle a découvert les restes d'Iphinoé. Malgré les révélations accablantes pour Médée qu'elle expose à Akamas, Agaméda estime: « Die Sache stand immer noch auf der Kippe » (*M* 78)⁴. Une comparaison avec le monologue d'Akamas nous révèle que celui-ci pondère moins la qualité de l'information d'Agaméda que ses

¹ « Jason y était pour quelque chose » (Lance et Lance-Otterbein 254).

² « Je dois mettre ma lumière en veilleuse pour que son étoile brille avec plus de clarté. » (Lance et Lance-Otterbein 204).

³ « Cela doit être une douloureuse épine dans sa chair et c'est moi qui lui ai fourni l'instrument pour arracher cette épine une fois pour toutes » (Lance et Lance-Otterbein 95).

⁴ « Tout pouvait encore basculer » (Lance et Lance-Otterbein 104).

sentiments envers les dénonciateurs: « Welche Lust wäre es mir gewesen, sie mit ihrer gehässigen Denunziation nicht nur abzuweisen, sondern wegen übler Nachrede steinigen zu lassen. » (*M*, 122)¹. Agaméda ne voit jamais clair dans le jeu d'Akamas, car elle estime, en utilisant une autre expression idiomatique: « Denn natürlich bleibt Akamas vor mir auf der Hut » (*M* 79)². Le lecteur apprend qu'Akamas ne prend pas tellement garde à Agaméda, l'attitude que celle-ci prend pour de la méfiance est en réalité du mépris mêlé à du dégoût.

Nous remarquons que Jason se trompe aussi dans son appréciation de la situation et de la réaction de Médée et que sa méconnaissance est exprimée dans le choix des locutions. Lorsque les Argonautes arrivent en Colchide, il juge: « Sie saß auf dem hohen Roß » (*M*, 47)³. Dans les discours de Médée, aucune affirmation ne va en ce sens. Elle essaie de comprendre la quête des voyageurs et l'apprécie selon ses facultés d'analyse. Médée estime avec perspicacité que cette quête n'aura servi qu'à éloigner Jason du trône de Jolcos. Le monologue de Jason, dans lequel nous trouvons la locution imagée, est postérieure au retour de Colchide, et le chef des Argonautes a dû essuyer le nouveau refus du trône. Cependant, Jason ne parvient jamais à cette prise de conscience. Le lecteur est le seul à connaître tous les éléments qui discréditent Jason en tant que héros. Ce personnage essaie également de mettre de l'ordre dans ses pensées à l'aide d'expressions locutives, qui sont souvent issues du registre familier: « Klar hört er das Gras wachsen, der Herr oberster Astronom » (*M* 39)⁴, dit-il, méfiant mais impuissant face à Akamas. Il se rend compte que le meurtre d'Absyrtos n'est qu'un prétexte pour affaiblir Médée, et ce pressentiment le déroute: « sonst würde er jetzt nicht diese alte Geschichte, die noch dazu unbewiesen ist, aufwärmen und an die große Glocke hängen » (*M* 40)⁵, résume-t-il. La particularité de l'utilisation des proverbes dans ce roman réside dans l'exploitation de la polyphonie des proverbes pour véhiculer l'image de ces deux personnages. Rappelons que *Medea. Stimmen* se distingue par l'absence de narratrice, malgré un discours qui semble homogène dans tous les monologues. Nous avons déjà relevé les idiolectes qui contredisent cette impression⁶ et nous ajoutons les proverbes comme une trace supplémentaire de l'instance

¹ « Comme j'aurais eu envie non seulement de récuser leur haineuse dénonciation mais de les faire lapider pour médisance » (Lance et Lance-Otterbein 161).

² « Car Akamas, bien sûr, continue à se méfier de moi » (Lance et Lance-Otterbein 105).

³ « Nous regardant de haut » (Lance et Lance-Otterbein 63).

⁴ « Bien sûr qu'il a l'oreille partout, l'astronome en chef » (Lance et Lance-Otterbein 51).

⁵ « sinon il ne ressortirait pas cette vieille histoire, qui en plus est dénuée de preuves, pour la répandre partout » (Lance et Lance-Otterbein 52).

⁶ cf *supra* chapitre 3a.

narrative. La familiarité des expressions complète l'image pitoyable du personnage, la polysémie des proverbes, en revanche, guide le lecteur dans une interprétation sans que l'instance narrative n'aie à se manifester ouvertement.

L'ingérence discrète de la narratrice est également décelable dans un certain nombre de proverbes, dont l'un des termes qui le composent semble proleptique. Ainsi, Akamas explique: « alles, was zum Palast gehörte, mied [Merope] wie die Pest » (*M* 115)¹. L'exploitation littérale de cette citation met en rapport le palais et la peste. De fait, lorsque la peste se répand dans Corinthe, la faute en incombe au palais, qui n'a pas pris les mesures sanitaires élémentaires à la suite du tremblement de terre meurtrier: « Medea fand natürlich mit ihren Warnungen kein Gehör, aber sogar die Ärzte um Kreon mahnten an, man müsse diese Toten bergen und begraben » (*M* 164)². Ainsi, dans cet épisode du roman, de même que dans l'expression précédente, le palais et la peste forment une paire soudée.

Dans *Medea. Stimmen*, les proverbes sont à la fois une substitution aux descriptions des personnages, quasi inexistantes, et ils étayent la re-lecture du mythe par Christa Wolf, avec la frappante hiérarchie inversée entre Médée et Jason. Ainsi, les proverbes appuient la vision véhiculée par l'instance narrative, elle-même en retrait. Dans les deux autres romans de Christa Wolf, nous avons relevé une exploitation de la capacité des proverbes à établir des analogies. José Augusto Mourão a mis en évidence les parallèles entre métaphore et proverbe: « no caso dos provérbios ou dos ditados, cujo parentesco com as formas poéticas (aliteraões, ritmo, paralelismo, etc.) é nitido »³. De cette façon, une composante polyphonique est encore ajoutée aux expressions proverbiales. En effet, elles conjuguent la polyphonie qui leur est propre (« la voix des temps », selon l'expression de Maria Alzira Seixo⁴), l'instance narrative et, de surcroît, elles insèrent l'analogie dans la prose, rapprochant celle-ci de la poésie⁵. Dans

¹ Mérope évitait comme la peste tout ce qui avait trait au palais (nous traduisons).

² « Bien sûr personne ne prêta l'oreille aux mises en garde de Médée, pourtant même les médecins de l'entourage de Créon avaient prévenu qu'il fallait dégager ces morts et les enterrer » (Lance et Lance-Otterbein 218-219).

³ MOURÃO, J. A., (1997), *op. cit.* p. 48: « dans le cas des proverbes ou des dictons, dont la parenté avec les formes poétiques (allitération, rythme, parallélisme, etc.) est évident » (nous traduisons).

⁴ SEIXO, M. A., (1999), *op. cit.*, « História do Cerco de Lisboa ou a respiração da sombra » (p. 81-82) 1989: « Não há dúvida, porém, que o provérbio é um encontro de vozes, e que plasticiza num conjunto verbal económico e denso uma massa discursiva bastante mais extensa »: Il n'y a pas de doute que le proverbe est une rencontre de voix, de même qu'il plasticise dans un ensemble verbal économique et dense une masse discursive beaucoup plus étendue (nous traduisons).

⁵ voir à ce sujet Gérard GENETTE, *Figures 3*, (1972), *op. cit.*, « La rhétorique restreinte », p. 21-40.

les romans de José Saramago, nous trouvons l'éventail de ces utilisations avec des ajouts et des nuances qui leur sont propres.

Ainsi, la voix collective, qui se manifeste implicitement dans les proverbes, sert d'appui aux conclusions de certains personnages. Dans *A Jangada de pedra*, Joaquim Sassa explique que leur groupe ne peut jamais espérer atteindre les Pyrénées, s'il se résout à s'arrêter régulièrement pour gagner de l'argent. Il conclut ses prédictions par le dicton: « chapa ganha, chapa gasta » (*JP* 256)¹. La simplicité du raisonnement est étayée par la concision du proverbe et permet de mieux convaincre les interlocuteurs. De façon similaire, un Portugais tente d'expliquer l'obscurité dans laquelle a été plongé le pays. N'étant pas capable de formuler de façon cohérente ses pensées, il explique à sa voisine: « Então que pensa o vizinho que aconteceu, Branco é galinha o põe, mas desta vez não foi ovo, os cabos partiram-se porque foram esticados » (*JP* 39)². Dans l'explication que le locuteur donne, nous comprenons que la réponse à la question est aussi évidente que la charade est ridicule. Ce dicton, tout comme le précédent, n'apporte pas un éclairage nouveau, il permet simplement de donner de l'appui aux déductions du locuteur et de relever la voix de l'instance narrative, ironisant sur la charade puérole.

Certains proverbes appartiennent au registre familier, ce qui ajoute une facette aux autres traces de plurilinguisme. Les habitants du village de José Anaiço, par exemple, discutent du manque de perspicacité de leur bourgmestre à propos des étourneaux qui suivent constamment l'instituteur. L'un d'eux suggère qu'il faut alerter le bourgmestre: « Sabe [o presidente da junta], mas não liga uma coisa à outra, o rabo e as calças » (*JP* 58)³. Ces propos grossiers représentent, d'un point de vue stylistique, le franc-parler populaire. La stylisation renforce la distanciation vis-à-vis des dictons utilisés par les personnages. De même, le narrateur s'interroge quel sera le nombre d'exodes retenu par les historiens. Il suppose que ces derniers préféreront mettre en évidence la composition hétérogène des fuyards pour ne pas mélanger « os alhos com os bugalhos » (*JP* 237)⁴. Cette expression appartient au style familier

¹ « aussitôt gagné, aussitôt gaspillé » (Fages 240).

² Mais alors, voisin, que croyez-vous que ce soit, C'est quelque chose de blanc, la poule le pond, mais cette fois, il ne s'agit pas d'un oeuf, les câbles se sont rompus parce qu'ils étaient trop tendus (nous traduisons).

³ « [le bourgmestre] sait peut-être mais il ne fait pas le rapprochement entre les fesses et le pantalon » (Fages 56).

⁴ les pauvres et les riches (nous traduisons).

et contient une nuance de mépris. Elle met en évidence la vision limitée et subjective certainement choisie par les partisans d'une séparation stricte.

Le narrateur propose parfois des exégèses de certaines expressions dont lui-même se sert. Il démontre leur inexactitude, notamment lorsqu'il décrit le désir des Espagnols de « ver Gibraltar ir de água abaixo, ilusão de óptica, que nós, sim é que vamos indo na corrente » (*JP* 93)¹. Le narrateur souligne expressément que Gibraltar ne bouge pas, mais surtout, il se solidarise avec les péninsulaires par l'usage de la première personne du pluriel. Par ailleurs, le narrateur estime que les proverbes sur la météo sont absurdes: « Primeiro de Agosto, primeiro de Inverno, dizem eles, muita sorte ter vindo o dia um atrasado quase um mês » (*JP* 158)². La connotation autonymique de cet exemple est clairement accompagnée d'une « suspension de prise en charge »³ de la part du narrateur, qui ironise sur la vérité imputée à certains dictons.

Ailleurs, le narrateur déclare explicitement inventer un proverbe, par exemple, lorsque les voyageurs décident de faire une halte avant de suivre le chien en Espagne: « O homem põe, o cão dispõe, *tanto vale este ditado novíssimo como o antigo* » (*JP* 153, n. s.)⁴. Le narrateur justifie ce changement par la fausseté de l'ancien dicton, Dieu n'étant pas toujours l'instance qui prend les décisions. Dans la transformation de ce proverbe, tout comme dans d'autres parties du récit, Dieu est rejeté en tant que tout-puissant et omniscient⁵.

¹ voir Gibraltar aller à vau l'eau, illusion d'optique, car c'est nous qui descendons le courant (nous traduisons).

² « Premier d'août, premier jour d'hiver, disent-ils, et encore heureux que le premier jour soit en retard d'un mois » (Pages 148).

³ HERSCHBERG PIERROT, A., (1993), *op. cit.* p. 101: « En français moderne, [les guillemets] sont un signal de distance, et peuvent, selon Jacqueline Authier [...] Encadrer une *connotation autonymique*, c'est-à-dire l'emploi de mots cités pour désigner le monde, citation qu'on accompagnerait d'un « je dis », « comme on dit », ou « comme il dit ». Ce sont des paroles véritablement tenues au sens où on « tient un propos, un discours » mais elles donnent lieu à une « *suspension de prise en charge* » [...], et appellent un « *commentaire critique* ». (les soulignements sont de l'auteur).

⁴ « L'homme propose, le chien dispose, et ce tout nouveau dicton est aussi valable que l'ancien » (Pages 143).

⁵ De nombreux critiques ont étudié l'anticléricalisme dans les oeuvres de José Saramago, notamment Pedro Fonseca, « Ironia, sátira e secularização no *Memorial do Convento* de José Saramago », *Revista de Letras*, no 43, Paraná, éd. UFPR, p. 35-47; Isabel Vaz Ponce de Leão, « A Violação dos códigos erótico e sagrado em *Memorial do Convento* de José Saramago », *Taíra* n. 11, CRELIT, Univ. Stendhal Grenoble 3, 2001, p. 167-177; Odil José de Oliveira Filho, *Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago*, S. Paulo, Univ. Estadual Paulista Ed., 1993; Beatriz Berrini, *Ler Saramago: o romance*, Lisbonne, Ed. Caminho, 1998; Miguel Real, *Narração, maravilhoso, trágico e sagrado em Memorial do Convento de José Saramago*, Lisbonne, Ed. Caminho, 1995; Fátima Bueno, « O herético e o sagrado em *Memorial do Convento* », *Actas do 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, t. 1, Oxford-Coimbre, LIDEL Ed. técnicas, 1998, p. 451-457; José de Moura Basto, *Deus é grande e José Saramago o seu evangelista*, Lisboa, Autor, 1993; Marie Dumas, « *Levantado do chão* ou un nouvel évangile selon Saramago » *Hommage au professeur Claude Maffre*, textes réunis par Marie Dumas et Francis Utéza, Montpellier : E.T.I.L.A.L., Univ. Paul-Valéry, Montpellier III, 2003, p. 51-86.

Il en va de même dans l'expression choisie par le narrateur qui révèle à la fois la légèreté du traité de Tordesilhas et son iniquité: « dividira o mundo em duas partes, pataca a mim, pataca a ti, a mim pataca » (*JP* 298)¹. La ressemblance entre le dicton et la forme de la comptine démontre à elle seule l'arrogance et le mépris envers les autochtones, que présuppose la division du globe entre les deux puissances maritimes. La seconde critique concerne l'Église, portée médiatrice dans cette répartition, qui semble bien avoir privilégié l'une des puissances. C'est ce que suggère le dicton utilisé en accordant deux fois une part à la première personne. Le choix de ce parallèle pour mettre fin aux querelles entre le Portugal et l'Espagne ne s'est pas fait sans des pressions politiques de la part des deux maisons royales. L'emploi du dicton permet au narrateur de suggérer ces observations sans entrer dans les détails.

De même, le narrateur insère une digression au sujet de la cadence du voyage initialement prévue par Joaquim Sassa et Maria Guavaira, et celle, différente, avec laquelle se déplace le groupe. L'estimation de Joaquim Sassa était largement supérieure à ce que peuvent parcourir des chevaux en une journée. Le narrateur surenchérit: « Boas contas deita Pedro, mas outras bem diferentes o patrão faz » (*JP* 274)². Le narrateur procède ensuite à la dissection du proverbe, d'abord en précisant que le Pedro en question n'est pas Pedro Orce, mais peut être l'apôtre, qui, par trois fois, a nié le Christ. Le narrateur conclut et se moque de Dieu: « e estas são também as contas que Deus fez, provavelmente por ser trino e não ser forte em ciência aritmética » (*ibid.*)³. L'étymologie fantaisiste insère une pause ironique dans le récit. Le narrateur insiste sur l'ironie par le biais d'une formulation explicite: « é um modo popular e irónico de significar que não deviam uns decidir do que só a outros caberá cumprir » (*ibid.*)⁴. La défense des décisions de l'athée reste implicite, tandis que le narrateur insère un autre proverbe, en guise de conclusion: « Da tenda sabe o tendeiro, de puxar sabem os cavalos » (*ibid.*)⁵. L'ensemble du passage est remarquable par la pluralité de voix et de styles. La sagesse populaire, le ton exégète et l'ironie (dans la fustigation de l'Église) sont combinés

¹ un petit bout pour moi, un petit bout pour toi et pour moi un petit bout (nous traduisons).

² « Pedro fait bien ses comptes, mais ceux du patron sont tout différents » (Fages 257).

³ « et ces comptes-là sont sans doute ceux de Dieu, parce qu'il est trin, probablement, et pas très fort en arithmétique. » (*id.*).

⁴ « manière populaire et ironique de signifier que certains ne devraient pas décider de ce qu'il incombe à d'autres d'accomplir » (*ibid.*).

⁵ Le boulanger sait pétrir, les chevaux savent tirer (nous traduisons).

et mènent à une attaque de la représentation (religieuse et esthétique) centralisée et unique. Dieu n'est ni tout-puissant ni omniscient, de même que ne l'est pas le narrateur. La solution donnée est celle de la polyphonie pour la représentation esthétique et du multiculturalisme dans les rapports entre Ibériques.

D'autres proverbes encore se prêtent facilement à la transformation. Ainsi, le narrateur rapporte, « mais tropo menos tropo » (*JP* 321)¹, le discours du président des États-Unis pendant une réunion privée. *Tropo* est substitué à « coisa », (chose) dans la version attestée. « Mais coisa menos coisa » signifie « plus ou moins », alors que dans le roman, le narrateur n'explique pas que le discours qui précède est « à peu près » ce que le président des États-Unis a déclaré, mais qu'il s'agit du discours « au trope près ». Cette substitution renvoie non seulement au contenu, mais aussi à la forme du discours, donc aux transformations réfléchies qu'a insérées le président. Dans le cercle restreint, il regrette que la péninsule ne se soit pas échouée contre l'Antarctique, ce qui aurait mis un terme aux difficultés diplomatiques soulevées par la navigation extraordinaire, et il déplore que les bases militaires encore en place sur la péninsule ne servent plus la stratégie américaine. Le discours public occulte l'intention des Américains sous les formules rhétoriques, alors que la transformation de l'expression idiomatique introduit l'instance narrative critique. En écho à l'analyse de Mikhaïl Bakhtine, sur le mot bi-vocal², le narrateur incorpore parfois le discours des personnages, sans toutefois marquer la barrière entre son propre discours et celui de ces derniers. Notamment, le gouvernement est incapable de présenter une solution face à la menace du choc avec les Açores, sauf de recommander à tous les citoyens côtiers de rejoindre leurs proches dans l'intérieur du pays. Ne se souciant pas de savoir si ceux-ci pourront accueillir les nouveaux arrivants ou pas, le gouvernement décide d'exposer son plan, qui se laisse résumer par un dicton, lui-même commenté par le narrateur:

¹ « à un trope près » (Fages 304).

² BAKHTINE, M., « Le mot chez Dostoïevski », (1970), *op. cit.* p. 256: « Les rapports dialogiques ne sont pas seulement possibles entre énoncés complets (relativement), mais peuvent s'établir à l'égard de toute partie signifiante de l'énoncé, même à l'égard d'un mot isolé, si celui-ci est perçu non en tant que mot impersonnel de la langue, mais en tant que spécimen de son énoncé, c'est-à-dire si l'on y entend une voix autre. ».

uma atualização macroeconómica do velho ditado, Onde comem dois, comem três, conhecida resignação aritmética e familiar de quando se espera um filho, agora se dirá, em tom de maior autoridade, Onde comem cinco milhões, comem dez (JP 224)¹.

La voix du narrateur, ironique, explique qu'il s'agit d'une transposition au niveau macro-économique d'une situation qui n'a pas de rapport avec la nouvelle. Faute de trouver des arguments cohérents, le gouvernement doit imposer un ton autoritaire à sa recommandation. La frontière entre le discours du gouvernement et du narrateur est floue. Le dicton est-il avancé en tant qu'argument illustratif ou est-ce un commentaire du narrateur? Nous avons ainsi un exemple, où se mêlent les voix de deux locuteurs possibles et qui, de surcroît, contient une critique de l'un par l'autre.

Les cas où les proverbes sont mis en évidence par un emploi autonymique ne sont pas tous des critiques. Le narrateur substitue la seconde partie d'un proverbe par la suite de la narration: « não há mal que sempre dure nem chuva que não acabe » (JP 268, n. s.)². En évitant de citer le proverbe en entier, le narrateur poursuit par le changement de temps. Cependant, pour ce faire, il a également transformé la première partie du proverbe, qui devrait être « não há bem que sempre dure » (aucun bonheur ne dure toujours). Les deux expressions sont équivalentes du point de la sémantique, mais le changement de l'une à l'autre démontre la possibilité de création offerte par la structure proverbiale. À deux reprises dans le roman, le narrateur transforme le dicton « quem conta um conto, acrescenta-lhe um ponto »³. Dans la première occurrence, le narrateur avoue qu'il s'agit d'un nouveau dicton: « muito verdadeiro é o novo ditado que diz, Quem não contou um conto, de não contar outro se dará desconto » (JP 68, n. s.)⁴. Une version similaire est donnée sous la forme suivante: « mil vezes se tem visto que contos contados são contos acrescentados » (JP 100)⁵. Les deux occurrences montrent deux façons de se saisir de la forme du proverbe existant pour en créer un nouveau. Le narrateur s'appuie sur le sens littéral du proverbe et exploite deux caractéristiques stylistiques des proverbes en général, la brièveté et la sonorité, à travers l'anaphore et la rime.

¹ une actualisation macroéconomique du vieux dicton, Quand il y en a pour deux, il y en a pour trois, résignation arithmétique bien connue des familles qui attendent un enfant, maintenant on pourra dire, sur un ton empreint d'une plus grande autorité, Quand il y en a pour cinq millions, il y en a pour dix (Pages 210).

² « de même que les mauvaises choses ne durent pas toujours, la pluie finit par s'arrêter » (Pages 252).

³ « on crie toujours le loup plus grand qu'il ne l'est » (CORTES de Lacerda *et al.*, *Dicionário de provérbios, francês, português, inglês*, Rio de Janeiro, Lacerda Ed., 1999).

⁴ le nouvel adage qui dit Qui n'a pas conté de conte est dispensé d'en conter un autre à raison (nous trad.).

⁵ mille fois on a vu que les contes racontés sont des contes augmentés (nous traduisons).

Ainsi, la syllabe « con » est répétée quatre fois dans le premier exemple, dont une fois en créant une rime intérieure, alors que les autres occurrences sont en début de mot. Les deux syllabes du mot « conto » sont les deux rimes du proverbe. La première, « con » est répétée dans le verbe « conta », ensuite la deuxième syllabe est répétée dans le substantif « ponto ». Dans le deuxième proverbe inventé, le narrateur utilise le même procédé pour les rimes. Le terme sur lequel il se base est alors « contados », dont la première syllabe est répétée dans « contos », la fin du mot rime avec « acrescentados ». Il existe d'autres exemples où José Saramago exploite le caractère phonétique des proverbes. Il calque de nouveaux dictons sur le proverbe existant, « deitar tarde e cedo erguer, saúde não dá, mas alonga o viver » (*JP* 66)¹, qui est inspiré de : « deitar cedo e cedo erguer dá saúde e faz crescer »². Ainsi, il devient indéniable que la « métaphoricité » est une caractéristique primordiale pour la création de nouveaux proverbes. Le narrateur exploite dans ces exemples la sonorité davantage que les images, mais celles-ci ne sont pas négligées. Ainsi, il semble estimer que la locution habituelle ne reflète pas convenablement le contexte des différentes expertises sous-marines qui échouent à donner une explication au déplacement de la péninsule. La nouvelle expression est une transposition de l'image centrale du dicton, qui est remplacée par les éléments maritimes: « Não foi caso de parir a montanha um rato, mas sim de dar o oceano à luz uma petinga » (*JP* 139)³. Il y a une « ressemblance par contagion »⁴ avec le contexte. La relation étroite entre métaphore et proverbe est à nouveau mise en avant. En effet, nous pouvons appliquer l'analyse de Gérard Genette sur la métonymie chez Proust à la fabrication des proverbes chez Saramago:

la proximité commande ou cautionne la ressemblance [...] comme si la justesse d'un rapprochement analogique, c'est-à-dire le degré de ressemblance entre les deux termes, lui importait moins que son authenticité, entendons par là sa fidélité aux relations de voisinage spatio-temporel; ou plutôt, comme si la première lui semblait garantie par la seconde, les objets du monde tendant à se grouper par affinités selon le principe [...] qui se ressemble s'assemble⁵.

¹ se coucher tard et se lever tôt ne préserve pas la santé, mais prolonge la vie (nous traduisons).

² se lever tôt et tôt se coucher, préserve la santé et favorise la croissance (nous traduisons).

³ « Ce n'était pas la montagne qui accouchait d'une souris, mais l'océan qui donnait le jour à une sardine. » (Fages 130).

⁴ GENETTE, G., (1972), *op. cit.* p. 44.

⁵ GENETTE, G., (1972), *op. cit.* p. 45, c'est l'auteur qui souligne.

L'analogie en tant que lien de parenté entre métaphore et proverbe est indiscutable, de même, lorsque nous constatons l'existence de proverbes « filés »¹. Ainsi, l'empressement ressenti par le groupe des protagonistes n'est pas décrit par l'expression seule, en l'occurrence, « ir salvar o pai da forca » (*JP* 275)². L'image de l'échafaud est prolongée par: « e chegar ao patíbulo antes de o carrasco fazer cair o alçapão » (*JP* 275)³. Ce dernier pan de la phrase ne fait pas partie de l'expression idiomatique, elle prolonge toutefois l'image qui a donné naissance au proverbe. L'augmentation du proverbe est similaire à celle qui régit les métaphores filées, puisque dans les deux cas, une image initiale est répétée dans des scènes qui se suivent.

Le narrateur peut également inventer des proverbes sans qu'une version attestée n'existe. Dans ce cas, il a utilisé la forme initiale du dicton, le rendant reconnaissable en tant que tel, tout en inversant le contenu. De cette façon, la maxime suivante console les Portugais d'avoir navigué vers les eaux froides, riches en morues: « perdem no verão, ganham na ração » (*JP* 281)⁴. En reprenant les propos de Gérard Genette, nous pouvons conclure que José Saramago a inventé ce proverbe en se servant du procédé de l'imitation:

Soit un texte littéraire (ou paralittéraire) minimal tel que le proverbe [...] L'imiter suppose que j'identifie dans cet énoncé une certaine manière (celle du proverbe) caractérisée, par exemple et pour aller vite, par la brièveté, l'affirmation péremptoire et la métaphoricité; puis que j'exprime de cette manière (dans ce style) une autre opinion, courante ou non.⁵

Cet exemple sert à Gérard Genette pour illustrer l'une des façons de dériver un texte d'un texte antérieur, l'autre moyen étant la transformation simple⁶. Ainsi, nous pouvons conclure que la prévalence des expressions proverbiales s'explique par la créativité que celles-ci offrent au narrateur. La forme reconnaissable des proverbes permet une imitation totale ou partielle et, ceci étant, les proverbes cessent d'être des stylisations linguistiques pour véhiculer la bivalence dans le discours romanesque.

¹ Nous utilisons cette expression calqué sur la « métaphore filée », car elle rend compte de la ressemblance entre les deux figures que nous tâchons de mettre en évidence.

² « aller sauver son père de l'échafaud » (Fages 258). Ce proverbe traduit toujours la hâte de quelqu'un qui a une tâche capitale à accomplir.

³ « et arriver avant que le bourreau n'ait fait tomber le couperet » (Fages 258).

⁴ « ils perdent en été mais gagnent en quantité » (Fages 265).

⁵ GENETTE, G. (1982), *op. cit.* p. 15 et 16.

⁶ voir GENETTE, G. (1982), *op. cit.* p. 16 *sqq.*

Les proverbes interviennent également au niveau du jeu autoréférentiel, tissant de ce fait un réseau entre différentes oeuvres. José Saramago décortique et met à mal l'expression « tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se brise » dans *A Jangada de pedra*: « Tantas Vezes Vai O Cântaro Á Fonte Que Por Fim Lá Fica A Asa, metáfora que não fez mais que confundir os espíritos, uma vez que de asa não se tratava, nem de fonte, nem de cântaro » (*JP* 135)¹. Dans *Ensaio sobre a Lucidez* cette locution sert les policiers qui interrogent les citoyens, comme s'ils partageaient le même scepticisme que le narrateur de l'autre roman, fondé sur le sens littéral de l'expression. Les enquêteurs reprennent les différents éléments pour extirper des informations:

Que cântaro é esse, Foi à fonte porque estava com sede, ou para encontrar-se com alguém, A asa do cântaro é símbolo de quê, [...] Afinal, que cântaro era esse, um cântaro real, ou um cântaro metafórico[...] Fale-me novamente do cântaro, diga-me por que não pensou em tornar a pegar-lhe a asa, há colas próprias, Significará essa dúvida que a si também lhe falta uma asa, Qual (*EL* 49)².

Ainsi mis en parallèle, les deux proverbes attestent la manipulation exercée sur les citoyens, lorsque les dirigeants sont incapables de donner des explications pour le déplacement de la Péninsule ibérique ou de comprendre le nombre majoritaire de bulletins blancs.

Ensaio sobre a Lucidez reprend une autre locution de *A Jangada de pedra*, « entre a cruz e a caldeirinha ». Celle-ci est utilisée pour expliquer la situation des premiers fuyards, lorsque la péninsule commence à se détacher des Pyrénées. Ceux qui ne peuvent rejoindre l'Europe sont débarqués sur des îles, au gré du marin qui les emmène: « Desembarcavam os pobres onde podiam, aonde os levavam [...] ficavam os infelizes, por assim dizer, entre a cruz e a caldeirinha » (*JP* 41)³. Ces fuyards sont généralement des touristes, en vacances sur la péninsule au mauvais moment. C'est aussi le hasard, selon le narrateur, qui précipite le commissaire de *Ensaio sobre a Lucidez* « entre le marteau et l'enclume »: « Pode no entanto

¹ « Tant Va La Cruche A La Fontaine Qu'elle Finit Par Y Laisser L'Anse, métaphore qui ne servit qu'à troubler les esprits, étant donné qu'il ne s'agissait ni de cruche, ni d'anse, ni de fontaine » (Pages 126).

² De quelle cruche s'agit-il, Elle est allée à l'eau parce qu'elle avait soif, ou pour rencontrer quelqu'un, L'anse de la cruche est le symbole de quoi, En fin de comptes, quelle était cette cruche, une cruche réelle ou une cruche métaphorique, Parlez-moi à nouveau de la cruche, dites-moi pourquoi vous n'avez pas pensé à réparer l'anse, il y a des colles spéciales, Est-ce que ce doute ne signifie pas qu'à vous aussi il vous manque une anse, Laquelle (nous traduisons).

³ Les pauvres débarquaient où ils pouvaient, où on les laissait, les malheureux restaient, pour ainsi dire, entre le marteau et l'enclume (nous traduisons).

acontecer [...] que um desses prestimosos funcionários públicos, por azares de vida e quando nada o faria esperar, se encontre entalado entre a cruz e a caldeirinha » (*EL* 255)¹. Ce passage explique à son tour le ressenti que nous pouvons supposer des fuyards de *A Jangada de pedra*. Ceux-ci également se trouvent entre ce qu'ils devraient être – patients, courageux? – et ce qu'ils ne voudraient pas être – dépendants de la rupture des Pyrénées, des moyens de transport? Les deux situations, où les narrateurs utilisent la même expression, présentent des points communs. Tout comme les touristes en question ne sont ni retournés chez eux, ni n'ont pris part à l'aventure maritime de la péninsule, le commissaire ne rentre pas au sein de son ministère, ni ne se fonde dans la capitale. En les rapprochant, nous comprenons que l'attente docile dans laquelle reste le commissaire après son acte de désobéissance entraînera sa perte. La confrontation entre les deux occurrences de l'expression permet d'extrapoler sur la fin de *Ensaio sobre a Lucidez*.

Le proverbe « pela obra se conhece o obreiro »² a subi plusieurs imitations d'un roman à l'autre. Les éléments conservés sont le verbe, « conhecer » (connaître) et la préposition « pelo » (à, au). Dans *A Jangada de pedra*, « pelo dedo se conhece o gigante » (*JP* 246)³ est la reprise exacte de *Memorial do Convento*, où le proverbe fait référence au talent de Scarlatti⁴. Contrairement à son utilisation dans ce roman-ci, l'occurrence qui nous intéresse ne désigne pas une personne. Pedro Orce argumente ainsi que le voyage vers les Pyrénées se justifie, même si la chaîne montagneuse est divisée en deux. Ainsi donc, la personne du proverbe (o gigante), représente le gigantisme des montagnes. Les sèmes conservés sont la partie (le doigt, la moitié des Pyrénées) et la taille (du géant et des montagnes).

¹ Il peut néanmoins arriver que l'un de ces diligents fonctionnaires, à raison de coïncidences et quand rien ne l'indiquait, se trouve coincé entre le marteau et l'enclume (nous traduisons).

² On reconnaît l'artisan à son oeuvre. (nous traduisons).

³ c'est à son doigt que l'on reconnaît le géant (nous traduisons).

⁴ Dans *Memorial do Convento* (*MC*): « pelo dedo se conhece o gigante, isto dizemos nós, uma vez que existe o provérbio e vem a propósito » (*MC* 225: on reconnaît le géant à son doigt, nous l'affirmons ainsi, puisque ce proverbe existe et il vient à propos), où, ironiquement, le narrateur insiste sur l'existence du proverbe, alors que tel quel, il est inventé. L'expression « pela catadura se conhece o catacego » (*MC* 352) apparaît lors de la cérémonie d'inauguration du couvent de Mafra, encore inachevé. Les travaux sont cachés par des trompe-l'oeil, et le proverbe, montrant d'une part l'efficacité de ces peintures, fait également référence à la courte vue du souverain. Les apparences suffiraient à son contentement, la construction du couvent ne méritait pas autant de sacrifices pour accueillir quelques moines seulement et satisfaire le caprice du roi. Le narrateur a également introduit la négation dans le proverbe: « pela casca não se conhece o fruto se lhe não tivermos metido o dente » (*MC* 23-24: on ne connaît pas un fruit à son écorce, sans jamais y avoir planté les dents), qui mobilise la méfiance envers les moines, car rien ne permet d'être sûr de ce que cachent leurs habits.

Ainsi, *A Jangada de pedra* fournit presque l'ensemble de l'éventail des possibilités de transformation et d'exploitation polyphonique des proverbes. Nous ne ferons en conséquence pas une étude aussi détaillée pour les autres romans de José Saramago, mais choisissons quelques exemples illustrant les procédés que nous venons de démontrer.

Dans *Ensaio sobre a Cegueira*, nous avons un nombre d'exemples, où le narrateur fait usage de dictons pour déployer l'ironie. Ainsi, lorsque le médecin, sa femme et la jeune fille décident d'enterrer la voisine de cette dernière dans le jardin de l'immeuble, ils transportent péniblement le corps à travers l'appartement jusqu'à l'escalier de secours. La descente se fait plus facilement, car « com a ajuda dos santos, que sendo para baixo acodem todos » (EC 286)¹. L'humour dans l'usage de cette expression populaire est l'association entre les saints du proverbe et le cadavre. Pour reprendre des termes de l'analyse bakhtinienne, le narrateur conjugue ainsi deux séries, celle de la religion et celle de la mort, et, dans cette réunion, est dévoilée la représentation carnavalesque de la scène². En effet, la mention des saints n'accompagne pas une référence au religieux (les trois protagonistes se contentent d'enterrer le cadavre sans cérémonie), mais sert à introduire la voix du narrateur dans le passage.

Nous ne nous attarderons pas sur les autres usages des proverbes dans ce roman, qui sont similaires à ceux de *A Jangada de pedra*, car il nous semble plus favorable d'examiner une particularité nouvelle des locutions et des phrases toutes faites³.

¹ « grâce à l'aide des saints, car quand il s'agit de descendre tous viennent prêter main forte » (Leibrich 279).

² Nous reprenons ici la conception de Mikhaïl Bakhtine sur les séries, par exemple : « Rabelais réussit à délier ce qui était lié par tradition, à rapprocher ce qui était traditionnellement éloigné et séparé, en composant des séries d'une diversité, tantôt parallèles, tantôt intersectées ; elles lui permettent associations et dissociations. [...] [les séries] peuvent être ramenées aux principaux groupes suivants : 1° Séries du corps humain, sous rubrique anatomique et physiologique. 2° Séries du vêtement. 3° Séries de la nourriture. 4° Séries de la boisson et de l'ivresse. 5° Séries du sexe (accouplement). 6° Séries de la mort. 7° Série des excréments. ». BAKHTINE, M., (1978), *op. cit.* p. 316.

³ Parmi ces dernières, mentionnons les exemples, où le verbe est déplacé dans le contexte d'aveuglement général. Ainsi, le premier aveugle se lamente auprès du voleur de voitures, qui l'accompagne chez lui : « Que eu até me gabava de não usar óculos, nunca precisei, Então já vê » (EC 14; même que je me vantais de ne pas porter des lunettes, Vous voyez bien); la femme du premier aveugle console son mari : « O médico vai pôr-te bom, verás, Verei. » (EC 19; Le médecin va te guérir, tu verras, Je verrai); l'explication du médecin : « o paciente teria de ver tudo negro, ressalvando-se, já se sabe, o uso de tal verbo, ver, quando de trevas absolutas se tratava » (EC 30; le patient devrait tout voir en noir, sauf que l'emploi du verbe voir est impropre, puisqu'il s'agissait de ténèbres absolues), « Estas mesmas palavra, Até ver, intencionais pelo tom, mas sibilinas por lhe faltarem outras, foram pronunciadas pelo ministro » (EC 45; Ces mêmes mots, Jusqu'à ce que nous verrons, intentionnels par le ton, mais sibyllins parce qu'il en manquaient d'autres, ont été prononcés par le ministre), les altercations dans le dortoir : « onde estão as testemunhas, sempre quero ver. » (EC 53-4; où sont les témoins, j'aimerais bien les voir), « Estou ferido, esta gaja não vê onde põe os pés, E você não vê onde põe as mãos, respondeu secamente a rapariga » (EC 57; Je suis blessé, cette garce ne voit pas où elle met les pieds, Et vous, vous ne voyez pas où vous mettez les mains, répondit sèchement la jeune fille), etc. (nous trad.).

Dans certains cas, le narrateur juge l'adéquation des expressions liées à la vue, en soulignant leur parfaite concordance dans la situation d'aveuglement: « acabava sempre por haver discussões, um que outro empurrão, um sopapo às cegas, como tinha de ser » (*EC* 137 n. s.)¹. Le narrateur met en évidence la transformation d'un dicton sous le poids des nouvelles circonstances: « A sabedoria popular não tardou em pôr em circulação um dito de alguma maneira irresponsável, simétrico de outro que já deixou de se usar, olhos que não vêem, coração que não sente, dizia-se agora, os olhos que não vêem gozam de um estômago insensível » (*EC* 250)². Le vieillard au bandeau noir explique qu'il est dans la nature des proverbes d'évoluer. Leur inertie aboutirait inévitablement à leur abandon. Ainsi, ce personnage crée un nouveau proverbe et justifie le changement face à la protestation de la femme du médecin: « O trabalho de velho é pouco, mas quem o despreza é louco, Esse ditado não é assim, Bem sei, [...] mas os ditados se quiserem ir dizendo o mesmo por ser preciso continuar a dizê-lo, têm de adaptar-se aos tempos » (*EC* 269, n. s.)³. Le discours du vieillard donne la justification – non stylistique – des changements de proverbes dans les romans de José Saramago. Nous entendons par là non seulement les remplacements métaphoriques, mais aussi l'introduction d'une voix différente dans l'expression proverbiale, qui accompagne la conception polyphonique de la narration.

La brièveté des proverbes favorise leur mémorisation. Ainsi, lorsque la même expression est répétée, par exemple: « morrendo o bicho, acaba-se a peçonha » (*EC* 64 et page 89)⁴, la mémoire discursive du lecteur est sollicitée. Dans la seconde occurrence, les paroles de l'un des sergents en charge de la surveillance de l'asile psychiatrique sont l'écho exact de l'hypothèse ainsi exprimée par la femme du médecin. Celle-ci évalue correctement la décision de placer les aveugles en quarantaine, alors que le sergent préconise ouvertement de laisser mourir de faim les aveugles.

Cet exemple n'est pas le seul où la femme du médecin est représentée comme un être hors du commun. Contrairement à la majorité des autres personnages, elle utilise des

¹ « ça finissait toujours par des disputes, des bousculades, une gifle envoyée inévitablement à l'aveuglette » (Leibrich 131).

² « la sagesse populaire n'a pas tardé à forger un dicton imparable, symétrique d'un autre dicton qui a cessé d'être employé, loin des yeux, loin du cœur, on disait à présent, loin des yeux, près de l'estomac » (Leibrich 244).

³ « Travail de vieux est peu, mais qui le méprise est fou, Ce dicton n'est pas comme ça, Je le sais [...] mais il faut adapter les dictons au temps si on veut qu'ils continuent à dire la même chose » (Leibrich 263).

⁴ morte la bête, morte le venin (nous trad.).

proverbes, en estimant correctement leur adéquation avec la situation dans laquelle elle se trouve. Le narrateur souligne que la femme du médecin se rappelle de proverbes et suit leurs conseils avec discernement: « Não era a mulher do médico particularmente dada à mania predicativa dos provérbios, em todo o caso, algo dessas ciências antigas lhe devia ter ficado na lembrança » (EC 273)¹. L'intelligence de la femme du médecin est ainsi soulignée et son usage éclairé des maximes la protège également dans *Ensaio sobre a Lucidez*. Dans ce roman, elle continue à se méfier des expressions toutes faites et interrompt le commissaire, lorsque ce dernier tente de mener la discussion sur le mode de la légèreté. Elle dénigre l'expression dont fait usage le policier: « Quem fez a panela fez o testo para ela, De panelas se trata então, senhor comissário » (EL 238)². Elle enjoint le policier d'en arriver rapidement à la raison de sa visite sans se cacher derrière des expressions fallacieuses. Elle est justement qualifiée de « um rei com olhos numa terra de cegos » (EC 245)³ par le vieillard au bandeau noir.

Dans *Ensaio sobre a Lucidez*, nous retrouvons des usages de proverbes que nous avons déjà mis en évidence dans les autres romans du corpus, comme par exemple l'illustration ou la clarification d'une situation ou d'un caractère. Ainsi, dans le bureau de vote, l'aide rappelle un dicton sur le temps météorologique, dont le sens s'annule: « lembrem-se do ditado, ao meio-dia carrega ou alivia » (EL 17)⁴. Aucune prévision n'est annoncée dans le dicton. Celui-ci renseigne cependant sur la situation de ce personnage. Il cherche à se faire remarquer par les dirigeants du parti, et s'emploie à ne froisser personne ni à compromettre sa carrière. Le narrateur choisit un proverbe pour résumer que cette attitude est celle adoptée par les politiciens en général: « os partidos [...] preferem não arriscar demasiado, dão uma no cravo, outra na ferradura » (EL 29)⁵. De façon similaire, les proverbes que choisit le président démontrent son manque de vision et d'intelligence. Le chef de l'État se met à rêvasser à propos de la nouvelle mission mise au point par le ministre de l'intérieur pour espionner la femme du médecin. Le président s'interroge qui sont les policiers investis de la mission. Il conclut qu'il doit s'agir de « gente da sua mais directa confiança, da que se encontra ao alcance da vista e à

¹ « La femme du médecin n'était pas particulièrement férue de proverbes, pourtant un peu de ces sciences anciennes avait dû lui rester en mémoire » (Leibrich 267).

² Qui a fait un pot a aussi fait son couvercle, Il s'agit donc de pots, monsieur le commissaire (nous traduisons).

³ un roi avec des yeux dans un royaume d'aveugles (nous trad.).

⁴ souvenez-vous du dicton, à midi, le mauvais temps empire ou s'éclaircit (nous traduisons).

⁵ les partis préfèrent ne pas prendre trop de risques, ils ménagent la chèvre et le chou (nous traduisons).

mão de semear » (*EL* 200)¹. En premier lieu, le président ne se rend pas compte du double sens de « à mão de semear », qui peut signifier « être à portée de main », mais l'expression possède aussi l'idée de correction physique. Le lecteur avisé comprend que les agents choisis pour la mission se trouvent à la fois sous le contrôle du ministère et dans le rouage des mesures de discipline. Dans la suite du récit, le double sens révèle son ampleur, lorsque le commissaire se soustrait aux ordres stricts du ministre et semble jouir d'une nouvelle liberté de mouvement pendant quelques jours. Cependant, il reste à portée de main du ministre et les mesures disciplinaires dépassent ce qu'elles auraient été pour une simple désobéissance. La « main » du ministre se referme sur le commissaire rebelle, qui finit assassiné. Les rêvasseries du président n'incluent nullement ces réflexions, qui sont l'expression du rapport dialogique. La voix du narrateur, grâce à cette citation, introduit une prolepse dans le récit.

Les proverbes révèlent également la composition de groupes « culturels ». Ainsi, le narrateur attribue les expressions suivantes à des électeurs, qui commentent le discours du premier ministre: « com a canalha só a cacete, que se nos pomos aqui com paninhos quentes estamos lixados, que ao inimigo nem água, e outras fortes expressões de similar catadura. » (*EL* 39)². Ces personnages sont les militants du parti majoritaire, prêts à employer les gros moyens. Parmi eux, certains tentent de quitter la ville en état de siège. Le narrateur dépeint ceux-ci arrogants et grossiers:

sentados os meninos e as meninas com o rabo de fora das janelas, a gritar aos peões da insurreição, Vão pondo as barbas de molho, miseráveis traidores, Esperem-lhe pela pancada quando voltarmos, bandidos de merda, Filhos da grande puta que vos pariu (*EL* 103)³.

Les propos grossiers des électeurs de droite et du centre montrent l'absence de respect envers les autres habitants. Nous retrouvons la même attitude chez le chef de l'État, méprisant les citoyens qui se trouvent devant les postes frontière, et qui finalement obéissent à son ordre de retourner en ville: « Esta gente tem é água chilra nas veias, permitiu-se o chefe de estado de desdenhar » (*EL* 166)⁴. Jamais aucun membre du gouvernement ne pense aux représailles

¹ des personnes qui jouissent de sa confiance la plus directe, de celles qui se trouvent sous ses yeux et à portée de main (nous traduisons).

² la racaille ne comprend que le bâton, si nous prenons des gants, nous sommes foutus, à l'ennemi, on ne donne même pas de l'eau, et d'autres expressions encore de semblable teneur (nous traduisons).

³ les garçons et les filles assis sur le rebord des fenêtres, le derrière tourné vers la rue, criant aux passants insurgés, Faites vos prières, misérables traîtres, Vous ne perdez rien pour attendre, sales bandits, Fils de la grande pute qui vous a mis au monde (nous traduisons).

⁴ Ces personnes sont toutes des lâches, se permit le chef de l'État de mépriser (nous traduisons).

qui risquent d'accueillir les fuyards à leur retour dans la capitale. Le mépris semble être la caractéristique principale des électeurs et des politiciens de droite et du centre. Ainsi, les policiers et les détectives ont interrogé un nombre significatif de citoyens, et pondèrent la possibilité de rendre la liberté à ceux, qui affirment ne pas avoir voté en blanc, et que le détecteur de mensonges n'a pas dénoncés. Ils feraient ainsi un tri, « trigo para um lado, joio para outro » (*EL 57*)¹. Le proverbe contient déjà la mesure que le gouvernement décide de prendre ultérieurement, isoler les « mauvaises herbes », autrement dit, ceux qui ont voté en blanc, et les détruire. Le roman narre la façon dont le gouvernement cherche à atteindre ce but.

Les citoyens interrogés sont au nombre de cinq cents. Le gouvernement décide de ne pas relâcher les personnes, car: « Como o ditado antigo andara séculos a ensinar, Mais valem quinhentos pássaros na mão que quinhentos e um a voar. » (*EL 52*)². Le changement n'altère aucunement le sens du proverbe. Il aurait été possible de conserver le proverbe initial. Cependant, le remplacement du chiffre « un » par le nombre de citoyens reclus fait entendre le mépris des dirigeants envers les gouvernés. Le proverbe exprime implicitement que ceux-ci valent autant que des oiseaux et que le nombre ne change rien, la vie de cinq cents personnes vaut aussi peu que celle d'un seul volatile.

Les méandres rhétoriques du premier ministre, dans sa justification que les citoyens ont mal agi en votant massivement en blanc, sont démasquées par l'aîné d'une famille anonyme. De façon désabusée, le vieillard résume le discours ministériel par une locution familière: « as crianças não devem brincar com o lume porque depois é certo e sabido que mijam na cama » (*EL 100*)³. Ce personnage établit non seulement le parallèle avec la puérilisation des citoyens opérée par le gouvernement, mais aussi son manque d'initiative et d'explications cohérents et courageux. En effet, la locution cherche à mêler la honte et la peur pour « éduquer » les enfants, alors que le premier ministre mise lui aussi sur la honte. Le gouvernement se chargera bientôt de répandre la peur.

¹ d'un côté le bon grain, de l'autre, l'ivraie (nous traduisons).

² « Ainsi que l'ancien proverbe l'enseigne pendant des siècles, cinq cent tiens vaut mieux que cinq cent un tu l'auras. » Littéralement: « Il vaut mieux tenir cinq cents oiseaux que d'avoir cinq cent et un oiseaux en plein vol. » (nous traduisons).

³ les enfants ne doivent pas jouer avec le feu, sinon, il est sûr et certain qu'ils feront pipi au lit (nous trad.).

Ainsi, alors que les expressions rigides sont un signe d'aveuglement dans *Ensaio sobre a Cegueira*, les proverbes de *Ensaio sobre a Lucidez* sont particulièrement éclairants, surtout lorsqu'ils expriment les conclusions de personnages anonymes ou lorsque la voix du narrateur est également incluse dans l'énoncé. Ainsi, une expression populaire illustre la technique du chef de l'État pour gouverner le pays. Le narrateur la choisit afin de développer la critique de la politique:

[a] técnica que o chefe havia empregado, essa que tem sido designada pela curiosa expressão de ora-o-pau-ora-a-cenoura, aplicada predominantemente aos asnos e às mulas nos tempos antigos, mas que a modernidade, com resultados mais do que apreciáveis, reaproveitou para uso humano (EL 39)¹.

Le narrateur assume pleinement l'usage de l'expression et, subrepticement, il estime que l'une des spécificités de la modernité est de considérer les personnes comme des mules et des ânes, et que cette appréciation donne le droit et le pouvoir de les diriger.

Un aspect remarquable dans ce roman est que le narrateur détermine son camp en se solidarisant avec la voix du peuple. Ainsi, il traduit les pensées de l'ensemble de la population par une seule expression. Les citoyens attendent les explications du chef de l'État sur la fuite du gouvernement: « como iria ele descalçar a bota » (EL 96)². Cette expression est imputable autant au narrateur qu'à l'ensemble des spectateurs décrits, qui attendent l'allocution télévisée du premier ministre. En effet, ce passage ne contient pas de traces du discours d'autrui, mise à part la locution proverbiale. De ce fait, le narrateur semble renouer avec les expressions populaires, surtout lorsqu'elles appartiennent au registre familier.

Le narrateur change lui-même de registre, basculant vers le familier: « a imperfeição moral do género humano, quantas vezes o temos dito, não é de hoje nem é de ontem, é histórica, vem do tempo da maria-cachucha » (EL 104)³. La seconde partie de la citation est tautologique, elle n'apporte aucune nouvelle information au niveau du contenu, mais insère un registre de langue populaire dans l'observation sérieuse émise par le narrateur. Par ce biais, ce dernier casse le ton dogmatique de la sentence du début. Il peut également cumuler les registres, en commentant leur impact:

¹ la technique que le chef de l'État avait employée, celle qui a été désignée par la curieuse expression de tantôt le bâton, tantôt la carotte, appliquée de façon prédominante aux ânes et aux mules dans les temps anciens, mais que la modernité, avec des résultats très satisfaisants, a réutilisé pour l'usage humain (nous traduisons).

² comment il se sortirait de ce pétrin (nous traduisons).

³ l'imperfection morale du genre humain, combien de fois nous l'avons dit, ne date ni d'aujourd'hui ni d'hier, elle est historique, elle vient du temps de la « maria-cachucha » (nous traduisons).

a cobertura havia resultado em pura perda de tempo e de dinheiro, ou, querendo usar uma expressão mais forte, numa indecente patada nos tomates da comunicação social, ou, desta vez com délicadeza e finura, uma não merecida desconsideração. (EL 143)¹.

Ainsi, l'expression vulgaire est estimée être la plus forte, tandis que la dernière expression, politiquement correcte, est « délicate et fine », mais imprécise. Le texte démontre ainsi que le choix du lexique, et avec lui, celui du registre linguistique, fournit davantage de détails sur le locuteur que sur le contenu du discours. Le narrateur s'exprime, lui, de la façon la plus informative possible dans cet exemple.

Les propriétés dialogiques des expressions populaires sont également réaffirmées lorsqu'il devient impossible de déterminer le discours auquel ces dernières appartiennent. Nous proposons de l'illustrer dans une description opérée par le narrateur, qui, peut-être, est ainsi interrompue: « mas o seguro, dizem, morreu de velho, deve sabê-lo bem esta providencial, s. a., sendo não só de seguros, mas também de resseguros » (EL 319)². La fonction officielle du quartier général des enquêteurs, les assurances et réassurances, donne lieu à l'utilisation du dicton. Le narrateur se défile sous la forme verbale plurielle « dizem », insérant la voix collective dans ses propos, alors que généralement, la mise en rapport du sens littéral ou étymologique des expressions ou des mots est typique du discours narratif. L'ambiguïté de la source fait penser que ce passage pourrait aussi traduire les pensées du commissaire fouillant sa cachette avec inquiétude. Cependant, en brouillant la frontière entre le discours de narrateur et celui du commissaire, ce passage est manifeste de l'évolution de ce dernier. Désormais, il a atteint un niveau de conscience linguistique plus élevé, dans l'usage éclairé de locutions populaires et le questionnement sémantique de mots. Le commissaire se sert d'un autre proverbe de façon similaire. L'agent chargé de l'interrogatoire du vieillard au bandeau noir revient au quartier général avec l'observation suivante: « fiquei a saber que um olho vê melhor que dois porque, não tendo o outro para o ajudar, terá de fazer o trabalho todo, Talvez seja por isso que se diz que na terra dos cegos quem tem um olho é rei » (EL 243)³. La

¹ la couverture s'est conclue par une pure perte de temps et d'argent, ou, en voulant utiliser une expression plus forte, par un indécent coup de pied dans les couilles de la communication sociale, ou, cette fois avec délicatesse et finesse, une déconsidération non méritée. (nous traduisons).

² mais la sûreté, dit-on, est morte vieille, comme cette providentielle s. a. doit bien le savoir, puisqu'elle n'est pas seulement d'assurances mais aussi de réassurances. (nous traduisons).

³ je sais maintenant qu'un seul oeil voit mieux que deux, parce que, n'ayant pas le deuxième pour l'aider, il devra accomplir tout le travail, Peut-être est-ce la raison pour laquelle on dit qu'au royaume des aveugles, les borgnes sont rois (nous traduisons).

réponse du commissaire est une interprétation du proverbe en prenant appui sur le sens littéral. Son hypothèse nous fournit des interprétations possibles de certains épisodes de *Ensaio sobre a Cegueira*, notamment, pourquoi le vieillard au bandeau noir a été le dernier des patients de l'ophtalmologiste à être mis en quarantaine. Son unique oeil était davantage « entraîné » et donc moins enclin à attraper le mal blanc¹.

Enfin, quelques proverbes de *Ensaio sobre a Lucidez*, au même titre que d'autres éléments narratifs, sont des traces de rapports transtextuels. Une expression est reprise, presque mot pour mot, de *Memorial do Convento*. Le narrateur rappelle que la société doit se plier aux lois des plus forts, dans ce cas l'Église: « a quaresma, como o sol, quando nasce, é para todos » (MC 27)². L'action de *Ensaio sobre a Lucidez* se déroule plusieurs siècles plus tard, mais le contrôle exercé sur le peuple reste le même, ainsi que le prouve la même expression légèrement modifiée: « a censura bem entendida é como o sol, quando nasce é para todos » (EL 46, n. s.)³. L'expression place sur la même ligne la censure et le carême, qui sont utilisés comme des armes de contrôle et de coercition de la société. Le narrateur supprime encore le comparant dans l'affirmation des autorités de *Ensaio sobre a Cegueira*, qui justifient la mise en quarantaine de deux patients cancéreux: « a lei quando nasce é igual para todos » (EC 160, n. s.)⁴. Nous remarquons qu'un seul proverbe, répété dans trois romans et deux contextes historiques différents, suffit à démontrer le caractère totalitaire des régimes.

¹ De même, une fois aveugle, le vieillard conserve un sens supplémentaire par rapport aux autres aveugles, qui lui suggère que les mains qui viennent de le laver sont celles de la jeune fille aux lunettes teintées: « Quem teria sido, perguntava-se, a razão dizia-lhe que só poderia ter sido a mulher do médico, ela é a que vê, ela é a que nos tem protegido, cuidado e alimentado, não seria de estranhar que tivesse também esta discreta atenção, era o que a razão lhe dizia, mas ele não acreditava na razão. (EC 270). (« Qui cela peut-il bien être, se demandait-il, la raison lui disait que ce ne pouvait être que la femme du médecin, c'est elle qui voit, c'est elle qui nous a protégés, soignés et nourris, il n'y aurait rien d'étonnant à ce qu'elle ait eu aussi cette discrète attention, c'était ce que la raison lui disait, mais il ne croyait pas à la raison. » (Leibrich, 264-5)).

Pareillement, le vieillard au bandeau noir semble savoir que c'est la femme du médecin qui a assassiné le chef des malfrats et il empêche celle-ci de se dénoncer aux aveugles en colère: « o corpo [da mulher do médico] moveu-se-lhe para diante, a boca abriu-se para falar, mas nesse momento alguém lhe agarrou e apertou o braço, olhou, era o velho da venda preta, que disse, Mataria com as minhas mãos quem a si próprio se denunciasse (EC 191). (« [Le corps de la femme du médecin] se pencha en avant, sa bouche s'ouvrit pour parler, mais au même instant, quelqu'un la retint et lui serra le bras, elle regarda, c'était le vieillard au bandeau noir qui déclara, Je tuerais de mes propres mains celui qui se dénoncerait » (Leibrich, 184)).

² « le Carême, tout comme le soleil, quand il apparaît, est pour tout le monde » (Leibrich 30).

³ la censure bien comprise, tout comme le soleil, quand il apparaît, s'applique pour tout le monde (nous trad.).

⁴ la loi, quand elle apparaît est pareille pour tous (nous trad.).

Conclusion

En tant que « texte littéraire (ou paralittéraire) minimal »¹ (Genette) le proverbe forme une unité textuelle signifiante, les proverbes reflétant un grand nombre de caractéristiques de l'écriture. Leur présence ou leur absence dans les romans ne sont pas fortuites, car leurs attributs sont exploités par les auteurs favorisant la narration polyphonique, par exemple dans l'exploitation de la polysémie d'un terme. Ils introduisent une voix différente dans le discours, ou sont également un renvoi à des romans antérieurs. José Saramago reprend le même proverbe avec de légères variations dans plusieurs romans, alors que Christa Wolf préfère une même expression dans *Nachdenken über Christa T.* et *Kindheitsmuster*. Leur forme laisse une grande place à la créativité des auteurs. Ainsi, dans les romans de José Saramago et de Christa Wolf, des proverbes sont transformés ou inventés, car dans leur nouvelle version, ils rejoignent le thème du roman, introduisent une nuance ou accentuent une interprétation qui serait restée incomplète. Nous avons aussi vu qu'ils sont un élément efficace dans la stylisation des discours des personnages. Le choix des proverbes est conduit par l'origine du locuteur. Ainsi, les proverbes rejoignent les réflexions bakhtiniennes sur le mot dialogique, car ils partagent avec ce dernier plusieurs particularités, dont l'ancrage dans la culture². Ils reflètent le degré de dépassement de la culture officielle par les auteurs. En contrepartie, les proverbes sont absents ou utilisés en autonymie dans les romans de Vassilis Alexakis, dont les romans sont nettement monologiques.

¹ GENETTE, G., (1982), *op. cit.* p. 15

² voir Julia KRISTEVA, en particulier, « Le mot, le dialogue et le roman », (1969), *op. cit.* p. 82-112.

3. c. La citation, l'élément étranger du texte

Introduction

Notre analyse de la « langue » implique *a fortiori* une réflexion sur l'écriture. Nous avons essayé de mettre en évidence les mots bi-vocaux, qui sont « la jonction de deux systèmes de signes »¹, de même que nous avons tâché de prouver que les proverbes offrent une voie de combinaison de plusieurs phénomènes dialogiques, dont les romanciers font plus ou moins usage. Étendre notre analyse au paradigme textuel implique la recherche de représentations esthétiques d'autrui et/ou le rappel des propres textes dans le contexte modifié. Nous nous appuyons largement sur les analyses de Julia Kristeva, portant sur *La Poétique de Dostoïevski*². Nous nous attendons à constater la présence de la bivocalité dans les romans de José Saramago et de Christa Wolf. Afin de faciliter la lecture du nombre élevé de citations, nous avons opéré une distinction entre les autoréférences et les références aux oeuvres d'autrui.

Dans les romans de José Saramago, le narrateur suscite la mémoire du lecteur en insérant des références à des textes antérieurs. Ainsi, dans *A Jangada de pedra*, la comparaison des insurgés qui prennent d'assaut les hôtels, « são como mouros sitiados » (JP 98)³, est une référence explicite à la fois à l'histoire du pays et à *História do cerco de Lisboa*⁴. L'action de ce roman se déroule entièrement dans la capitale portugaise, de même que celle de

¹ KRISTEVA, J., (1969), *op. cit.* p. 93: « l'auteur peut se servir du mot d'autrui pour y mettre un sens nouveau, tout en conservant le sens que le mot avait déjà. Il en résulte que le mot acquiert deux significations, qu'il devient ambivalent. Ce mot ambivalent est donc le résultat de *la jonction de deux systèmes de signes*. Dans l'évolution des genres, il apparaît avec la ménipée et le carnaval » (nous soulignons).

² BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, éd. du Seuil, 1970.

³ ils sont comme des Maures assiégés (nous trad.).

⁴ Saramago, José, *História do Cerco de Lisboa*, Lisbonne, Ed. Caminho, 1989 [*Histoire du siège de Lisbonne*, Paris, éd. du Seuil, 1992, trad. G. Leibrich] . Le personnage principal, Raimundo Dias, commet expressément une faute professionnelle. En sa qualité de correcteur, il insère une négation dans le manuscrit intitulé *Histoire du siège de Lisbonne*, qui, à la parution, affirme donc que les croisés refusèrent d'aider les Portugais à expulser les Maures installés à Lisbonne.

*O Ano da Morte de Ricardo Reis*¹. *A Jangada de pedra* fait allusion à ce dernier roman en niant une action de celui-ci: « se alguma vez alguém disse o contrário, que Fernando visitou Ricardo, estando um morto e o outro vivo, foi imaginação insensata e nada mais » (*JP* 30)². De cette façon, ce narrateur met en doute le vraisemblable dans le roman précédent, ce qui est une atteinte au pouvoir du narrateur monologique. En effet, celui-ci se définit par « la loi »:

Pour [Bakhtine], le discours narratif, qu'il assimile au discours épique, est un interdit, un « monologisme », une subordination du code au 1, à Dieu. Par conséquent, l'épique est religieux, théologique, et tout récit « réaliste » obéissant à la logique 0-1, est dogmatique.³

Ainsi, la référence au roman précédent annonce l'émergence d'une autre loi, qui régit également *A Jangada de pedra*.

Les références spatiales dans la suite du roman se font par cercles cocentriques, au départ du Chiado, ensuite les rues, avec l'insistance sur « Rua do Alecrim » (*JP* 111), et finalement l'hôtel où l'hétéronyme de Fernando Pessoa a vécu ses derniers mois, l'hôtel Bragança⁴. Le lecteur ne peut passer outre l'allusion, avec l'insistance du narrateur à mettre en évidence l'autoréférence. Un journaliste consulte le registre des clients de l'hôtel et découvre la présence de Pedro Orce et de ses deux compagnons. Ceux-ci séjournent dans le même hôtel, où Ricardo Reis a vécu ses derniers mois dans la fiction de José Saramago. Ainsi, le journaliste aurait également pu constater le nom de: « Ricardo Reis, mas o livro onde este foi registado um dia, já lá vão tantos anos, está no arquivo do sótão » (*JP* 112)⁵.

Entrant moins dans la polémique du vraisemblable et de la polyphonie, les références à *Memorial do Convento*⁶ abondent dans les romans. Nous n'aspérons pas à l'exhaustivité, mais aimerions mettre en évidence les références, remarquables et nombreuses, car celles-ci réapparaissent également dans les romans postérieurs à *A Jangada de pedra*. Dans celui-ci, l'introduction du personnage de Maria Guavaira est accompagnée d'une allusion à deux autres

¹ SARAMAGO, José, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisbonne, Ed. Caminho, 1984 [*L'Année de la mort de Ricardo Reis*, Paris, éd. du Seuil, 1980, trad. C. Fages].

² « et si quelqu'un a un jour prétendu le contraire, que Fernando a rendu visite à Ricardo, alors que l'un était vivant et l'autre mort, il ne peut s'agir que d'un délire extravagant, et rien de plus » (Fages 30)
Le nom de Borges, qui est celui de l'hôtel que choisit Joana Carda (*JP* 125), est indissociable de cette affirmation, car la référence est une apologie de la réécriture créatrice.

³ KRISTEVA, J., (1969), *op. cit.* p. 90 (c'est l'auteur qui souligne).

⁴ Ricardo Reis demande à un chauffeur de taxi de le conduire à un hôtel qui se trouve près du fleuve: « Perto do rio só se for o Bragança, ao princípio da Rua do Alecrim » (*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, p. 17).

⁵ « Ricardo Reis, mais le livre où ce dernier a été enregistré un jour, il y a des années de cela, se trouve archivé au grenier » (Fages 104).

⁶ SARAMAGO, José, *Memorial do Convento*, Lisbonne Ed. Caminho, 1984.

romans, que Laura Fernanda Bulger a mis en avant: « Maria Guavaira, a outra mulher de « estranho nome embora não gerúndio » (JP 18), uma das auto-referências do texto, aludindo-se, aqui, à Blimunda e à Marcenda dos romances anteriores »¹. Au début de *Memorial do Convento*, Blimunda rencontre Baltasar et s'unit à lui à partir d'une rencontre pleine de mystère et empreinte de surnaturel. Baltasar suit Blimunda chez elle, où celle-ci lui offre le souper ainsi qu'au père Bartolomeu qui les accompagne. La jeune femme possède seulement deux cuillères et attend que Baltasar ait fini de manger pour se servir de la sienne. La rencontre entre Joaquim Sassa et Maria Guavaira est également empreinte de mystère, et le narrateur évoque le couple de l'autre roman: « pareceu a toda a gente que ia faltar uma colher, mas não, chegavam para todos, por isso é que Maria Guavaira não teve de esperar que Joaquim Sassa acabasse de comer » (JP 189)².

Les personnages principaux de *Memorial do Convento* oeuvrent à la construction de la *passarole*, ainsi que les détracteurs du père Bartolomeu nomment l'invention en forme d'oiseau. Baltasar est convaincu par la silhouette de l'engin: « A Baltasar convencia-o o desenho, não precisava de explicações, pela razão simples de que não vendo nós a ave por dentro, não sabemos o que a faz voar, e no entanto, ela voa, porquê, por ter a ave forma de ave, não há nada mais simples » (*Memorial do Convento* 68)³. Pedro Orce partage cette conviction, lorsqu'il observe, stupéfait, que la barque de pierre de la veille est à peine reconnaissable: « a dúvida vem de quase ter-se desvanecido a forma de barco, afinal, uma ave só voa porque se parece com uma ave, pensa Pedro Orce » (JP 206)⁴. Les narrateurs saramaguïens alignent des références à cette construction, soit par la comparaison des hélicoptères à des passaroles, dans *A Jangada de pedra* (JP 26) et *Ensaio sobre a Lucidez* « aquela passarola giratória » (EL 162)⁵, soit par la comparaison à la technique aéronautique

¹ BULGER, F., (1997), *op. cit.* p. 81: Maria Guavaira, l'autre femme avec un nom étrange, bien que ce ne soit pas un géronde, est l'une des auto-références du texte. Ici est fait allusion à Blimunda et à Marcenda des romans antérieurs (nous trad.). Blimunda est le personnage principal féminin de *Memorial do Convento*, tandis que Ricardo Reis est secrètement amoureux de Marcenda dans le roman déjà cité.

² « on crut tout à coup qu'il allait manquer une cuillère mais non, il y en avait assez pour tout le monde, c'est pourquoi Maria Guavaira n'eut pas besoin d'attendre que Joaquim Sassa eût fini de manger. » (Fages 177).

³ « Balthazar était persuadé par le dessin, il n'avait pas besoin d'explications pour la bonne raison que puisqu'il est impossible d'apercevoir l'oiseau en son dedans on ne sait pas ce qui le fait voler, pourtant il vole, pour quelle raison, parce qu'il a la forme d'un oiseau, rien de plus simple » (*Le Dieu manchot*, traduit par Geneviève Leibrich, Albin Michel, 1987, p. 73).

⁴ le doute vient du fait que la forme de la barque est méconnaissable, finalement, un oiseau ne vole-t-il pas parce qu'il ressemble à un oiseau, pense Pedro Orce (nous trad.).

⁵ cette passarole giratoire (nous trad.).

expérimentale. La maîtrise des volontés est la clé qui permet à la passaroie de voler. Le père Bartolomeu élabore une théorie des différents matériaux qui sont attirés les uns par les autres, et, en dernière instance, le soleil exerce une force d'attraction sur les volontés enchaînées à la passaroie. Ainsi, les embouteillages autour de l'aéroport de Portela rappellent une « limalha de ferro atirada pelo íman » (JP 51)¹, qui est une paraphrase de la technologie de la passaroie. Les volontés recueillies par Blimunda sont plus fiables que celles des oiseaux qui suivent José Anaíço, car celles-là sont soumises à des lois physiques: « sendo tantos, e tantas as vontades, mesmo gregariamente reunidas, não se podem evitar dispersões e distrações » (JP 69)². Grâce à la comparaison entre les romans, le narrateur peut insinuer la supériorité de l'imagination, du fabuleux, du mystérieux par rapport au réel. Dans *Memorial do Convento*, les volontés composent l'éther et se trouvent dans chaque humain, près de l'estomac, ainsi que Blimunda l'observe. Joaquim Sassa, ne possédant pas cette vision surnaturelle, estime toutefois: « Ao não visível daríamos o nome de Deus [...] Ou vontade, a proposta veio de Joaquim Sassa » (JP 270)³. Le contexte ibérique qui prévaut dans *A Jangada de pedra* nous fait penser à un héritage intuitif, qui trouve son expression dans ces mots de Joaquim Sassa.

Le mystère des volontés concerne également leur concentration. En effet, le père Bartolomeu explique à Blimunda qu'elle aura à remplir les fioles sans se soucier de la concentration des volontés: « Tem uma vontade dentro, já está cheio, mas esse é o indecifrável mistério das vontades, onde couber uma, cabem milhões, o um é igual ao infinito » (*Memorial do Convento*, 126)⁴. Dans *Ensaio sobre a Cegueira*, le défi physique des volontés, pour ainsi dire, leurs propriétés doubles, sont rappelées: « as vontades, em geral apenas adicionáveis umas às outras, também são muito capazes, em certas circunstâncias, de multiplicar-se entre si, até ao infinito. » (EC 161)⁵.

Le père Bartolomeu choisit Baltasar pour l'aider à mener à terme son invention, malgré que ce dernier soit manchot. Convaincus que ce handicap a certains avantages, la participation de Blimunda est toutefois incontournable: « É excelente o gancho para travar um lâmina de

¹ limaille de fer attirée par l'aimant (nous trad.).

² « ils sont si nombreux et si nombreuses les volontés, même grégairement réunies, qu'on ne peut éviter les dispersions et les distractions » (Pages 64-5).

³ « Au non-visible on peut donner le nom de Dieu [...], Ou volonté, proposa Joaquim Sassa » (Pages 254).

⁴ « Qu'une volonté y pénètre et [le flacon] est déjà plein, mais tel est le mystère indéchiffrable des volontés, où il en tient une, il en tient des millions, un égale l'infini » (*Le Dieu manchot, op. cit.* 137).

⁵ « les volontés difficilement additionnables entre elles peuvent très bien, dans certaines circonstances, se multiplier entre elles jusqu'à l'infini » (Leibrich 155).

ferro ou torcer um vime, é infalível o espigão para abrir olhais no pano da vela, mas as coisas obedecem mal quando lhes falta a carícia da pele humana [...]. Por isso, Blimunda vem ajudar, e, chegando ela, acaba-se a rebelião » (*Memorial do Convento* 91-92)¹. Le travail des deux protagonistes est celui d'artisans d'exceptions, dont les efforts pour dominer l'osier et le fer seront couronnés de succès. Dans *A Jangada de pedra*, le narrateur rappelle la transformation des faiblesses de Baltasar et Blimunda en une force surnaturelle. Il indique que cette addition n'est pas communément répandue: « seria o mesmo que juntar duas fraquezas para delas fazer uma força, coisa só acontecível nas parábolas, como a dos vimes, já citada » (*JP* 248)². La parabole de l'osier, puisqu'elle a déjà été citée précédemment, est sans aucun doute une allusion à *Memorial do Convento*.

Les références sont, en général, plus rares dans *Ensaio sobre a Cegueira*, mais ce roman est primordial pour le décryptage de *Ensaio sobre a Lucidez*. Le lecteur est de prime abord confronté à la ressemblance du titre avec celui de *Ensaio sobre a Cegueira*. Le rapport entre ce roman et l'autre sera accentué au fil du récit, avec des allusions plus ou moins discrètes au départ. Ainsi, le mal blanc qui tant préoccupe les autorités est comparé à la peste ou la gangrène dans ce roman-ci, et elles imposent les mesures sanitaires draconiennes. Dans *Ensaio sobre a Lucidez*, le vote massif en blanc est également comparé à ces infections: « como uma nova peste negra, Branca, esta é branca » (*EL* 62)³.

La soi-disant « peste blanche » ravive les souvenirs de *Ensaio sobre a Cegueira*, alors que le président assure qu'entre la situation qu'ils affrontent et la cécité blanche, seule la couleur est commune: « a única coisa que têm em comum é a cor » (*EL* 89)⁴. Le gouvernement est inquiet que le vote en blanc ne se diffuse tel une maladie: « Antes que a pestilência e a gangrena alastrem à parte ainda sã do país » (*EL* 41)⁵. Préoccupés de perdre leurs postes de pouvoir, la plupart des membres du gouvernement ne feront plus d'associations entre les deux situations, alors que le lecteur relève des allusions plus ou moins directes à la

¹ « Le crochet est excellent pour souder une lame de fer ou pour tordre un osier, la broche est sans égale pour pratiquer des oeillets dans de la toile à voile, pourtant les choses obéissent mal quand il leur manque la caresse de la peau humaine [...].C'est pour cette raison que Blimunda vient aider Balthazar et dès qu'elle apparaît la rébellion cesse » (*Le Dieu manchot, op. cit.* p. 98).

² « ce serait associer deux faiblesses dans le but d'en faire une seule force et cela n'arrive que dans les paraboles comme celle du berceau d'osier, déjà citée » (Fages 232).

³ comme une nouvelle peste noire, Blanche, celle-ci est blanche (nous trad.).

⁴ la seule chose qu'elles ont en commun est la couleur (nous trad.).

⁵ Avant que la peste et la gangrène ne se répandent à la partie encore saine du pays (nous trad.).

mise en quarantaine et à *Ensaio sobre a Cegueira*. Ainsi, les habitants de la capitale se voient isolés « como se fôssemos pestíferos em quarentena » (EL 103)¹. Les citoyens subversifs se mettent d'accord sur le principe d'une organisation, sans savoir comment s'y prendre: « Temos de organizar-nos, mas não sabiam como se fazia isso, nem com quem, nem para quê » (EL 103)². Les aveugles de *Ensaio sobre a Cegueira* ont affronté les mêmes obstacles, en début de quarantaine, sans pouvoir les surmonter. Les premiers internés discutent de l'élection de l'ophtalmologiste en tant que responsable, mais son autorité est fragile, car liée au passé: « seria apostar no impossível contar que estivessem dispostos a aceitar uma autoridade que não tinham escolhido e que, ainda por cima, nada teria para lhes dar em troca do seu acatamento » (EC 53)³.

Les espions chargés de repérer et de démanteler « le réseau subversif » responsable du vote en blanc, répudient la « peste morale » (EL 47), et reçoivent les instructions, « organizados em grupos de quarenta como numa aula » (EL 48)⁴. Le chiffre quarante rappelle non seulement les quarante jours d'isolement en cas de doute d'infection, mais aussi les quarante lits de chaque chambrée de *Ensaio sobre a Cegueira*. Ainsi, par comparaison entre les romans, le lecteur comprend que les rôles sont inversés. Les espions deviennent les véritables « malades », et, au lieu de capturer un groupe subversif imaginaire, ils se retrouvent prisonniers des fantasmes du gouvernement et de leurs propres angoisses. Les membres du gouvernement et les espions à leur solde sont les aveugles, et non pas les citoyens encerclés.

Pour le narrateur, il semble que l'aveuglement soit une caractéristique des temps modernes, car « notre » époque connaît d'innombrables cas d'anciens révolutionnaires devenus conservateurs:

« O mais corrente neste mundo, nestes tempos em que às cegas vamos tropeçando, é esbarrarmos [...] com homens e mulheres na maturidade da existência e da prosperidade que tendo sido aos dezoito anos [...] briosos revolucionários [...] acabaram por desembocar no mais desbocado e reaccionário egoísmo. » (EL 111-2, n. s.)⁵.

¹ comme si nous étions des pestiférés en quarantaine (nous trad.).

² Nous devons nous organiser, mais ils ne savaient pas comment faire, ni avec qui, ni pour quoi faire. (nous trad.).

³ « ce serait parier sur l'impossible que d'escompter que tous seront disposés à accepter une autorité qu'ils n'auront pas choisie et qui, en plus, n'aura rien à leur donner en échange de leur acquiescement » (Leibrich 52).

⁴ organisés en groupes de quarante, comme dans une classe (nous trad.).

L'aveuglement est, dans cette opinion, pris au sens allégorique qui domine également dans *Ensaio sobre a Cegueira*.

Les citations incluent les personnages principaux. Ceux-ci font leur apparition explicite tardivement dans le récit de *Ensaio sobre a Lucidez*, mais certaines scènes rappellent la présence de la protagoniste. La route qu'empreinte le gouvernement pour fuir la capitale de nuit est éclairée par les habitants. Toutes sortes de lanternes servent à tracer le parcours lumineux que les membres importants du gouvernement avaient choisi en cachette, inclusivement un objet, qui semble venir de l'autre roman: « talvez mesmo alguma velha candeia de latão de três bicos, daquelas alimentadas a azeite » (*EL* 85)¹. La femme du médecin se sert d'une lampe semblable lorsque les protagonistes s'installent chez elle, dans *Ensaio sobre a Cegueira*: « uma antiga candeia de azeite, com três bicos » (*EC* 259)². De même, lorsque ceux-ci se trouvent libres, le chien des larmes décide de suivre partout la femme du médecin. L'image d'une « femme suivie par un chien »³ dans *Ensaio sobre a Lucidez* évoque ainsi la protagoniste de l'autre roman et son fidèle compagnon.

Les allusions discrètes au premier roman sont confirmées dans une réunion interministérielle, lorsque le président se plaint de la situation incontrôlable et que le ministre de la culture évoque ouvertement le mal blanc:

Entretanto, andaremos por aqui às apalpadelas, às cegas, queixou-se o presidente. [...] ouviu-se a voz tranquila do ministro da cultura, Tal como há quatro anos [...] eu só disse que há quatro anos estivemos cegos e agora digo que provavelmente cegos continuamos. (*EL* 174-5)⁴.

L'affirmation du ministre de la culture se heurte à une vive hostilité de la part de ses pairs, notamment, le premier ministre lui rappelle: « a terrível provação por que havíamos passado deveria, para a saúde do nosso espírito, ser considerada apenas como um pesadelo

⁵ La chose la plus courante dans ce monde, dans ces temps où nous trébuchons à l'aveuglette, est de se heurter à des hommes et des femmes arrivés à la maturité de leur existence et de leur prospérité, qui, ayant été de vaillants révolutionnaires, ont fini par tomber dans l'égoïsme le plus emballé et le plus réactionnaire. (nous trad.).

¹ peut-être même une vieille lampe à huile en laiton, avec trois becs, de celles qui fonctionnent à l'huile d'olive (nous trad.).

² une ancienne lampe à huile, avec trois becs (nous trad.).

³ « uma mulher seguida por um cão » (*EL* 115).

⁴ Entretemps, nous nous déplaçons à tâtons, à l'aveuglette, se plaignit le président, [...] on entendit la voix tranquille du ministre de la culture, Exactement comme il y a quatre ans, [...] je dis seulement qu'il y a quatre ans, nous avons été aveugles et maintenant je dis que probablement, nous continuons à l'être. (nous trad.).

abominável, *algo que tivesse existido como sonho, não como realidade* » (EL 175, n. s.)¹. Le consensus pour lequel opte la population, qui recouvre la vue à la fin de *Ensaio sobre a Cegueira*, prend ses racines dans ce premier roman. Les personnages n'ont aucune peine à considérer que les événements ont fait partie d'un rêve, car certains ont également la sensation de vivre une aventure irréaliste, à commencer par le premier aveugle: « Nessa noite o cego sonhou que estava cego. » (EC 24)². La femme du premier aveugle confirme cette impression: « Tudo isto me continua a parecer um sonho, disse a mulher do primeiro cego, é como se sonhasse que estou cega » (EC 274)³. Ainsi, le lecteur doit lui-même établir une continuité dans les événements entre un roman et l'autre, aidé par les allusions.

Une fois la relation reconnue ouvertement, les allusions se font plus précises, par exemple, dans les souvenirs du commissaire: « chegou a outra praça, lembrava-se de ter estado ali há quatro anos, cego no meio dos cegos, escutando oradores que também estavam cegos » (EL 266)⁴. Le lecteur se rappelle ainsi de quelques forums croisés par la femme du médecin et ses compagnons dans *Ensaio sobre a Cegueira* (EC 284).

Les autoréférences portent également sur d'autres romans, comme sur *A Jangada de pedra*. En décrivant le siège de la capitale du vote en blanc, le narrateur cumule la référence aux deux autres romans de notre corpus:

tornou-se [...] numa ilha empurrada para um mar que não é o seu, um lugar onde rebentou um perigoso foco de infecção e que, à cautela, foi posto em regime de quarentena, à espera de que a peste perca a virulência ou, por não ter mais a quem matar, acabe por se devorar a si mesma (EL 117)⁵.

La relation établie entre la maladie inquiétante de *Ensaio sobre a Cegueira* et les événements de *A Jangada de Pedra* renforce l'inquiétude et le soulagement de l'Europe lors du départ des pays ibériques. En effet, « para certos europeus, verem-se livres dos

¹ la terrible épreuve que nous avons vécue devrait, pour le salut de notre âme, être considérée uniquement comme un cauchemar, quelque chose qui existât en tant que rêve, non en réalité (nous trad.).

² Cette nuit-là, l'aveugle rêva qu'il était aveugle. (nous trad.).

³ « Tout ça continue à me sembler un rêve, dit la femme du premier aveugle, c'est comme si je rêvais que je suis aveugle » (Leibrich 268).

⁴ il arriva à une autre place, il se rappelait avoir été à cet endroit quatre ans auparavant, aveugle parmi des aveugles, écoutant des orateurs qui étaient aussi aveugles (nous trad.).

⁵ elle s'est transformée en une île poussée vers une mer qui n'est pas la sienne, un endroit où un dangereux foyer d'infection a éclaté et qui, par prudence, a été mis en quarantaine, en attendant que la peste perde sa virulence ou finisse par se dévorer elle-même, à défaut de pouvoir tuer encore quelqu'un (nous trad.).

incompreensíveis povos ocidentais [...] foi. só por si, um benfeitoria, promessa de dias ainda mais confortáveis, cada qual com seu igual » (JP 162)¹.

Affolés par l'absence d'électeurs dans l'assemblée de vote numéro quatorze, les responsables politiques font usage d'une comparaison, qui paraît une périphrase de *A Jangada de pedra*: « estamos aqui como náufragos no meio do oceano, sem vela nem bússola, sem mastro nem remo, e sem gasoil no depósito » (EL 16)². La tournure rappelle autant les incertitudes sur l'errance de la Péninsule ibérique du roman précédent que l'épisode du navigateur solitaire, qui s'engage par miracle dans le Tage, alors que sa mort semblait certaine. D'autres références encore semblent des reprises d'épisodes mineurs. Ainsi, le narrateur commente les titres des journaux dans *Ensaio sobre a Lucidez*: « Os títulos [...] todos pareciam ter nascido da cabeça de um mesmo génio da síntese titulativa, aquela que permite dispensar sem remorso a leitura da notícia que vem a seguir » (EL 101)³. Ce commentaire est un pastiche des conclusions du narrateur de *A Jangada de pedra*:

bastava [ao vulgo] o estímulo das sugestões directas e indirectas suscitadas pelas formidáveis parangonas [...] mas o título que maior impressão causou produziu-o um jornal português, foi assim, Precisa-se Novo Tratado De Tordesilhas, é realmente a simplicidade do génio (JP 297)⁴.

Les références à des oeuvres antérieures sont nombreuses dans les romans de José Saramago. La citation explicite est aussi présente que l'allusion. Elles tissent non seulement des liens entre les fictions mais encore, elles guident la lecture de chaque roman.

Les auto-références dans les romans de Christa Wolf de notre corpus sont plus rares. La plupart d'entre elles sont un renvoi à *Nachdenken über Christa T.* dans *Kindheitsmuster*.⁵ Ainsi, la ville d'origine des deux narratrices est indiquée par l'initiale « G. », antérieurement « L. », dans les deux romans⁶. Certaines réminiscences sont également reprises dans le second roman, notamment, le souvenir du nourrisson qui meurt de froid pendant la fuite devant les

¹ « certains Européens, se voyant libérés des incompréhensibles peuples occidentaux [...] considérèrent ce fait comme une bénédiction, la promesse de jours meilleurs encore, chacun avec son semblable » (Fages 152).

² nous nous trouvons ici comme des naufragés au milieu de l'océan, sans voile ni boussole, sans mât ni aviron, et sans essence dans le réservoir (nous trad.).

³ Les titres semblaient tous sortis de la tête du même génie de la synthèse titresque, celle qui permet d'exempter sans remords de la lecture de la nouvelle qui suit (nous trad.).

⁴ « l'excitation née des suggestions directes et indirectes suscitées par les formidables parangons lui suffisait [à la populace] [...] mais le titre qui causa la plus forte impression vint d'un journal portugais, et il était rédigé ainsi, Un Nouveau Traité de Tordesillas est Nécessaire, c'est véritablement toute la simplicité du génie » (Fages 281).

⁵ Nous ne développons pas ici les auto-références à d'autres romans, comme par exemple à *Sommerstück* (Berlin, Aufbau, 1989).

troupes soviétiques (cf. *NCT* 30 *sqq* et *KM* 409). Christa T. fait également une apparition dans le roman suivant, que Robert Shirer interprète comme une critique envers leur institutrice nazie: « Christa T's only appearance in *Kindheitsmuster* serves to call into question Nelly's excessively uncritical relationship to her teacher Juliane Strauch »¹. Christa T. met effectivement en doute l'autorité de Juliane Strauch, et disparaît ensuite du récit:

Flüchtig dachte [Nelly] daß Julia übersehen hatte, von welcher Seite ihr die wirkliche Gefahr drohte [...] von Christa T., der Neuen aus der Friedeberger Gegend, die nichts von sich hermachte und die Julia nicht nötig hatte und der Nelly gerade zu Beginn der Weihnachtsferien ein halbes Versprechen abbettelt hatte, daß sie ihr schreiben werde. (*KM* 334)².

Nous constatons plus précisément la mention d'une nouvelle élève dans la classe de primaire de Nelly, la classe de M. Warsinski. Tant Juliane Strauch que M. Warsinski sont des admirateurs d'Adolf Hitler et inculquent des vertus nazies à leurs élèves. Cependant, la nouvelle élève, prénommée Inge dans *Kindheitsmuster*, met en cause la vision nombrilique des autochtones, tout comme l'a fait Christa T. dans le roman précédent. Inge juge la ville de L. « in norddeutschem Tonfall [...] « langweilig » [...], « sterbenslangweilig » sogar. Das verstand Nelly nicht. » (*KM* 210)³. L'incompréhension de Nelly est la même que celle de la narratrice de *Nachdenken über Christa T.*, ébranlée par la nouvelle vision qu'apporte Christa T.: « Und ich mußte auf einmal denken, daß dieses Wasser da vielleicht doch nicht das Wasser des Lebens war und die Marienkirche nicht das erhabenste Bauwerk und unsere Stadt nicht die einzige Stadt der Welt. » (*NCT* 20)⁴. L'instituteur de Nelly appuie son admiration sur les écrits d'un historien local, prénommé Bachmann (*KM* 210). Ce nom, ainsi que le prénom « Inge », font explicitement référence à l'auteure allemande, à laquelle Christa Wolf a consacré sa thèse de doctorat, Ingeborg Bachmann. Celle-ci est citée en exergue du chapitre

⁶ cf. *NCT* 194; la narratrice de *Kindheitsmuster* insiste, grâce à la typographie, sur l'initiale en soulignant qu'auparavant, la ville était L.: « Der Rest der alten Stadtmauer von G. - vormals L. - ist sorgfältig konserviert worden » (*KM* 389): les ruines des anciennes fortifications de G. -antérieurement L.- ont été soigneusement conservées (nous trad.).

¹ SHIRER, R., (1988), *op. cit.* p. 154.

² « Fugitivement, elle pensa que Julia n'avait pas vu de quel côté le danger la menaçait vraiment [...] du côté de Christa T., la nouvelle qui venait de la région de Friedeberg, ne se mettait pas en valeur, n'avait pas besoin de Julia et à qui Nelly, juste au début des vacances de Noël, avait soutiré la demi-promesse qu'elle lui écrirait. » (Riccardi 349).

³ avec son accent du Nord de l'Allemagne « ennuyeuse », « ennuyeuse à mourir », même. Nelly ne comprenait pas cela. (nous trad.).

⁴ « Et soudain j'acceptai de penser que cette eau-là n'était peut-être pas l'eau même de la vie et que l'église Sainte-Marie n'était peut-être pas le monument le plus sublime ni notre ville la seule cité au monde. » (Rollin 19).

suisant: « Mit meiner verbrannten Hand schreibe ich von der Natur des Feuers. » (KM 240)¹. Le contenu de ce chapitre fait continuellement référence aux affirmations de Ingeborg Bachmann sur l'impossibilité de se servir de la première personne du singulier afin de maîtriser à la fois sa propre histoire et celle de l'humanité.²

Les références à Christa T. nous semblent ainsi faire leur apparition différemment. La narratrice de *Kindheitsmuster* met en avant la phrase suivante, qui peut aussi se rapporter aux projets architecturaux de Christa T.: « Immer ist der Entwurf um so vieles schöner als die Ausführung. » (KM 142)³. En effet, les plans ébauchés par Christa T. donnent une vision précise de la future maison, dans les moindres détails. La protagoniste elle-même mourra peu de temps après la réalisation du projet. La maison que construisent les Jordan possède des points communs avec celle de Christa T., notamment, leur éloignement des autres habitations et les peupliers plantés devant (NCT 192 et KM 169). Robert Shirer admet la récurrence de cet arbre et élève celui-ci à un motif littéraire propre à Christa Wolf:

A brief look at the mention of poplars by Wolf's narrator in *Nachdenken über Christa T.* and an examination of the recurrent appearance of the poplar in *Kindheitsmuster* shows that the poplar is almost always associated with being at home, with belonging, with feelings of *Heimat* or *Zuhause*.⁴

Ainsi, *Kindheitsmuster* contient des allusions implicites à *Nachdenken über Christa T.* et l'apparition explicite de la protagoniste de ce roman-ci surprend le lecteur plus tardivement dans l'espace textuel.

Les références de *Kindheitsmuster* au roman précédent sont forgées également sur des hypotextes d'autres auteurs. Robert Shirer analyse la relecture de *Reiter über den Bodensee*, que fait la narratrice, et qui diffère sensiblement de l'interprétation dans *Nachdenken über Christa T.*:

The narrator of *Kindheitsmuster* looks back with an understanding but critical eye at the image she used in *Nachdenken* to imply the necessity to forget the rider on Lake Constance.

„Reiter über den Bodensee.

¹ « De ma main brûlée, j'écris sur la nature du feu. » (Riccardi 252).

² KOSCHEL, C., Weidenbaum, I., Münster, C. éd., *Ingeborg Bachmann, Werke. t. 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften*. Piper Verlag, Munich, Zurich, 1978, « Frankfurter Vorlesungen » p. 182-271. « Das schreibende Ich » est le titre d'un séminaire tenu par Ingeborg Bachmann entre 1959 et 1960 à l'université Johann Wolfgang Goethe à Francfort/Main.

³ « Le projet est toujours infiniment plus beau que sa réalisation. » (Riccardi 150).

⁴ SHIRER, R., (1988), *op. cit.* p. 202.

Rücksichtslos sein (ohne Sicht zurück) als einer der Überlebensbedingungen; als eine der Voraussetzungen, die Lebenden von Überlebenden trennt.“ (KM 485)^{1 2}.

Ainsi Christa T. et les souvenirs d'enfance sont une référence privilégiée et récurrente dans *Kindheitsmuster*.

Dans *Medea. Stimmen*, la narratrice répète des réflexions de *Nachdenken über Christa T.*, dans la mesure où celles-ci se rapportent aux personnages éloignés dans le temps et décédés. Ainsi, dans ce roman-ci, la narratrice souligne que le souvenir de Christa T. est nécessaire aux vivants et non inversement: « Und bloß nicht vorgeben, wir täten es ihretwegen. Ein für allemal: Sie braucht uns nicht. Halten wir also fest, es ist unseretwegen, denn es scheint, wir brauchen sie. » (NCT 11)³. La motivation qui pousse la narratrice à étudier le mythe de Médée est similaire. Dans le prologue, la narratrice pose la question de l'infanticide: « Kindsmörderin? Zum ersten mal dieser Zweifel. Ein spöttisches Achselzucken, ein Wegwenden, sie braucht unseren Zweifel nicht mehr, nicht unser Bemühen ihr gerecht zu werden, sie geht. » (M 9, n. s.)⁴. Au niveau intradiégétique, c'est Iphinoé qui tient le rôle principal de la défunte. Pour découvrir les ossements de la princesse sacrifiée, Médée suit la reine Mérope dans les souterrains labyrinthiques du palais de Corinthe. Elle élucide ensuite le destin de la princesse héritière, promise à un avenir de règne, mais sacrifiée sur ordre de Créon. La disparition prématurée de Christa T. est la motivation du roman-requiem. L'image de la descente et de la poursuite, pour que Médée découvre Iphinoé, est une reprise de la réminiscence de Christa T. : « wenn ich mir Zeit nehme aufzublicken, sehe ich sie vor mir hergehen, nie dreht sie sich um, aber folgen muß ich ihr wohl, hinunter, zurück » (NCT 53, n. s.)⁵. Ainsi, dans les deux romans, Christa Wolf défend la figure du narrateur-témoin, qui

¹ « Femme de Loth. Ne tenir compte de rien ni de personne (ne pas regarder en arrière), comme une des conditions sine qua non de la survie, l'une des conditions qui sépare les vivants des survivants. » (Riccardi 508).

² SHIRER, R., (1988), *op. cit.* p. 69.

³ « Sans aller prétendre que nous le faisons pour elle. Une fois pour toutes: elle n'a pas besoin de nous. Tenons-le nous pour dit: c'est pour nous que nous le faisons, car c'est nous, semble-t-il, qui avons besoin d'elle. » (Rollin 10).

⁴ « Infanticide? Pour la première fois, ce doute. Un haussement d'épaules moqueur, elle se détourne, elle n'a plus besoin de notre doute, de nos efforts pour lui rendre justice, elle s'en va. » (Lance et Lance-Otterbein 11).

⁵ « m'accordant un instant pour lever les yeux, je la vois avancer devant moi sans jamais se retourner, mais je la suivrai partout, jusqu'aux enfers, et j'en remonterai avec elle. » (Rollin 50).

assiste aux événements ou est hanté par un personnage décédé, et qui a encore des mystères à révéler.

Dans les premiers romans de Vassilis Alexakis, les auto-références sont encore plus exceptionnelles. Elles portent sur la récurrence des noms, comme Marika, qui est le prénom de la mère du narrateur dans *La Langue maternelle* et dans *Les Mots étrangers* ou encore « Préaud », le nom de famille de professeurs; épigraphiste dans le premier roman ou spécialisé en médecine dans le dernier. Marguerite est une femme charmante et avenante dans *Avant*, et ce prénom compose le titre d'un autre roman de Vassilis Alexakis, *Le Cœur de Marguerite*¹. Marguerite est aussi le prénom de la maîtresse de Costas, le frère du narrateur, et de la femme qui a fermé les yeux de leur mère dans *La Langue maternelle*. Dans *Avant*, Marguerite est qualifiée pour la tâche contraire, réveiller les morts. Elle établit le premier contact avec le narrateur et le Grec, Yannis, après leur enterrement. Dans *La Langue maternelle*, Gaour est le chien de l'ancienne compagne du narrateur, et celui-ci se rappelle que ce nom provient « d'un roman populaire dont l'action se déroulait dans la jungle. » (LM 41). Dans *Les Mots étrangers*, le narrateur ajoute des détails sur la provenance de ce nom et précise son étymologie:

Nous retrouvions Tarzan dans un feuilleton grec, écrit par le journaliste Nicos Routsos [...]. L'énorme succès de cette série était dû à un nouveau pensionnaire de la jungle [...]. Il s'appelait Gaour. Ce nom rappelle le mot turc *giaour*, l'infidèle, que les Ottomans appliquaient aux Grecs. (ME 14).

D'autres auto-références concernent des épisodes mineurs, comme le fantôme des meubles qui se déplacent seuls. Le père du narrateur souffre de cette phobie dans *La Langue maternelle*: « J'ai entendu des craquements toute la nuit dans l'escalier... [...] C'étaient les meubles qui montaient. » (LM 268), ainsi que le narrateur des *Mots étrangers*: « J'ai cru [que l'immobilité] venait de succéder à une vive agitation et que mes meubles avaient repris leur place habituelle en entendant mes pas sur le palier. » (ME 45). Ce narrateur fait également allusion à *Avant*, lorsqu'il observe son père en train de clouer avec force un cercueil, « comme s'il croyait le défunt capable de s'évader » (ME 54), estime le narrateur. Il espère, par ailleurs, que le sango le mènera « à un endroit où je constaterai avec joie mon absence » (ME 76), une circonlocution que les personnages de *Avant* privilégient pour désigner leur existence

¹ ALEXAKIS, V., *Le Cœur de Marguerite*, Paris, Stock, 1999.

souterraine: « c'est le pays de l'absence, ici. » (A 63), déclare l'un des personnages en trouvant l'approbation de ses compagnons de fortune.

Nous avons limité la recherche des autoréférences qui ne se rapportent pas aux autres romans de notre corpus afin de ne pas faire exploser le cadre de notre travail. Nous avons vu, dans l'exemple des romans de José Saramago, que le nombre d'autoréférences peut être très élevé, dès que nous ajoutons un roman de comparaison. Contentons-nous de constater ces faits et penchons-nous sur une comparaison avec les citations plus ou moins explicites d'autres auteurs. Pour plus de clarté, nous devons réorganiser le fil de notre analyse. En effet, nous notons d'emblée une différence majeure entre le traitement des citations accompli par Christa Wolf et José Saramago, comparé à celui de Vassilis Alexakis. Il nous paraît plus judicieux de traiter la relation intertextuelle en démarrant par le roman qui affiche sa filiation dès le titre: *Medea. Stimmen*. Nous poursuivrons par les romans de Christa Wolf.

Medea. Stimmen annonce ouvertement son inscription dans la réécriture d'un mythe. Birgit Roser déclare que la réception de *Medea. Stimmen* est influencée par des canaux divers: « Nicht nur das individuelle Gedächtnis des Lesers nimmt Einfluß auf die Neukonstruktion der Geschichte Medeas, sondern in gleichem Maße das kulturelle Gedächtnis der abendländischen Kultur. »¹. C'est pourquoi, nous avons choisi d'éviter de chercher dans les détails les correspondances et leur forme de transformation ou d'imitation, et nous présentons ce que le paratexte du roman nous révèle. L'écriture parodique choisie par Christa Wolf est avant tout critique, et cette prise de position est annoncée dans le prologue par les nombreuses questions: « Kindsmörderin? [...] Uns voran? Von uns zurück? [...] Lassen wir uns zu den Alten hinab, holen sie uns ein? » (*M* 9)². La narratrice espère une mise à plat des préjugés et que la vérité jaillisse de ce questionnement:

Die Fragen haben unterwegs ihren Sinn verloren. [...] doch sollte es auch möglich sein, uns schrittweise zu nähern, mit Scheu vor dem Tabu, gewillt, den Toten ihr Geheimnis nicht ohne Not zu entreißen. [...] Falsche Fragen

¹ ROSER, B., (2000), *op. cit.*, p. 99: Il n'y a pas seulement la mémoire individuelle du lecteur qui influence la reconstruction de l'histoire de Médée, mais, dans la même mesure, la mémoire culturelle de la civilisation occidentale. (nous trad.).

² « Infanticide? [...] Nous précédant? Nous quittant? [...] Descendons-nous chez les Anciens, nous rattrapent-ils? » (Lance et Lance-Otterbein 11).

verunsichern die Gestalt, die sich aus dem Dunkel der Verkennung lösen will. (*M* 9-10)¹.

Ainsi, le prologue insiste sur la référence aux Anciens, sans toutefois préciser lesquels. La version d'Euripide est certainement prédominante, aux côtés d'autres sources encore antérieures. L'étude du paratexte que l'auteure fournit à Marianne Hochgeschurz est précieux pour aborder cette perspective et nous y aurons souvent recours.

Les changements opérés par rapport à la version euripidienne sont moins spectaculaires au départ, même si le premier monologue annonce d'emblée le changement de perspective. Dans la version antique, la jalousie domine Médée et la pousse à commettre les meurtres, tandis que la tragédie que raconte Wolf est fondée sur une vision politique des événements. La déconstruction du mythe de Médée culmine dans la nouvelle de l'assassinat des enfants et de la mise en place d'un rituel, qui inculpe Médée en tant qu'infanticide et innocente les Corinthiens. Nous décelons effectivement une progression dans les transformations, que les analepses (généralement, les souvenirs de l'arrivée des Argonautes) renforcent, en mettant en évidence les malentendus entre les deux peuples.

L'impression de changements par paliers est accentuée par les exergues des monologues, qui suivent une évolution chronologique. À titre d'exemple, les deux premiers monologues du personnage de Médée sont introduits par une citation de Sénèque, le troisième par René Girard, enfin une critique de Platon par Adriana Cavarero précède le dernier monologue (un métatexte en exergue!). Le sujet des monologues traduit également un éloignement du mythe antique. Le premier monologue est concentré sur la découverte des ossements d'Iphinoé, alors que la séparation du couple formé par Jason et Médée est secondaire. Il ne possède qu'une certaine importance pour les Colchidiens, car Médée n'est pas fortement attachée au chef des Argonautes: « Ich ließ [die Kolcher] bei ihrer Meinung, [Jason] sei der Mann, dem ich bis ans Ende der Welt folgen würde » (*M* 29)². Les compatriotes suivent ainsi leur prêtresse sur de fausses croyances et de faux espoirs, et se sentent dupés par la future alliance de Jason et de Glaucé, tandis que Médée trouve dans le meurtre d'Iphinoé la preuve que leur fuite a été

¹ « Les questions ont perdu leur sens entretemps. [...] mais il devrait être également possible de nous approcher pas à pas, avec pudeur face au tabou, résolu à extorquer non sans peine aux morts leur secret. [...] De fausses questions troublent la silhouette qui veut se libérer des ténèbres de la méconnaissance. » (Lance et Lance-Otterbein 11-12).

² « Je laissais croire [les Colchidiens] que [Jason] était l'homme que je suivrais jusqu'au bout du monde » (Lance et Lance-Otterbein 38).

vaine. Le second monologue est ouvert par l'extrait de *Médée* de Sénèque: « Jason zu Medea: Geh durch die hohen Räume im erhabenen Äther, bezeuge, da wo du fährst, es keine Götter gibt. » (*M* 87)¹. Le monologue expose le meurtre d'Absyrtos et consécutivement à celui-ci, l'athéisme de Médée. Il explique une autre image exploitée dans les versions antérieures de la cruelle Médée, qui tue son frère et en disperse les membres dans la mer afin d'empêcher la flotte de son père de poursuivre l'Argos. Dans la version de Christa Wolf, le geste est expliqué par la douleur de Médée et par sa rage face à la duplicité d'Aiétès qui a permis le meurtre. Ce dernier est présenté comme le véritable responsable de la mort d'Absyrtos. De même, l'acte sacrilège de Médée démarre avec la mort de son frère, ce qui correspond à un abandon de la croyance en le pouvoir rituel du dépeçage:

als ich heulend in der einfallenden Dunkelheit über diesen Acker lief und dich einsammelte, armer geschundener Bruder, Stück für Stück, Bein um Bein, da hörte ich auf zu glauben. Wie sollten wir in neuer Gestalt auf diese Erde zurückkommen können. Warum sollten die über das Feld verstreuten Glieder eines toten Mannes dieses Feld fruchtbar machen. (*M* 95)².

Le rapport à l'action sacrée est rappelée par Heide Göttner-Abendroth:

Die [...] Zerstückelung des Bruders [...] erinnert an den Tod des Orpheus/Dionysos/Osiris durch Zerreißen. [...] Orpheus als singendes Haupt taucht sogar nebenbei auf, als die Argo an den Inseln der Sirenen vorbeifährt. Diese Art ekstatischer „Zerstückelung“ ist als Brauch des Herostodes in der ganzen Gegend Nordgriechenlands/ Thessaliens/ Schwarzes Meer bekannt. Es geht dabei um Medeas ureigenstes Ritual als Erdgöttin, die töten und wiederbeleben kann.³

L'envoi en exil de Médée occupe une place plus importante dans la version wolfienne, puisqu'il est le sujet principal du troisième monologue de l'héroïne (le monologue 8), ainsi que du monologue 9 (de Jason). L'accent est mis sur un épisode des versions antérieures qui est

¹ « Jason à Médée: Va parmi les espaces de l'éther sublime, Porte témoignage qu'il n'y a pas de dieux Là où tu te rendras. » (Lance et Lance-Otterbein 115).

² « lorsque à la nuit tombante j'errai en larmes sur ce champ et rassemblai, pauvre frère écorché, tes restes, morceau par morceau, os après os, j'ai soudain cessé de croire. Comment pouvions-nous revenir sur cette terre sous une forme nouvelle. Pourquoi les membres d'un mort, dispersés sur ce champ, devaient-ils le rendre fertile. » (Lance et Lance-Otterbein 125).

³ HOCHGESCHURZ, M., Lettre de Heide GÖTTNER-ABENDROTH (Weghof, 11. März, 1993), (1998), op. cit., p. 30-33: Le dépeçage du frère rappelle la mort d'Orphée/ Dionysos/ Osiris par déchirement. Le buste chantant d'Orphée apparaît par ailleurs lorsque l'Argo passe à côté des îles aux Sirènes. Cette forme de « dépeçage » est une coutume vouée à la mort d'un héros et habituelle dans la région du Nord de la Grèce, la Thessalie et la Mer noire. Il s'agit d'une référence au rituel originel de Médée en tant que déesse chtonienne, qui peut donner la mort et faire renaître. (nous trad.).

souvent écourté, alors que chez Christa Wolf, le bannissement de Médée est décidé dans le but de sécuriser l'union de Jason et de Glaucé. Dans son monologue, Médée expose les motifs qui l'ont amenée à être accusée, les deux fêtes du printemps qui ont mal tourné: les Corinthiens qui ont sacrifié un être humain malgré l'opposition de Médée, et la castration de Turon par les Colchidiennes. L'exposition des faits par Médée démontre la mise en scène, qui a été élaborée dans le but de la calomnier, et prépare le discrédit du conseil qui jugera de son exil. La réunion répond à un besoin politique et ne cherche en rien à être un procès équitable.

L'exergue du dernier monologue oppose la violence du patriarcat à la préservation de la vie: « Die Männer, die von dem Geheimnis ausgeschlossen sind, Leben hervorzubringen, finden im Tod einen Ort, der, da er das Leben nimmt, als mächtiger angesehen wird als dieses selbst. » (*M* 215)¹. Il confère la légitimité à la grande nouvelle du monologue qu'il précède: l'assassinat des enfants de Médée par les Corinthiens. En effet, la société corinthienne, patriarcale, est davantage encline à donner la mort pour accomplir ses desseins politiques, alors que Médée est montrée dans son désespoir de ne pas avoir pu sauver tous les habitants du temple.

L'acte de cruauté qui est imputé à Médée, la mise à mort de ses enfants par vengeance, et qui reste souvent l'élément résumant le personnage, est une invention récente, au vu des sources du mythe: « Medea hat in den älteren Überlieferungen ihre Kinder nicht umgebracht, dies hat erst Euripides ihr erfunden; sie hat die Kinder in den Tempel der Hera gebracht, dort wurden sie dann von den Korinthern getötet »². Christa Wolf opère donc un retour aux sources pré-helléniques et dénonce ainsi la vision de la société qui est véhiculée par Euripide. Dans la correspondance de l'écrivaine, il apparaît clairement que l'opposition entre matriarcat et patriarcat est déterminante dans l'élaboration de la nouvelle version. En transformant Médée en l'assassine de ses enfants, le tragédien grec occulte manifestement les structures matriarcales de la société colchidienne. Wolf note : « [Medea] kommt offensichtlich aus einer Kultur in der die matriarchalen Züge noch [...] für jedermann und vor allem für jede Frau

¹ « Les hommes, qui sont exclus du secret de donner la vie, trouvent dans la mort un lieu qui, comme elle prend la vie, est considéré comme plus puissant que la vie elle-même. » (Lance et Lance-Otterbein 285).

² HOCHGESCHURZ, M., (1998), „Tagebuchnotizen Christa Wolfs. Berlin, 11. November, 1991“, *op. cit.*, p. 19: dans les sources les plus anciennes, Médée n'a pas tué ses enfants, c'est seulement Euripide qui l'a inventé ; elle a emmené les enfants dans le temple de Héra, où ils ont été tués par les Corinthiens.. (nous trad.).

selbstverständliche, verhaltensformende Erfahrung sind »¹. Le mythe devient une source d'inspiration pour Christa Wolf, car « Medea selbst, die "Zauberin", vereinigt in sich alle Züge der frühen matriarchalen Göttinnen beziehungsweise der Priesterinnen, die an ihre Stelle treten »². Marianne Hochgeschurz résume la description de Médée par Wolf en mettant en valeur les traits féministes du personnage:

Ihre Fähigkeit, die Machenschaften der Herrschenden zu durchschauen, und ihr unbestechliches Wissen sollen Medea zum Verhängnis werden. Sehende und wissende, eigen-sinnige und eigen-willige Frauen werden zu allen patriarchalen Zeiten dämonisiert und vor allem in Krisenzeiten als „Sündenböcke“ abgestempelt ³.

La reconstruction du mythe s'appuie sur des symboles reconnus des sociétés matriarcales, comme les taureaux: « In der ursprünglichen matrizenrischen Weltanschauung galten Stiere ihrer ‚Mondhörner‘ wegen als Sinn-Bilder der kosmisch-weiblichen Lebenspendekraft. Stiertötungsszenen erscheinen erst in patriarchalen Kontexten. »⁴. Christa Wolf prend connaissance de ces symboles avant de construire sa version du mythe. Elle décrit une scène de sacrifices de taureaux, tant à Corinthe qu'en Colchide, qui est en passe de basculer vers le pouvoir patriarcal. D'autre part, Christa Wolf reconnaît dans le dragon un symbole féminin: « Besonders auffallend, daß der „Drache“ das uralte Symbol für die Fruchtbarkeit der Frau, das Goldene Vlies bewacht. »⁵. Christa Wolf transforme l'animal en une dragonne et insiste sur sa parenté avec les serpents, qui sont les animaux domestiques des Colchidiens et qui évoquent la conservation des symboles féminins dans les foyers colchidiens de Corinthe.

¹ HOCHGESCHURZ, M., (1998), Lettre de Christa Wolf à Heide GÖTTNER-ABENDROTH, Santa Monica, 13/10/92, *op. cit.*, p. 23, : [Médée] provient manifestement d'une culture dans laquelle les traits matriarcaux sont une expérience qui va de soi et qui forme les attitudes de tous et surtout de toute femme. (nous trad.).

² HOCHGESCHURZ, M., (1998), *op. cit.* p. 23-24: Médée même, « la magicienne », rassemble en elle tous les traits des déesses matriarcales originelles, respectivement, des prêtresses qui les représentent. (nous trad.).

³ HOCHGESCHURZ, M., (1998), *op. cit.*, p. 6 : Sa capacité à percer à jour les machinations des dominants, et son savoir incorruptible deviendront fatals à Médée. Des femmes perspicaces et porteuses de savoir, obstinées et entêtées, sont satanisées à toutes les époques patriarcales, et surtout dans des moments de crises, elles sont dénoncées en tant que « boucs émissaires ». (nous trad.).

⁴ HOCHGESCHURZ, M., (1998), *op. cit.*, p. 7: Dans la vision du monde originelle et matriarcale, les taureaux étaient, à cause de leurs cornes en forme de lune, des images signifiantes de la force vitale cosmique et féminine. Des scènes de mises à mort de taureaux apparaissent seulement avec les contextes patriarcaux. (nous trad.).

⁵ HOCHGESCHURZ, M., Lettre à Heide GÖTTNER-ABENDROTH (Santa Monica, 13.10. 1992), (1998), *op. cit.*, p. 25: Il est surtout remarquable que ce soit un « dragon », le symbole très ancien de la fertilité féminine, qui garde la toison d'or. (nous trad.).

Christa Wolf introduit non seulement une nouvelle version du mythe en prenant ses distances envers la version euripidienne, mais encore, elle inclut une réflexion sur l'opposition entre les systèmes sociaux du matriarcat et du patriarcat.

Les citations de *Nachdenken über Christa T.* sont nombreuses et ont largement été identifiées dans d'autres travaux¹. Nous ne répéterons pas ces analyses, mais indiquerons quelques-unes des références. Dieter Sevin a souligné que l'éventail des citations était large:

„Die Skala der angeführten Bezüge reicht von dem Christuswort ‚Wahrlich, ich sage dir, noch heute wirst du mit mir im Paradiese sein!‘ (...) zu Shakespeares ‚Doch Brutus ist ein ehrenwerter Mann‘ (...), von Schillers ‚Den Dank Dame, begehre ich nicht‘ (...) zu Nietzsches Konzept der ‚Herde‘ (...) und des ‚Rausches‘ (...), oder von Mozarts Ideal ‚ein Mensch zu sein‘ (...) zu Novalis' und Flauberts Romanfiguren ‚Klingsohr‘ (...) und ‚Madame Bovary‘ ”².

D'autres citations explicites proviennent de la chanson de Hildebrand « im Hörsaal stand eine Verszeile, metrisch gegliedert: „uns hât der wínter geschádet überál.“ » (*NCT* 32)³. « Kabale und Liebe » (*NCT* 76) de Schiller est nommé ainsi que le vers célèbre de Goethe « Edel sei der Mensch » (*NCT* 113)⁴. Kostja et Christa T. se disent adieu en songeant au poème de Brecht, « Erinnerung an die Marie A. »: « Wir wollen Abschied nehmen unter diesem Baum, die Liebe war ein schöner Traum » (*NCT* 79)⁵. Nous mentionnons ces références, parce qu'elles ont rencontré un moindre succès dans la critique que nombre d'autres, sans encore prétendre à l'exhaustivité. La plupart des citations ont permis d'affiner des interprétations du roman. Ainsi, nous reprenons à Robert Shirer une lecture qui s'est installée durablement dans la critique⁶: « In *Nachdenken über Christa T.*, Christa Wolf uses

¹ voir notamment ACKRILL, U., (2004) *op. cit.*, p. 44-56.

² SEVIN, Dieter : *Christa Wolf : Der geteilte Himmel- Nachdenken über Christa T.* R. Oldenburg Verlag, Munich, (1982), p. 71, dans SCHULER, B., (1988), *op. cit.*, p. 105: L'éventail des références citées va des paroles du Christ, 'En vérité, je te dis, aujourd'hui même tu atteindras le paradis!', à Shakespeare 'Mais Brutus est un homme d'honneur', de Schiller 'Je ne veux pas de ces remerciements, Madame' en passant par le concept nietzschéen de la 'horde' et de 'l'ivresse', ou par l'idéal de Mozart 'd'être un homme', et des figures romanesques de Novalis et de Flaubert, 'Klingsohr' et 'Madame Bovary'. (nous trad.).

³ « Au tableau du grand amphî était inscrit un vers, décomposé métriquement: « en tous lieux l'hiver nous a nui » (Rollin 30).

⁴ « Noblesse de l'homme » (Rollin 107). Extrait de « Das Göttliche ».

⁵ « Disons-nous donc adieu sous cet arbre, l'amour fut un beau rêve... » (Rollin 74).

⁶ ACKRILL, U., (2004) *op. cit.* p. 34: « Als Christa T. nach 1945 die Greuel des Naziregimes zur Kenntnis nimmt, wird in der Erzählung ihre Reaktion mit der des Reiters über den Bodensee verglichen. Die Erzählerin begründet mit diesem Schock Christa T.s sprachliche Verunsicherung » [Lorsque, après 1945, Christa T. apprend les atrocités du régime nazi, sa réaction est comparée dans le récit à celle du « Reiter über den Bodensee ». La narratrice justifie par ce choc le manque d'assurance au niveau linguistique de Christa T.] (nous trad.).

Gustav's Schwab „Der Reiter und der Bodensee“ to illustrate this need to forget. She speaks of Christa T's breakdown after the war: “Der Reiter hinter dem nichts lag [...] nur die halben Sätze” » (*NCT* 38-39)¹.

Certaines autres citations connaissent un grand succès parce qu'elles appuient la ligne interprétative choisie par la critique. Ainsi, le recours à Sophie La Roche est éclairci grâce à une recherche portant sur le titre complet du roman: « der Untertitel des Romans der La Roche, die übrigens ebenso wie Christa Wolf ihrer Heldin den eigenen Vornamen, Sophie, gegeben hat, lautet: „Von einer Freundin derselben aus Original-papieren und anderen zuverlässigen Quellen gezogen.“ »². Alexander Stephan cherche ainsi à mettre en évidence que Christa Wolf, non seulement rend hommage à Sophie La Roche, mais s'est aussi fortement inspirée de son oeuvre. Cependant, alors que Sophie La Roche invente son personnage, Christa Wolf défend pendant des années que Christa T. a effectivement vécu et qu'elle se nommait Christa Tabbert.

Thomas Mann est une source de références autrement plus répandue encore. Colin Smith n'accepte pas que le prénom de Justus soit un fait du hasard: « It is therefore of significance that her husband, Justus, bears the first baptismal name of Hanno Buddenbrook, the predecessor of Tonio Kröger in the sequence of Mann's artistic figures »³. Dans *Nachdenken über Christa T.*, la place privilégiée des figures de Thomas Mann est occupée par Tonio Kröger. Les références sont aussi bien explicites qu'allusives, mais incontestables grâce à la reprise de motifs:

More explicit still are the gypsies leaving in a green wagon, a motif directly taken over from Tonio Kröger. In Mann's *Novelle*, the motif occurs whenever Tonio, committed inevitably to artistic endeavour, feels a sudden pang of regret that he is neglecting the demands of the Bürger within his nature: “Wie war es nur möglich, daß ich in alle diese exzentrischen Abenteuer geriet? Ich bin doch kein Zigeuner im grünen Wagen, von Hause aus...”⁴.

Colin Smith rappelle également que le rapport avec Theodor Storm a rencontré une large approbation:

¹ SHIRER, R., (1988), *op. cit.* p. 69.

² STEPHAN, A., (1976), *op. cit.* p. 86 : La Roche, tout comme Christa Wolf, a donné à son héroïne son propre prénom, Sophie. Le sous-titre de son roman est: « Au sujet d'une amie, à partir d'écrits originaux et d'autres sources fiables. » (nous traduisons).

³ SMITH C. E., (1987), *op. cit.* p. 115.

⁴ SMITH C. E., (1987), *op. cit.* p. 111 (les soulignements sont de l'auteur).

It has been suggested that Wolf is inheriting from Storm the genre of Erinnerungsnovelle. MacGauran, for instance, notes the similarity of the names of two of Christa T.'s children to the heroine of a [Theodor] Storm Novelle. Mohr sees the planning and building of a house as typical of a Storm figure. What these and other critics have been trying to pinpoint is perhaps more accurately captured by Hans Mayer, when he talks of *Nachdenken* as a 'literarisches Spiel mit der Gattung des Erinnerungromans'.¹

La pluralité des éléments stormiens qui semblent avoir inspiré Christa Wolf paraît incontestable. L'interprétation de l'influence de Storm s'appuie également sur des motifs de ce dernier:

The 'grüngoldene Farben' are a reference to another of Storm's images [...] in *Im Schloß* [...] [110] 'In der Mitte desselben (Raumes) auf einem be- moosten Baumstumpf lag eine glänzend grüne Eidechse und sah mich wie verzaubert mit ihren goldenen Augen an.' On relating this, however, he finds his friend sceptical, and indeed, the clearing cannot be found again. [...] The green-gold lizard thus stands for the triumph of memory over the coordinates of the real world.²

Cette interprétation est appuyée sur des réflexions que la narratrice retrouve dans des écrits de Christa T., portant sur les nouvelles de Storm: « *Grüngolden sind die Farben der Erinnerung.* » (NCT 110; le soulignement est de l'auteure)³. Il nous semble important que ce n'est pas la narratrice qui cite le motif de Storm, mais qu'elle lit les appréciations de Christa T. De cette manière est inséré un niveau intermédiaire de lecture, le lecteur de *Nachdenken über Christa T.* lit l'interprétation posthume de l'héroïne, par le biais de la narratrice. De ce fait, l'hypothèse de Hans Mayer, « le jeu littéraire portant sur le genre du « Erinnerungsrroman »⁴, prend une autre valeur. La narratrice se distancie de Storm, en impliquant que l'admiration pour cet auteur est celle de Christa T. Par ce biais, nous retrouvons une dimension kaléidoscopique: la narratrice se souvenant d'une amie et épluchant les souvenirs de cette dernière. Nous sommes poussée à rejoindre l'appréciation de Hans Mayer, les différents éléments mineurs renvoyant à Theodor Storm sont autant de traces menant à cette conclusion. Nous avons, à travers cet exemple, une nouvelle illustration du dialogisme de ce roman: « un discours dialogique qui est celui: 1) du carnaval 2) de la ménippée, 3) du roman

¹ SMITH C. E., (1987), *op. cit.* p. 106.

² SMITH C. E., (1987), *op. cit.* p. 109.

³ « *Vert et or sont les couleurs du souvenir.* » (Rollin 104).

⁴ voir citation de Smith Colin (1987), page précédente.

(polyphonique). Dans ces structures, l'écriture lit une autre écriture, se lit elle-même et se construit dans une genèse destructrice. »¹

Lorsque les critiques suivent une piste interprétative fondée sur une citation ou une allusion, celle-ci montre souvent ses limites. Ainsi, malgré les nombreuses références aux personnages de Thomas Mann, Colin Smith admet la déviation finale: « On her visit to the fortune-teller which ends in the omen of death, Christa T. is in the company of a Frau Kröger. In the final resort, however the parallels with Tonio Kröger are inaccurate: the label refuses to fit. »². De même, celui-ci reprend une interprétation surprenante: « as Mayer has pointed out, an apparently harmless reference to Dostoevsky in practice only highlights the fact that Tolstoy's more acceptable name has been omitted. »³. Le fait que le nom de Tolstoï soit plus « convenable » ne satisfait guère après l'établissement de la filiation (dialogique) avec Dostoïevski. Cependant, Tolstoï est cité implicitement, remarque Colin Smith: « An allusion to Levin in Tolstoy's Anna Karenin, 'Kostja oder die Schönheit' is introduced as a 'romantic motif' from Christa T.'s student days. »⁴. L'allusion à Tolstoï est placée en autonymie, comme une référence – peut-être – incontournable, mais qui ne permet pas de dialogue. Tolstoï n'autorise pas la même forme de jeu avec le genre, car ses romans sont monologiques: « [Dans] un *discours monologique* [...] le sujet assume le rôle de 1 (Dieu) auquel, par la même démarche il se soumet [...] ce discours refuse de se retourner sur lui-même (de « dialoguer »). »⁵. Nous sommes tentée de voir dans cet exemple l'illustration des deux discours romanesques, l'opposition du monologisme et du dialogisme par l'intermédiaire des deux auteurs russes, qui ont servi d'exemples aux démonstrations de Bakhtine.

Une approche plus récente de ce roman essaie de prendre la mesure des palimpsestes en définissant les archétypes littéraires reconnaissables. Telle est la démarche de Ursula Ackrill, qui considère Christa T. comme un produit des lectures de Walter Benjamin: « Auch Wolfs Christa T. wird an den Archetyp des Künstlers des Pariser Boheme geknüpft, besonders in dessen Erscheinung als Flaneur, die Wolf in den Schriften Walter Benjamins bekannt gewesen

¹ KRISTEVA, J., (1969), *op. cit.* p. 98 (les soulignements sont de l'auteur).

² SMITH C. E., (1987), *op. cit.* p. 115.

³ SMITH C. E., (1987) *op. cit.* p. 94.

⁴ SMITH C. E., (1987) *op. cit.* p. 97 [voir (NCT 77)].

⁵ KRISTEVA, J. (1969), *op. cit.* p. 97 (les soulignements sont de l'auteur).

sein mochte. »¹. La « trouvaille » de l'archétype du Bohémien n'occulte pas que cette lecture est faite dans le même esprit d'analyse, celui de fonder une interprétation sur les hypotextes (ou les archétypes), quelle que puisse être la limite de la référence. La démarche épistémologique qui admet ces analyses porte sur la supposition implicite qu'un discours hétérogène (comme le sont les citations) est porteur d'une signification propre à élaborer une interprétation du texte. Rares sont les analyses qui voient dans la présence de citations les marques d'un « sous »-genre littéraire.²

Dans *Kindheitsmuster*, le nombre des citations littéraires est également élevé. Nous remarquons que les citations jouissent parfois d'une mise en évidence typographique, comme la citation de Pablo Neruda dans le pré-texte (*KM* 11)³ ou celle de Ingeborg Bachmann en exergue du huitième chapitre (*KM* 240)⁴. Le paratexte est ainsi occupé par les références intertextuelles, de même que l'est l'incipit, une variation d'une phrase de Faulkner: « Das Vergangene ist nicht tot; es ist nicht einmal vergangen » (*KM* 13)⁵. Ainsi est annoncée d'emblée l'importance des références intertextuelles, dans leur variante transformée ou dans la citation exacte. Le choix de cette catégorie-ci semble imposé par l'un des leitmotiv du roman, le traitement de la mémoire. La narratrice ponctue son texte de questions et de résultats de recherches portant sur le fonctionnement de la mémoire individuelle et collective. À ce propos, elle discute avec son compagnon de l'assertion de Brecht: « Das Leben, gelebt als Stoff einer Lebensbeschreibung, gewinnt eine gewisse Wichtigkeit und kann Geschichte machen. » (*KM* 141)⁶. Cette phrase semble révéler la motivation des autobiographies, auxquelles *Kindheitsmuster* est apparenté. Cependant, le recours à d'autres penseurs n'apporte

¹ ACKRILL, U., (2004), *op. cit.* p. 40: Christa T. de Wolf est également associée à l'archétype de la Bohème parisienne, surtout dans l'apparition de celui-ci sous forme de flâneur, que Wolf connaît certainement des écrits de Walter Benjamin. (nous trad.).

² Nous déflorerons le sujet ultérieurement dans ce chapitre.

³ « Où est l'enfant que j'ai été, /est-il en moi, est-il au loin?
Sait-il que je ne l'ai jamais aimé, /et qu'il ne m'a jamais aimé?
Pourquoi grandir aussi longtemps, /pour à la fin nous séparer?
Pourquoi ne sommes-nous morts tous les deux, /quand mon enfance est morte?
Et si l'âme me quitte, /pourquoi me reste ce squelette?
Quand le papillon lit-il en vol /ce que disent ses ailes? »
Pablo Neruda, *Le Livre des Questions*.

⁴ « Mit meiner verbrannten Hand schreibe ich von der Natur des Feuers. » [« De ma main brûlée, j'écris sur la nature du feu. » (Riccardi 252)].

⁵ « Le passé n'est pas mort; il n'est même pas passé. » (Riccardi 15).

⁶ « Vécue por être écrite, la vie acquiert une certaine importance, et peut prendre une dimension historique. » (Riccardi 149).

pas de raison satisfaisante à la narratrice. Elle interrompt le récit du présent de l'écriture – la discussion sur l'affirmation de Brecht – par les souvenirs littéraires de ses parents: « Gefährlich ist's, den Leu zu wecken. - Charlotte Jordan kennt Gedichte. » (KM 141)¹. Le poème de Schiller amène la discorde entre le couple: « Heute muß die Glocke werden! Auf, Gesellen, seid... Es heie: *Frisch*, Gesellen, seid zur Hand. - Bruno Jordan: Mut du mich immer bestoen! » (KM 141)². Ainsi est prouvée la conclusion de la narratrice et de H., son compagnon: le discernement est -éventuellement- à la clé des travaux sur la mémoire et non pas la grandeur.

Les recherches de la narratrice sur la mémoire rejoignent une tradition littéraire, dont témoigne par exemple la phrase de Schiller: « Die Wächter von den Toren des Bewusstseins abziehen: Schiller, der besser als irgendeiner gewut hat, wovon er sprach. Das groe und vielseitige Problem der Selbstzensur. » (KM 332)³. En effet, la tache d'écriture à laquelle s'astreint la narratrice lui impose de se méfier des falsifications de souvenirs opérées par sa propre mémoire: « die Unzuverlssigkeit deines Gedächtnisses, das nach dem Inselprinzip arbeitet und dessen Auftrag lautet: Vergessen! Verflschen! » (KM 19)⁴. Simultanément, elle justifie son projet de roman par la sincérité et la plus grande exactitude possible dans l'évocation des souvenirs⁵.

Une citation de Goethe rejoint aussi cette problématique de la mémoire: « Ich habe viel aufgeschrieben, um das Gedächtnis zu begründen. » (KM 419)⁶. Elle clôt un passage initié par les vers: « Hte dich vor der Unschuld/ deiner Weggenossen. » (KM 415)⁷, que lit la narratrice, lorsqu'elle raconte la fuite vers l'Ouest de la famille de Nelly. Charlotte refuse d'abandonner l'épicerie et la maison, malgré les protestations de la famille, suscitant l'incompréhension de la narratrice pendant de longues années. Cette évocation fait place au témoignage de Lenka, qui rapporte une chanson allemande raciste et sexiste entendue pendant une excursion en Tchécoslovaquie. Le comportement des compatriotes de la jeune fille sidère

¹ « Car il est dangereux d'éveiller le lion. - Charlotte Jordan connaît ses classiques. » (Riccardi 149).

² « C'est aujourd'hui qu'il faut finir la cloche! Allons, compagnons, à... » Non c'est: « *Hardi*, compagnons, à l'ouvrage. » - Bruno Jordan: il faut toujours que tu me rembarres! » (Riccardi 150).

³ « Que les gardiens des portes de la conscience se retirent: Schiller, qui mieux que personne savait ce dont il parlait. Le grand et multiple problème de l'autocensure. » (Riccardi 346).

⁴ « il n'y a que l'infidélité de ta mémoire qui t'entrave, elle qui travaille selon le principe du halo et dont la mission s'appelle: oublier! Falsifier! » (Riccardi 21).

⁵ cf. *infra* chapitre 4c.

⁶ « J'ai pris beaucoup de notes pour poser les fondements de la mémoire. » (Riccardi 437).

⁷ « Garde-toi de l'innocence /de tes compagnons de route » (Riccardi 432).

la narratrice, car elle aurait espéré que la nouvelle génération ne porte plus les stigmates de la classification des êtres humains, entre races supérieures et inférieures. Ce récit coupe la narratrice dans son élan d'écriture et les deux citations prises conjointement semblent résumer le découragement face à l'étendue du travail qu'est le récit des souvenirs d'enfance et la portée limitée de ces travaux, car le racisme semble impossible à éradiquer.

Grand nombre de citations sont des souvenirs qui émergent dans le temps de narration, et elles sont souvent exprimées par des personnages autres que la narratrice. Ainsi, pendant le voyage en Pologne, les personnages passent devant la caserne Walter-Flex, « eine Kaserne, die nach einem Dichter heißt. H. kennt das ganze lange Gedicht über Hermann Löns auswendig, zitiert es » (KM 232)¹. H. rappelle également à la narratrice: « „Und in dem Abgrund liegt die Wahrheit“, sagte H. ironisch. Weißt du, wer das gesagt hat? Du glaubst es nicht: Friedrich Schiller. » (KM 557)². D'autres citations appartiennent au tissu mémoriel de la narratrice, et trouvent une place dans le récit des événements. Ainsi, le poème que recopie la narratrice, « Vom Ich zum Wir. Von Heinrich Annacker. » (KM 281)³ est celui que la cheftaine des jeunesses hitlériennes a déclamé pour que les jeunes filles en tirent une leçon. De même, la narratrice se souvient que Nelly était enthousiasmée par les lectures imposées par le parti, mais aussi par les films qui lui étaient proposés. La narratrice se rappelle certains titres: « Nelly sieht Hans Albers in „Trenck, der Pandur“, Heinz Rühmann in „Hauptsache, glücklich!“, Willy Birgel in „...reitet für Deutschland“, Luise Ullrich in „Mutterliebe“, Ilse Werner in „U-Boot westwärts“. » (KM 360)⁴. Nelly n'est pas consciente de la censure idéologique opérée par le parti et conteste que *Don Carlos* de Schiller ait été évincé du programme à cause d'une phrase « Geben sie Gedankenfreiheit, Sire! » (KM 566)⁵. Elle refuse de croire à cette manipulation. Après la fin de la guerre, la lecture de *Iphigénie* la trouble, car elle remarque pendant cette lecture, qu'il y a eu deux Goethe: « Sie empfand nichts, bei keinem der ihr fremden Worte. Ihr Goethe war der, den ihre Lehrerin Julia Strauch ihr mit

¹ « une caserne portant le nom d'un poète. H. connaît par coeur l'interminable poème sur Hermann Löns, il en récite un passage » (Riccardi 244).

² « Et c'est au fond de l'abîme que se trouve la vérité. » Sais-tu qui a dit cela? Tu ne vas pas le croire: Friedrich Schiller. » (Riccardi 585).

³ Du « je » au « nous » (nous trad.).

⁴ « Nelly va voir Hans Albers dans « Trenck, le Pandour », Heinz Rühmann dans « L'essentiel, c'est d'être heureux! », Willy Birgel dans « ... se bat pour l'Allemagne », Luise Ullrich dans « Amour maternel », Ilse Werner dans « Sous-marins, cap sur l'Ouest ». » (Riccardi 376).

⁵ « Donnez-nous la liberté de pensée, Sire! » (Riccardi 594).

klingender Stimme vorgetragen hatte » (KM 570)¹. Ainsi, toutes ces références passent pour des témoignages de l'époque et mettent en lumière la censure et la propagande nazies. La fonction de ces citations semble être purement illustrative.

La narratrice reste allusive sur la signification d'un extrait portant sur la supériorité: « Die Augen funkeln zornig, und Kampfgier und das stolze Bewußtsein unüberwindlicher Kraft sprechen aus seiner Haltung. » (KM 384)². Cette citation de Mirko Jelusich est lue par un invité des Jordan, Richard Andrack, et sert à ce dernier à démontrer ses pouvoirs dans le domaine de l'hypnose. La suprématie affichée par Andrack serait merveilleusement décrite par les termes de Jelusich, qui se rapportent à un lion. La citation semble aussi suggérer la terrible, et terrifiante, force de l'hypnose, qui est au centre des préoccupations de la narratrice dans ce chapitre, intitulé « Ein herausfallendes Kapitel. Hypnose »³. La citation de Jelusich est insérée comme une partie intégrante de l'épisode narré, elle n'est pas mise en évidence, alors qu'elle peut incontestablement être lue comme un renforcement du « message » du chapitre.

La référence à Musil, *L'homme sans qualités*, (KM 160) mérite que nous nous y attardions, car elle est insérée dans un épisode hétérogène par rapport au sujet du roman. Dans le temps de l'écriture, un instituteur, qui rapporte à la narratrice ce roman emprunté, amène la discussion sur le double suicide de Kleist et de son amie. La narratrice oublie pendant plusieurs journées cette partie de la discussion, et cherche d'éventuelles allusions au suicide que cet instituteur et sa compagne s'apprêtaient à commettre. Dans le roman, qui lui a été rendu, elle remarque une phrase, qui pourtant ne lui aurait pas fait deviner les intentions du couple: « Man hat nur die Wahl, diese niederträchtige Zeit mitzumachen (mit den Wölfen zu heulen) oder Neurotiker zu werden. Ulrich geht den zweiten Weg. » (KM 162)⁴. L'événement en lui-même est l'occasion pour la narratrice de réfléchir aux mensonges et aux hypocrisies qui constituent les échanges sociaux. Par transposition, nous pouvons y lire l'aveu de la limite des recherches intertextuelles. La narratrice avoue avec franchise que la phrase soulignée dans

¹ « Elle ne ressentait rien, à aucun de ces mots, inconnus pour elle jusque-là. Son Goethe était celui que son institutrice Juliane Strauch lui avait déclamé d'une voix vibrante » (Riccardi 599).

² « Ses yeux lancent des éclairs de colère, et tout dans sa posture clame le désir du combat et la fière conscience de sa force invincible. » (Riccardi 400).

³ « Un chapitre qui sort de l'ordinaire. Hypnose » (Riccardi).

⁴ « Il n'y a qu'une alternative: soit jouer le jeu de cette époque abjecte (hurler avec les loups), soit devenir névrosé. Ulrich choisit la deuxième voie. » (Riccardi 170).

L'homme sans qualités ne fait apparaître les intentions de suicide qu'après la tragédie. Ni la découverte du soulignement, ni la discussion qu'ils ont eue la veille du suicide n'ont alerté la narratrice. Cet épisode peut être lu comme une mise en abyme de l'analyse critique qui accorde la primauté aux citations. L'analyse intertextuelle possède la même carence, car ce n'est que par la mise en perspective par le récit que les citations sont mises en lumière pour appuyer une interprétation. La recherche d'hypotextes se heurte à ces deux frontières, l'extrapolation exagérée et les limites de l'érudition.

Dans *A Jangada de pedra*, les citations explicites sont également nombreuses. Elles concernent des poètes étrangers, comme dans l'évocation des roses de Malherbe (JP 21) ou des vers de Unamuno: « Unamuno disse que estavam, la cara morena entre ambas palmas, clavas tus ojos donde el sol se acuesta solo en la mar inmensa » (JP 93)¹. Antonio Machado sent l'éloignement de la péninsule, « um destes mortos, em Collioure, mexeu-se um pouco » (JP 30)², avant d'être enlevé par des compatriotes (JP 73). Des titres de romans sont également cités, comme *Vingt mille lieux sous les mers* (JP 136), *Les Lusiades* (JP 299) et *David Copperfield* (JP 299). Dans ce dernier, le locuteur refuse à l'ambassadeur Charles Dickens de donner des ordres: « O facto de o senhor embaixador ter escrito David Copperfield não o autoriza a vir dar ordens na pátria de Camões e dos Lusíadas. » (JP 299)³. Cette citation est un exemple de l'ironie de Saramago, qui place ainsi un ambassadeur sur l'île des pauvres, qu'est devenue la Péninsule ibérique après le départ précipité des fortunés. L'ironie est un élément constitutif essentiel de l'oeuvre parodique qu'est *A Jangada de pedra*, et que viennent prouver les références intertextuelles en grand nombre⁴. Rappelons à ce propos, l'oeuvre carnavalesque par excellence attitrée par Bakhtine:

à l'époque de la Renaissance (Érasme, Rabelais), le feu des carnivals brûlait encore: la parodie était ambivalente et consciente de sa proximité avec la

¹ Unamuno a dit qu'ils étaient, le visage basané entre leurs mains, les yeux fixés là où le soleil se couche seul au milieu de la mer immense (nous trad.).

² l'un de ces morts, à Collioure, bougea un peu (nous trad.).

³ « Le fait que monsieur l'ambassadeur ait écrit *David Copperfield* ne l'autorise pas à venir donner des ordres dans la patrie de Camões et des Lusíadas. » (sic, Fages 283).

⁴ La distinction entre les diverses formes d'ironie dépasserait le cadre de notre analyse. Nous renvoyons au résumé d'Anne HERSCHBERG-PIERROT, « L'ironie », (1993), *op. cit.* p. 149-176. Pour notre étude, nous entendons « l'ironie » au sens bakhtinien du rire carnavalesque, qu'il a mis en rapport avec la parodie: « Le rire nous amène à parler de la nature carnavalesque de la *parodie*. » (BAKHTINE, M., (1970), *op. cit.* p. 186, c'est l'auteur qui souligne).

mort-renouveau. C'est ce qui a permis la naissance, au sein de la parodie, d'une des plus grandes oeuvres carnavalesques de la littérature mondiale: le *Don Quichotte* de Cervantès.¹

Les références multiples au *Don Quichotte* dans *A Jangada de pedra* ne laissent pas de doute sur la parenté entre un roman et l'autre. D'emblée, celui-ci est cité dans les hypothétiques pensées de Pedro Orce:

Fosse este pensamento de Pedro Orce e à história infalivelmente viriam D. Quixote e a sua triste figura, a que tem e a que fez, em couro, aos saltos como doido no meio dos penhascos da serra Morena, seria um despropósito trazer tais episódios da andante cavalaria à colação (JP 145)².

L'autre Andalou du roman, Roque Lozano, est une représentation transposée du personnage de Cervantès: « Roque Lozano (tautologie onomastique pour « fort comme un roc ») parti sur un âne (Sancho pas mort) »³. La « tautologie onomastique » atteste de la référence transformée, autrement dit, la voix du narrateur est dédoublée dans celle du lecteur de Cervantès, tandis que le héros de ce dernier est présent par la référence. Cette opération est répétée dans le nom de l'âne que chevauche Roque Lozano, qui intéresse grâce à la comparaison qu'il évoque: « chamasse-se Platero e honraria o nome, como Rocinante, sendo antes rocim, não desmerecia o seu » (JP 310)⁴. Lorsque les deux Andalous se rencontrent enfin, la péninsule est sur le point d'arrêter son mouvement. C'est également le dernier parcours que Pedro Orce fera vivant. L'achèvement du trajet, qui ramène Pedro Orce chez lui, est accompli par ses amis et Roque Lozano. La mort de Pedro Orce et la fin du déplacement de la péninsule sont les derniers moments du pouvoir surnaturel. Il est remplacé par le fabuleux, soutenu par la parenté intertextuelle entre Roque Lozano et Dom Quichotte. La fin du roman coïncide ainsi avec la citation en exergue: « Todo futuro es fabuloso. », puisque l'excipit est ouvert. L'avenir de la Péninsule ibérique aussi bien que celui du groupe des protagonistes reste un mystère.

Le cumul des voix (outre celle de l'auteur cité) du narrateur et de l'auteur-lecteur est compatible avec la théorie de la polyphonie, dans la mesure aussi où l'ironie trouve sa place

¹ BAKHTINE, M., (1970), *op. cit.* p. 186.

² « Si cette pensée avait été celle de Pedro Orce, on aurait vu débarquer dans notre histoire don Quichotte et sa triste figure, celle qu'il a et celle qu'il fait, nu, bondissant comme un fou au milieu des rochers de la Morena, mais il serait extravagant de citer ici ces épisodes de la chevalerie errante » (Pages 136).

³ PAGEAUX, D-H, (1996), *op. cit.* p. 374.

⁴ « s'il se nommait Platero il ferait honneur à son nom, tout comme Rossinante, qui était plutôt rosse, méritait bien le sien. » (Pages 293).

dans la narration¹. La figure de l'énonciateur s'illustre dans la reprise de références, avec un commentaire à chaque nouvelle récurrence. Ainsi, les étourneaux évoquent pour Joaquim Sassa *Les Oiseaux* de Hitchcock (JP 66) et le narrateur félicite la mesure de diversion opérée par les étourneaux lorsque les deux Portugais traversent la frontière: « Hitchcock dá palmas na plateia, são os aplausos de quem é mestre na matéria » (JP 70)². La référence au cinéaste prouve la multiplicité des sujets d'énonciation, comme si le narrateur ne prenait pas la responsabilité de la référence ni de son admiration. Selon la terminologie de Oswald Ducrot, le locuteur (le responsable des actes illocutoires) est distinct de l'énonciateur. Cette démarcation est également présente dans le jugement exprimé sur la troisième référence au film: « a imprensa portuguesa [...] recordando, como era de esperar, ainda que sem qualquer originalidade, o por nós já mencionado filme de Hitchcock sobre a vida das aves » (JP 112)³. En effet, le narrateur ne se contente pas de donner une information objective (la publication dans la presse), mais insinue l'inexactitude de la formulation dans les journaux, qui décrivent le polar du cinéaste comme un livre sur l'ornithologie. L'ironie préside dans ce décalage sémantique.

La voix du narrateur peut également citer pour commenter, et, d'une certaine manière, ridiculiser. Ainsi en est-il du conte « Du lièvre et de la tortue », avec une pointe transformée par une nouvelle logique: « a lebre vai mais depressa que a tartaruga, chegará talvez primeiro, desde que não encontre no seu caminho o caçador e a espingarda » (JP 275)⁴. Ces transformations sont conformes au rire du carnaval, car celui-ci oblige à un renouvellement des instances:

Le rire du carnaval lui-même est profondément ambivalent. Génétiquement, il se rattache aux formes les plus antiques du rire rituel. Celui-ci était orienté vers le haut: on bafouait, on raillait le soleil (divinité suprême) et d'autres dieux, ainsi que le pouvoir terrestre souverain, pour les obliger à se *renouveler*.⁵

¹ Nous renvoyons aux travaux de Oswald Ducrot, (*Le Dire et le dit*, Éd. de Minuit, 1984), pour la distinction entre « sujet parlant », « locuteur » et « énonciateur », qui étaié nos observations.

² « Hitchcock, à l'orchestre, applaudit, et ce sont les applaudissements d'un maître en la matière » (Fages 65).

³ « la presse portugaise [...] rappelant, comme il fallait s'y attendre, encore que sans aucune originalité, le film d'Hitchcock, déjà mentionné, sur la vie des oiseaux. » (Fages 104).

⁴ « le lièvre va plus vite que la tortue, il arrivera sans doute le premier, à condition qu'il ne rencontre en chemin ni fusil ni chasseur. » (Fages 259).

⁵ BAKHTINE, M., (1970), *op. cit.* p. 185 (c'est l'auteur qui souligne).

La narration est condamnée à trouver des nouvelles voies. Othello n'est pas épargné de la critique du narrateur:

Otelo, que, estando constipado e sem dar pelo que fazia, ridiculamente se assoou antes de matar Desdémone, a qual, por sua vez, apesar dos fúnebres pressentimentos, não se fechou à chave, porque uma esposa ao esposo nunca se recusa, mesmo que saiba que ele a vai matar, e além disso Desdémone bem sabia que o quarto tinha só três paredes (*JP* 118)¹.

Le narrateur semble accuser les atteintes au vraisemblable dans cette scène de la tragédie, mais il critique, en même temps, la recherche de la réalité dans une création littéraire. Les trois murs de la scène théâtrale sont un appel à la prise de distances par rapport à l'oeuvre, ce qui rappelle que le roman, en tant qu'objet matériel, est un élément du réel, mais ne crée pas ce dernier.

A Jangada de pedra semble inspirée de la perception carnavalesque antique, que nous entendons d'après l'analyse de Bakhtine: « Dans l'Antiquité, la parodie était inhérente à la perception carnavalesque du monde. Elle créait un double détronisant qui n'était rien d'autre que le *monde à l'envers*. »². C'est bien entendu « un monde à l'envers » qui rend possible la vadrouille d'une péninsule, qui tourne le dos aux « richesses » européennes. José Anaiço émet l'hypothèse d'une symbolique qui viendrait expliquer allégoriquement le détachement de la péninsule:

Um dia que já lá vai, D. João o Segundo, nosso rei, perfeito de cognome e a meu ver humorista perfeito, deu a certo fidalgo uma ilha imaginária [...] mas esta outra ilha, a ibérica [...] vejo-a eu como se, com humor igual, tivesse decidido meter-se ao mar à procura de homens imaginários (*JP* 65)³.

La proposition de José Anaiço est la reprise inversée de la légende du roi et du noble. Ce n'est pas un monde à l'envers qui est présenté, mais une histoire⁴. Le recours au carnavalesque dans ces références empêche de lire *A Jangada de pedra* comme une oeuvre néo-impérialiste, construite sur la nostalgie de l'époque colonialiste. Comme le dit Daniel-Henri Pageaux: « Il

¹ « Othello enrhumé qui, sans se rendre compte de ce qu'il fait, se met à éternuer de façon ridicule avant de tuer Desdémone, laquelle, de son côté, malgré ses funèbres pressentiments, ne s'est pas enfermée à clé, une épouse ne se refuse jamais à son époux, quand bien même elle sait qu'il va la tuer, et puis, Desdémone sait parfaitement que la chambre n'a que trois murs (Fages 109-110).

² BAKHTINE, M., (1970), *op. cit.* p. 186 (c'est l'auteur qui souligne).

³ « Un jour, il y a bien longtemps, don João Secundo [*sic*], notre roi surnommé le Parfait, et parfait humoriste à mes yeux, fit présent à certain noble d'une île imaginaire [...], mais cette autre île, l'Ibérique, [...] je la vois comme si, pour rester dans le même ton, elle avait décidé elle aussi de prendre la mer pour partir à la recherche d'hommes imaginaires » (Fages 61).

ne reste de la péninsule que des métaphores : le Vaisseau fantôme ou le Hollandais volant, l'Atlantide... »¹.

A Jangada de pedra prend également le contrepied de textes dits « fondateurs » de la culture portugaise, ainsi que le souligne Daniel-Henri Pageaux: « *A Jangada de Pedra* est une anti-épopée lusitane, une anti-*Lusiades*, une anti-*Peregrinação*. Elle est l'envers de tous ces textes lusitains qui ont dit le monde, qui en ont pris possession, au temps de l'impérialisme et du colonialisme triomphants. »². David Frier souligne une similitude entre les *Lusiades* et le roman de José Saramago qui était cette proposition:

a Ilha dos Amores que serve como prémio aos homens valentes de Vasco da Gama no Canto IX de Os Lusíadas encontra seu equivalente no final de *A Jangada de Pedra*, onde vimos uma « (Pen)ínsula de amor » fértil e produtiva na gravidez de todas as mulheres de Portugal e da Espanha. Aqui o amor não é um prémio pelo acto de ter acabado uma tarefa imposta pelo Destino³.

En effet, l'inversion est d'ordre idéologique. L'amour dans *A Jangada de pedra* est un acte naturel et n'advient pas en tant que récompense finale, mais il inaugure une nouvelle ère.

Le roman n'attaque pas seulement les mythes de la grandeur passée de la péninsule, mais exige une révision des mythes grecs. Ainsi, le narrateur affirme expressément que les personnages ne suivent pas le fil d'Ariane: « Maria Guavaira não se chama Ariadne, com este fio não sairemos do labirinto, acaso com ele conseguiremos enfim perder-nos » (JP 18)⁴. David Frier préconise avec justesse que la référence se rapporte à Pénélope: « Afinal a comparação de Maria Guavaira a Penélope resulta com sentido, já que esta Penélope não terá

⁴ José Saramago s'inspire du même motif dans *O Conto da ilha desconhecida*, (Lisbonne, Assírio e Alvim, 1997). Il imagine un personnage demandant au roi de lui fournir un bateau afin de partir à la découverte d'une île encore inconnue. Lorsque le roi cède, la servante du château décide de suivre le futur marin et de partir avec lui. Devenus un couple, ils décident de nommer la caravelle « L'Île Inconnue », si bien que « avec la marée, L'Île Inconnue prit enfin la mer, à la recherche d'elle-même. » (*Le conte de l'île inconnue*, éd. du Seuil, 2001, p. 60); tout comme la Péninsule ibérique part à la recherche d'elle-même dans le roman qui nous occupe.

¹ PAGEAUX, D-H, (1996), *op. cit.*, p. 373.

² PAGEAUX, D-H, (1996), *op. cit.*, p. 373.

³ FRIER, David, „Agouros e oportunidades: *A Jangada de Pedra* de José Saramago e o País Desconhecido“, *Actas do 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, ed. T. F. Earle, Oxford et Coimbre, (1998), t. 2, p. 719: l'Île des Amours qui sert de récompense aux hommes courageux de Vasco da Gama dans le Canto IX des *Lusiades*, trouve son équivalent à la fin de *Le Radeau de pierre*, où nous voyons une « (Presqu')île d'amour » fertile et productive dans la grossesse de toutes les femmes du Portugal et de l'Espagne. Ici l'amour n'est pas une récompense pour avoir achevé une tâche imposée par le destin (nous traduisons, c'est l'auteur qui souligne).

⁴ « Maria Guavaira ne se prénomme pas Ariane, ce fil ne nous permettra pas de sortir du labyrinthe mais peut-être nous permettra-t-il de nous perdre enfin » (Fages 18).

de escolher entre completar a sua tapeçaria e ter o seu marido, como acontece na Odisseia. »¹. Il appuie sa réflexion sur une coïncidence entre les deux oeuvres: « a coincidência de ser o cão de Ulisses o primeiro a reconhecê-lo na sua volta a Ítaca, tal como na Jangada de Pedra é o cão misterioso que conduz Joaquim à casa da sua futura amante »², outre le fait que *L'Odyssée* est explicitement mentionné: « seria do infortúnio o cúmulo rematar-se agora a odisseia em submersão completa. Ainda que muito nos custe, já nos resignámos a que Ulisses não chegue à praia a tempo de encontrar a doce Nausicaa » (*JP* 316)³. La parodie culmine dans l'exaspération feinte sur le possible naufrage de la péninsule ou d'Ulysse. Ce malheur improbable est mis en évidence par l'inversion dans le groupe nominal « seria do infortúnio o cúmulo », mot-à-mot: « ce serait de l'infortune, le comble ». L'opération faite au niveau syntaxique accompagne l'inversion des valeurs transmises dans *L'Odyssée*, l'épouse patiente et fidèle du héros grec maintes fois tenté par d'autres femmes.

Ainsi, dans ce roman, la citation littéraire est associée au rire du carnaval. Les commentaires du narrateur qui accompagnent souvent les références présentent un monde régité par des valeurs inversées.

Les citations littéraires explicites sont rares dans *Ensaio sobre a Cegueira*. Le narrateur ne mentionne que *L'Iliade* à deux reprises: « Ainda foi capaz de recordar o que Homero escreveu na Ilíada, poema da morte e do sofrimento, mais do que todos, Um médico, só por si, vale alguns homens » (*EC* 36-7)⁴. Dans ce roman, nous remarquons que le narrateur n'assume pas de citations lui-même. Dans cet exemple, le médecin en prend la responsabilité. Le narrateur intervient cependant pour proposer une exégèse parodique: « palavras que não deveremos entender como expressão directamente quantitativa, mas sim maiormente qualitativa, como não tardará a certificar-se. » (*EC* 36-7)⁵. Ainsi, le narrateur oppose une

¹ FRIER, D., (1998), *op. cit.* p. 719: Finalement la comparaison de Maria Guavaira à Pénélope fait sens, bien que cette Pénélope n'aura pas à choisir entre compléter sa tapisserie et retrouver son époux, comme c'est le cas dans *L'Odyssée*. (nous trad.).

² FRIER, D., (1998), *op. cit.* p. 714: la coïncidence que ce soit le chien d'Ulysse le premier à reconnaître celui-ci dans son retour à Ithaque, tout comme dans *Le Radeau de pierre*, c'est le chien mystérieux qui conduit Joaquim à la maison de sa future maîtresse. (nous trad.).

³ « ce serait vraiment le summum de la malchance que de voir maintenant l'odyssée s'achever par une submersion généralisée. Encore qu'il nous en coûte énormément, nous nous sommes déjà résignés à ce qu'Ulysse n'arrive pas à temps sur la plage pour y rencontrer la douce Nausicaa » (Fages 299).

⁴ « il fut capable de se souvenir de ce qu'Homère avait écrit dans l'Iliade, poème de mort et de souffrance avant tout, Un médecin vaut à lui seul plusieurs hommes, » (Leibrich 35-6).

⁵ « déclaration que nous ne devons pas entendre comme étant une expression quantitative mais bien plutôt qualitative, ainsi que le médecin ne tardera pas à le vérifier. » (Leibrich 35-6).

distance à la citation de deux façons, par l'ironie et par le monologue intérieur du personnage, et il insiste sur sa propre omniscience en annonçant l'expérience qui attend le médecin. Dans l'autre occurrence du même hypotexte, l'exégèse et l'ironie font toujours partie du commentaire du narrateur: « a tal ponto pode uma pessoa chegar em abnegação, e isto não é coisa de agora, lembremo-nos do que disse Homero, ainda que por palavras que pareceram diferentes » (EC 37)¹. Le narrateur compte ainsi l'abnégation parmi les qualités qui différencient les médecins des autres corps de métier, alors que l'exemple d'abnégation est douteux dans le contexte: l'ophtalmologue vient de constater sa propre cécité et estime que le premier aveugle devrait avoir conservé la vue. C'est son épouse qui va bientôt révéler une grande abnégation et détrôner son mari de cette position d'honneur accordée par la tradition. Elle essaie de le consoler et en même temps décide de l'accompagner quelles qu'en soient les conséquences.

Mettre en évidence ses connaissances littéraires est dans le roman un signe presque de snobisme, auquel le médecin ne résiste pas, avant de tomber aveugle lui-même: « Há mil razões para que o cérebro se feche, só isto, e nada mais, como uma visita tardia que encontrasse cerrados os seus próprios umbrais. O oftalmologista tinha gostos literários e sabia citar a propósito. » (EC 29)². La femme du médecin est plus discrète sur les citations qui s'insèrent dans son discours. Ainsi, elle divague sur les raisons qui l'ont poussée au meurtre du chef des malfrats, et interrompt son propre raisonnement par la phrase de Shakespeare: « E isto que quer dizer, palavras, palavras, nada mais » (EC 189)³. De même, elle remplit les sacs de nourriture autant qu'elle le peut, son raisonnement se mêlant à celui du narrateur, qui cite *Richard III* de Shakespeare: « os outros [sacos de comida] levavam já riqueza suficiente para comprar a cidade, nem há que estranhar a diferença dos valores, basta que nos lembremos de que houve um dia um rei que quis trocar o seu reino por um cavalo » (EC 223)⁴. Les autres références sont également allusives, et le narrateur évite de donner la source de la citation,

¹ « tant l'être humain est capable d'abnégation, et cela n'est pas nouveau, rappelons-nous ce qu'a dit Homère, même s'il semble l'avoir fait avec des mots différents. » (Leibrich 36).

² « Il y a mille raisons pour que le cerveau se ferme, il suffisait d'une visite tardive trouvant son propre seuil inaccessible. L'ophtalmologue avait des goûts littéraires et savait placer une citation avec à-propos. » (Leibrich 29).

³ Et que veut dire ceci, des mots, des mots, rien de plus. (nous trad.).

⁴ « les autres [sacs] contenaient suffisamment de richesses pour acheter toute la ville, il ne faut pas s'étonner de la différence de valeurs, il nous suffira de nous souvenir qu'un jour un roi voulut troquer son royaume contre un cheval » (Leibrich 217).

comme par exemple: « Ainda seja evidente o muito que de nuvem haja em Juno, não é lícito, de todo, teimar em confundir com uma deusa grega o que não passa de uma vulgar massa de gotas de água pairando na atmosfera » (EC 31)¹.

La description minutieuse du lavage des vêtements sales sous la pluie, sur le balcon de l'appartement du médecin, pousse Maria Alzira Seixo à interpréter:

« a única mulher com dois olhos e seis mãos que há no mundo » [...] trata-se inquestionavelmente de uma glosa das Três Graças, com a presença dos traços essenciais do mito : filhas das águas, ligadas pelos braços que se entrelaçam, olhando em duas direcções diferentes e tecendo a roupa de Harmonia.²

Malgré la similitude entre la scène de *Ensaio sobre a Cegueira* et les Trois Grâces, l'ensemble de la description de Maria Alzira Seixo ne correspond pas totalement à ce que nous lisons chez José Saramago. La transformation a opéré au niveau de l'action des Trois Grâces, qui lavent les vêtements dans le roman, et, si nous voulons admettre qu'elles regardent dans deux directions différentes, l'une est celle de l'aveuglement, l'autre la lucidité caractéristique de la femme du médecin.

Au contraire de *A Jangada de pedra*, le narrateur de ce roman laisse généralement au lecteur le soin de déceler les allusions selon son propre niveau d'érudition et ses propres références culturelles. Le problème qui se pose ici est celui du niveau culturel des références. Elles peuvent être de celles du narrateur ou différentes. Le narrateur n'agit alors plus comme un guide, évitant au maximum de fournir les sources des citations. Les exceptions à cette règle, nous l'avons vu, concernent le médecin, elles sont explicites et servent d'illustration ironique. Dans ces cas, comme pour les citations implicites, les références introduisent la bivalence dans le discours romanesque. Dans le premier cas, grâce à l'ironie, dans le second, l'insertion d'un discours étranger à celui du narrateur ou du locuteur.

Les conclusions que nous venons de tirer sont en majorité applicables à *Ensaio sobre a Lucidez*, nous entendons, la rareté et l'annonce de citations sans en livrer la source, comme par

¹ « Bien que la nature éminemment nébuleuse de Junon soit évidente, il n'est pas tout à fait licite de s'obstiner à confondre avec une déesse grecque ce qui n'est que vulgaire masse de gouttes d'eau en suspension dans l'atmosphère. » (Leibrich 31).

² SEIXO, M. A., (1999), *op. cit.*, « Os espelhos virados para dentro : configurações narrativas do espaço e do imaginário em *Ensaio sobre a Cegueira* », p. 119: « la seule femme au monde avec deux yeux et six mains » il s'agit, indubitablement, d'une glose des Trois Grâces, avec la présence des traits essentiels du mythe: filles des eaux, liées par les bras qui s'entrelacent, regardant dans deux directions différentes et tissant les habits d'Harmonie. (nous trad.).

exemple: « duas horas a navegar vinte mil léguas no submarino do capitão nemo » (EL 315)¹. De même, le mythe d'Icare sert d'illustration à la situation dans laquelle le ministre de l'intérieur croit se trouver. Celui-ci craint « que a sua sorte, depois de quase ter tocado o sol, ia ser afogar-se mofinamente no helesponto » (EL 54)². Le narrateur répète cette référence pour mettre en garde un détenu suspect d'avoir voté en blanc et interrogé dans les caves du ministère de l'intérieur: « pensaste que ias subir ao astro-rei e caíste de chapão nos dardanelos, recorda que dissemos o mesmo ao ministro do interior » (EL 56)³. L'exemple nous intéresse, parce que le narrateur évite de dévoiler qu'il s'inspire du malheur d'Icare, alors qu'il insère un renvoi dans son propre texte.

Le commissaire cite des personnages de « polars » connus, se distanciant ainsi de la discrétion du narrateur à propos des sources. Le personnage use des références transformées en adjectifs pour signifier l'intelligence policière basée sur la déduction. Il espère être frappé par une trouvaille « tão holmesco, tão poirotiano, que obrigasse aqueles sujeitos às suas ordens a abrir a boca de puro pasmo. » (EL 206)⁴. Le commissaire imite les détectives littéraires jusque dans les détails vestimentaires rendus célèbres par le cinéma⁵, par exemple l'imperméable de Philip Marlowe: « a gabardina [...] é uma espécie de sinal distintivo dos detectives da era clássica, pelo menos desde que raymond chandler criou a figura de marlowe » (EL 296)⁶. Le parallèle est habile, puisqu'un personnage n'a de modèle qu'un autre personnage et il ne rend ainsi pas hommage au romancier. Arthur Conan Doyle et Agatha Christie ne sont pas cités explicitement, car ce serait leur écriture, leur création qui seraient ainsi honorées. Le commissaire demeure dans un univers référentiel parallèle au sien, sans se hausser au niveau de son créateur. Les minuscules des noms des personnages renferment également ceux-ci dans la catégories des objets, ils sont des créations et ne possèdent donc pas de majuscules comme les noms de personnes.

¹ deux heures à naviguer vingt mille lieues dans le sous-marin du capitaine nemo (nous trad.).

² que sa chance, après avoir presque touché le soleil, allait être de se noyer lamentablement dans l'hellespont (nous trad.).

³ tu croyais poursuivre ton ascension jusqu'au soleil et tu es tombé à plat dans les dardanelles, rappelle-toi que nous avons dit la même chose au ministre de l'intérieur (nous trad.).

⁴ tellement holmesque, tellement poirotien, qui obligerait ses subordonnés à ouvrir la bouche de pure stupéfaction (nous trad.).

⁵ Humphrey Bogart et Lauren Bacall tiennent les rôles principaux de *The Big Sleep* (1946). L'acteur est également mentionné dans le roman (EL 296).

⁶ l'imperméable est une sorte de signe distinctif des détectives de l'époque classique, du moins, depuis que raymond chandler a créé la figure de marlowe. (nous trad.).

La structure générique de *Ensaio sobre a Lucidez* possède des points communs avec le polar, notamment, un crime et la recherche du coupable. Le gouvernement cherche à se disculper de ses responsabilités en accusant les électeurs du vote en blanc d'avoir commis un délit envers la démocratie. Les diverses actions menées par le gouvernement infirment évidemment cette hypothèse de départ et font apparaître les politiciens comme les véritables responsables de la situation. La partie du polar s'achève par le retour des enquêteurs subalternes dans le territoire du gouvernement. Commence alors un drame, avec l'évolution de la perception du commissaire, sa lucidité et la dénonciation du plan orchestré par le ministre de l'intérieur. Au final, aucun criminel n'est arrêté, mais, comme le laissait prévoir le début des manigances gouvernementales, l'assassinat, de même que le limogeage de boucs émissaires, sont censés ramener l'ordre dans le pays. Par conséquent, nous avons deux sous-genres qui interviennent dans la composition du roman, ce qui permet d'affirmer que, au niveau formel, il admet un « dialogue », et donc, une réflexion, sur sa structure.

Pour conclure nos analyses des références dans les romans de José Saramago, nous tenons à mettre en évidence une source récurrente, le texte biblique. Les allusions plus ou moins directes sont nombreuses. Les références peuvent être des comparaisons, comme la force exceptionnelle de Joaquim Sassa dans *A Jangada de pedra*, qui rappelle celle de Samson (*JP* 178), et surtout, nous relevons des épisodes commentés. Le narrateur souligne que Jésus a maudit le figuier, et il critique la superficialité de l'information:

Jesus amaldiçoou a figueira, parece que deveria a informação bastar-nos e não basta, [...] não sabemos se a árvore desgraçada dava figos brancos ou pretos, lampos ou serôdios, de capa-rota ou pingo-de-mel, não que com a falta esteja padecendo a ciência cristã, mas a verdade histórica seguramente sofre. (*JP* 47)¹.

Le narrateur attaque la crédulité naïve et volontaire des supporters de l'Église, alors que les époques peuvent être portées par la raison. Lui-même s'efforce de convaincre par les détails, comme l'espèce de l'olivier qui abrite José Anaiço, Joaquim Sassa et Pedro Orce: « esta oliveira é cordovil, ou cordovesa, ou cordovia, tanto faz [...] aqui lhe chamariam

¹ « Jésus avait maudit le figuier, il semble que l'information devrait nous suffire, et pourtant ce n'est pas le cas [...] nous ignorons encore si le malheureux arbre donnait des figues blanches ou violettes, des figues fleurs ou des figues d'automne, des sucrées ou de celles dont la peau éclate, non point que ce manque de précision nuise à la science chrétienne, mais la vérité historique, elle, en a certainement souffert. » (Fages 45).

aceituna de la reia, mas cordobesa não, embora estejamos mais perto de Córdoba» (JP 47)¹. De même, un épisode de l'Ancien Testament est tout aussi douteux au regard du narrateur: « palrando como Moisés quando descia o Nilo na condessinha de verga, a brincar com as borboletas, com tanta sorte que não o viram os crocodilos » (JP 60)². Le texte biblique passe sous silence la « distraction » des crocodiles, mais le critique José Saramago la relève avec ironie.

L'ordre célèbre de Jésus donné à un homme paralysé, « lève-toi et marche »³, devient l'expression du désir de voyage des personnages principaux. Ils enjoignent au chien de leur montrer le chemin de la prochaine étape, puisqu'eux n'arrivent apparemment pas à prendre de décision: « diz-nos tu então para onde deveremos ir, levanta-te e caminha, esse será o nosso destino. » (JP 246)⁴. Le voyage sur la péninsule et la quête identitaire libératrice, qui s'en suit, sont accompagnés des paroles de Jésus dans la scène biblique. S'adressant aux scribes et aux Pharisiens, Jésus demande: « Quel est le plus facile, de dire: Tes péchés te sont remis, ou de dire: Lève-toi et marche? »⁵.

D'un point de vue superficiel, les personnages choisissent l'option la plus facile, mais n'est-ce pas le signe évident d'un retournement de valeurs, quand des humains décident de s'en remettre à un chien? Le pastiche satirique inspiré de la Bible est connu des autres romans de José Saramago⁶ et se retrouve dans les romans postérieurs également. À titre d'exemple, les aveugles de *Ensaio sobre a Cegueira*, qui échappent à l'incendie, se tiennent serrés les uns contre les autres, « como um rebanho, nenhum deles quer ser a ovelha perdida porque de antemão sabem que nenhum pastor os irá procurar. » (EC 211)⁷. Tous les exemples aboutissent à une vision athée du monde, la Bible étant un texte littéraire de référence au même titre qu'un autre. Les incohérences et choix aléatoires de la Bible deviennent des

¹ Cet olivier est *cordovil*, ou *cordovesa*, ou *cordovia*, peu importe [...] ici on l'appellerait olive reine, mais cordouane sûrement pas, encore qu'on soit plus près de Cordoue (nous trad.).

² « babillant comme Moïse qui joue avec les papillons et descend le Nil dans son couffin d'osier, si chanceux que les crocodiles ne l'ont même pas aperçu » (Fages 57).

³ Luc, 5:23.

⁴ dis-nous donc où nous devons aller, lève-toi et marche, ce sera notre destin. (nous trad.).

⁵ Luc, 5:24.

⁶ Beatriz Berrini a tenté une typologie des allusions ironiques à la bible. BERRINI, Beatriz, *Ler Saramago: o romance*, Lisbonne, Ed. Caminho, 1998^{2e}.

⁷ « à la façon d'un troupeau, personne ne veut être la brebis égarée, car ils savent par avance qu'aucun berger n'ira les chercher. » (Leibrich 204).

moteurs d'inspiration pour le narrateur. Un bel exemple est ce commentaire dans *Ensaio sobre a Lucidez*:

aconteceu a sodoma e gomorra, e também a adnia e a seboyim, queimadas até aos alicerces, se bem que destas duas cidades não se fala tanto como das primeiras, cujos nomes, talvez pela sua irresistível musicalidade, ficaram para sempre no ouvido das pessoas. Hoje, tendo deixado de obedecer às ordens do senhor, os raios só caem onde lhes apetece (EL 212)¹.

Le commentaire célèbre non seulement la vision élargie des lecteurs de la Bible, mais encore la « liberté » des éléments, leur action non déterministe admise grâce à la primauté de la science sur la superstition. L'expression des références aux textes sacrés du christianisme souffre un traitement similaire aux autres citations. La source n'est pas dévoilée par le narrateur, alors que les exemples sont commentés. Ces digressions dans la diégèse concèdent un rôle d'exégète au narrateur et renforcent le discours athée dans les événements narrés.

Les éléments intertextuels dans *Avant* sont peu nombreux, alors que le pastiche de *Huis clos* de Jean-Paul Sartre² est incontestable. Le lecteur reconnaît des scènes imitées, telles les interrogations sur l'espace où se trouvent les personnages, les raisons de leur confinement dans un lieu, qui n'a pas été prévu ainsi par les religions, ou encore, l'irruption majestueuse des souvenirs de parents. Dans *Avant*, la cohabitation est cependant supportable, notamment grâce à la cécité des personnages. Ceux-ci ont la possibilité de se taire pour se soustraire aux rencontres indésirées, un privilège dont ne jouissent pas les personnages de *Huis clos*. La référence est également étayée par le narrateur, qui affirme: « même si je n'étais jamais venu ici, j'aurais été tenté d'écrire un récit situé dans un espace clos, obscur, dépourvu de fenêtre. » (A 133). L'absence de lumière apparaît comme l'opposition explicite à l'utopie de George Orwell, *1984*³, où le personnage principal est torturé dans un endroit sans fenêtres ni obscurité: « a place where there is no darkness ». *Avant* peut être interprété comme une utopie dans la vie commune entre générations, cultures et classes sociales différentes. Leur but commun un travail de Sisyphe: creuser un tunnel vers l'extérieur. Pour ces personnages,

¹ c'est ce qui est arrivé à sodome et à gomorrhe, et aussi à adnia et a seboyim, brûlées jusqu'aux soubassements, cependant, on ne parle pas autant de ces deux villes comme des deux premières, dont les noms, peut-être à cause de leur musicalité irrésistible, sont restés dans les souvenirs des personnes. Aujourd'hui, ayant cessé d'obéir aux ordres divins, la foudre s'abat où cela lui chante (nous trad.).

² SARTRE, J.-P., *Huis Clos*, Paris, Gallimard, 1971.

³ ORWELL, G., *1984*, Londres, Secker et Warburg, 1949.

l'absence de lumière est un avantage. Ils peuvent conserver leur intimité, simplement en se taisant. Chacun ayant un parcours et des centres d'intérêt différents, la vision de la société que chacun expose complète celle de l'autre.

Le Mythe de la caverne est une autre source, si nous acceptons le parallèle entre les morts et le monde des Idées de Platon. Les prisonniers de la Caverne sont condamnés à échafauder des hypothèses sur le monde des Idées, d'où ils viennent, sans être capables d'accéder à la connaissance de ce monde. Les morts de *Avant* conservent les souvenirs datant d'avant leur disparition, chaque détail qui leur permet de se souvenir ou de compléter leur image du monde des vivants est savourée.

Les citations explicites sont extra-littéraires et font majoritairement référence à des chansons, comme *Les Chevaliers de la Table ronde* (A 208) et *Le Temps des cerises* (A 185), connue par tous les habitants du cimetière, ou encore un événement historique marquant, l'affaire Dreyfus (A 218). Les références littéraires sont données de manière incomplète. Les vers de Shakespeare sont utilisés dans des cours d'anglais improvisés, sans mention de la source: « To die, to sleep, no more... Perchance to dream. » (A 205), alors que dans la citation du *Comte de Monte-Cristo* (A 28) prévaut la représentation graphique de l'abbé Faria, que le narrateur se rappelle avoir vue dans « une édition condensée [...] lue il y a bien longtemps » (*ibid.*).

La parcimonie des citations, de même que la primauté accordée à des sources non-littéraires, distingue le travail intertextuel de Vassilis Alexakis des deux autres romanciers. Les rares références de ce roman ne nous permettent ni une classification ni de tirer des conclusions, sauf à insister sur leur insertion en autonymie, c'est-à-dire qu'elles ne sont en rien des traces de la bi-vocalité.

Ce roman semble, à première vue, s'inscrire dans une autre tradition littéraire, du moins par sa thématique proprement ménippéenne: "La ménippée accorde également une place de choix à la représentation des enfers. Cela donne naissance à ce genre spécifique des « dialogues des morts »"¹. Effectivement, les morts passent non seulement le plus clair de leur temps à discuter, mais encore, le sujet de leurs conversations rappelle aussi la ménippée: « l'écriture ménippéenne est greffée sur l'actualité: la ménippée est une sorte de journalisme politique de l'époque. Son discours extériorise les conflits politiques et idéologiques du

¹ BAKHTINE, M., (1970), *op. cit.* p. 172.

moment. »¹. Loin d'illustrer les conflits politiques et idéologiques, les conversations des personnages exposent ce que chacun d'entre eux a vécu ou connu de son vivant. Les sujets traitent de l'affaire Dreyfus (A 218), d'anecdotes de guerre², de l'immigration (A 196) ou encore des travaux sur la façade de l'église de La Madeleine (A 165). La politique, intérieure ou culturelle, est à peine affleurée et ne constitue pas une partie thématique ajoutée à la pluritonalité du roman, comme cela eût été le cas dans la ménippée. Malgré les apparences, ce roman ne s'inscrit pas dans la tradition ménippéenne.

Publié trois ans plus tard, *La Langue maternelle* rappelle *Avant* grâce aux auto-références, notamment lors de la répétition de mêmes sources, par exemple, Jean-Paul Sartre³: « Mes pensées s'agitent comme des mouches » (LM 132). *Les Grandes Espérances*, mentionné explicitement, est la source d'inspiration majeure du père du narrateur, qui captive ses voisins par le récit des aventures de Pim. Le narrateur n'apprend pas les détails par son père, mais par l'une des auditrices. Ainsi, l'oeuvre de Dickens a donné lieu à un premier hypertexte (celui du père), puis à un second (le résumé de la voisine) et c'est la troisième version que le narrateur nous livre, accompagnée de ses souvenirs des *Grandes Espérances*: « Je me suis souvenu que le héros des Grandes Espérances, de Dickens, s'appelle Pip. Il me semble qu'il y a deux bagnards dans ce roman, qui se livrent un combat sans merci. » (LM 174). Cet exemple met en évidence le devenir d'un palimpseste, et l'importance – relative – de la reconnaissance des sources.

D'un point de vue thématique, *L'Odyssée* est l'oeuvre qui se rapproche le plus de *La Langue maternelle*. Le narrateur en cite des passages, qui rappellent son propre parcours. En effet, le roman de Vassilis Alexakis est autant un roman de quête identitaire que de deuil. Lorsqu'il cherche l'Achéron, le narrateur relie l'épisode de la rencontre entre Ulysse et sa mère avec la peine du deuil de sa propre mère:

Ulysse retrouve sa mère près de l'Achéron, qui sépare le monde des vivants du territoire des morts. Il s'entretient avec elle. Il veut l'embrasser, mais il ne peut pas : sa mère n'est qu'un fantôme. Je demanderai à Costas de m'amener jusqu'à l'Achéron. Le fleuve passe relativement près de Jannina, je crois. (LM 168).

¹ KRISTEVA, J., (1969), *op. cit.* p. 105.

² « Le colonel marche pieds nus. [...] Il paraît que la France manquait de chaussures à l'époque. » (A 21).

³ SARTRE, Jean-Paul, *Huis Clos*, suivi de *Les Mouches*, Paris, Gallimard, 2000

L'itinéraire du narrateur est un parcours qui retrace les endroits qui ont eu une importance pour sa mère, comme la ville natale de celle-ci ou Delphes, mais aussi, les interrogations portées à la langue grecque, qui sont un moyen de conserver le contact avec la défunte. Le titre du roman en atteste, de même que les souvenirs, où la mère du narrateur apparaît comme tatillonne dans l'application de ses enfants à faire leurs devoirs, ou encore dans ses efforts pour leur apprendre à lire.

L'allusion à *Électre* se résume à un vers, qui a rendu la ministre de la culture célèbre, alors qu'elle était actrice. Le souvenir de la déclamation, « Voix tant attendue, tu es donc arrivée? » (*LM* 122), résume, pour les spectateurs, la tension dramatique de la pièce. Ils attendent avec impatience l'apparition d'Oreste, uniquement pour entendre la ministre prononcer cette phrase à nouveau (*LM* 283). Cette représentation, sur laquelle se clôt le roman, semble illustrer que les textes renaissent avec chaque époque et chaque lecture, pour peu qu'on ne reste pas figé dans la sublimation de l'histoire antique.

Comme dans *Avant*, le narrateur accorde une place primordiale aux sources non littéraires. Le narrateur mentionne volontiers « une gravure naïve, représentant la malheureuse dame Phrosyne au moment où un soldat d'Ali Pacha la précipite dans le lac de Jannina. » (*LM* 192), qui nous rappelle le dessin de l'abbé Faria, mentionné par le narrateur de *Avant*.

Un certain nombre d'autres citations trouvent leur place dans le contexte thématique de la narration. Le narrateur évite de citer des paroles des chansons de Stélios Kazandzidis (*LM* 89), probablement parce que l'un des leitmotifs de ses textes est la diaspora grecque. Les acteurs exemplaires dans le façonnage de la culture grecque prévalent, comme par exemple, « Macriyannis, ce général presque illettré de la guerre de l'Indépendance » (*LM* 97), dont les *Mémoires* forcent l'admiration de la mère du narrateur. Macriyannis a thématiqué l'identité grecque moderne, surtout en la ceignant d'un sentiment de patriotisme, ce qui a fait de lui l'un des héros de la guerre de l'Indépendance contre l'occupant turc.

Malgré l'insistance sur quatre figures féminines du paysage culturel grec (le narrateur assiste au lancement d'un livre où Sapho, Anna Comnène, Bouboulina et Pénélope Delta sont les vedettes), les renseignements les concernant restent anecdotiques. Les détails sont loin d'être anodins, car ils mettent en valeur la quête du narrateur sur la langue grecque et le sentiment identitaire. Ainsi, le livre qui rend hommage aux femmes grecques a choisi une couverture, où le patriotisme est justifié par l'antiquité:

La couverture du livre montre Bouboulina, debout à la proue de son bateau, en train de diriger les opérations contre la flotte turque. La scène se passe pendant la guerre d'indépendance de 1821. Les hommes de son équipage paraissent effrayés. Le bateau – une très grosse barque – s'appelle l'*Agamemnon*. (LM 62).

Ce dessin montre la survivance des mythes grecs, réutilisés pour éveiller les sentiments patriotiques. Le lancement du livre devient le prétexte de discours nationalistes (contre la création de l'État macédonien), bien plus que de réflexions sur la place de la femme dans la société et l'Histoire. Ainsi, cet exemple illustre la remise en question par le narrateur des hommages rendus aux héros anciens, outrageusement idéalisés, et qui occultent les problèmes sociaux et culturels actuels. L'attachement à la langue archaïque devient également un combat idéologique, qui est fondé sur les figures historiques. Anna Comnène en est le symbole, car elle s'est détournée de la vie politique pour se consacrer à :

la rédaction de *L'Alexiade*, une très longue biographie de son père, l'empereur Alexis Ier. Elle était amoureuse de la langue grecque :

-Elle prétendait qu'elle aimait davantage la langue que l'air qu'elle respirait, a dit l'un des auteurs. (LM 64).

Ainsi, sous couvert d'aligner des détails anecdotiques, le narrateur insère des exemples illustrant à la fois l'objet et la complexité de sa quête.

Le narrateur insiste sur le fait que la mémoire enregistre volontiers les anecdotes. Ainsi, l'empire de Crésus n'est narré, ni en tant que période d'unions panhelléniques, ni sous la perspective de la domination d'un souverain étranger. Le narrateur retient l'anecdote de la fin du règne de Crésus: « On se moquait de Crésus qui n'avait pas compris que l'empire dont la destruction lui avait été annoncée par la prophétesse était le sien. » (LM 105). De même, la référence à Saint Jean Chrysostome évite de mentionner les épisodes graves survenus pendant qu'il était évêque à Constantinople¹, pour mettre en valeur son avis sur les trances de la Pythie: « Saint Jean Chrysostome affirme même que [le souffle tellurique] se glisse par les organes génitaux de la prophétesse et la fait délirer. » (LM 103).

Par ailleurs, des figures historiques pondèrent la « filiation » nationaliste en rappelant les « amis » de la Grèce. En déambulant dans les rues d'Athènes, le narrateur remarque la rue

¹ S'étant vu interdire l'usage de toute église, Jean, la nuit pascale de 404, rassembla ses fidèles dans les thermes de Constance pour le baptême de quelques milliers de catéchumènes. L'armée intervint et dispersa ou emprisonna les fidèles et les clercs.

« Didotos ». Il se renseigne sur l'identité du personnage: « Je croyais que Didotos aussi était un ancien Grec. Il ne l'est pas. Il s'agit en fait de Firmin Didot, l'helléniste et éditeur français du siècle dernier. » (LM 86). Ainsi, cette rue rend hommage à un étranger au nom hellénisé, soit à une sorte de bi-culturalité, qui elle aussi fait partie de l'identité grecque moderne. Cependant, l'hellénisation du nom propre illustre l'assimilation de la culture étrangère comme étant un hommage surpassant la simple consécration d'une rue à l'éditeur.

La quête de la signification de l'épsilon de Delphes sert de prétexte aux interrogations du narrateur, puisqu'il ne concentre pas ses efforts sur l'élucidation de ce mystère, mais se laisse dévier par les événements qui animent ses questionnements sur sa langue maternelle et son identité. La mention exacte du « traité de Plutarque intitulé *Sur l'E de Delphes* » (LM 94) est exceptionnelle, dans le sens où l'auteur et l'oeuvre sont explicitement indiqués. L'hypothèse qui intéresse le narrateur en est extraite: « Selon Plutarque, l'épsilon pourrait désigner la conjonction *ei, si* » (LM 105). Pavlos ne se contente pas de l'explication, il échafaude des postulats supplémentaires. De façon similaire aux autres références, la mention de Plutarque dépasse l'oeuvre et s'intéresse aux conditions historiques, qui sont, elles, un retour aux véritables préoccupations du narrateur: « Plutarque, qui est mort en 126, n'a jamais entendu parler du Christ. » (LM 116). La culture antique et le christianisme naissant sont contemporains, mais leur confrontation attend l'expansion de l'un et l'abandon de l'autre croyance.

Dans *Les Mots étrangers*, le narrateur fait un état des lieux des sources littéraires et extra-littéraires portant sur l'Afrique. Il cite ainsi « *Le Silence de la forêt* d'Étienne Goyémidé. » (ME 143), « *Tarzan, l'homme-singe* avec Johnny Weissmuller » (ME 188) et il précise encore: « Plusieurs chansons populaires grecques évoquaient d'ailleurs la beauté des femmes noires et les nuits enivrantes des tropiques. Vassilis Tsitsanis exprimait dans une oeuvre humoristique le désir de rencontrer Tarzan en personne » (ME 15). Le narrateur cherche à éclairer sa propre image de l'Afrique. Lorsqu'il commence à former son projet de langue africaine, il apprend la genèse du *Voyage au Congo* d'André Gide: « Il venait de terminer *Les Faux-Monnayeurs*. Il était à court d'idées. » (ME 62). Le narrateur persiste dans l'évocation de détails qu'il puise dans ces carnets de voyage: « Il s'intéresse démesurément aux petites fleurs, aux insectes. » (ME 63). La grand-mère du narrateur maintient la mémoire vivante de l'importance de l'Afrique pour la création littéraire grecque. Elle « soutenait qu'elle

avait connu le poète Cavafy » (ME 16). Nous retrouvons ainsi la primauté accordée aux anecdotes, de même que l'illustration de certains fils thématiques par des citations, ce qui caractérise aussi *La Langue maternelle*. Grâce à un détail, le narrateur ravive chez le lecteur le souvenir d'une oeuvre littéraire majeure: « Je ne savais pas que cet animal [âne], si populaire en Grèce, se rencontre également en Afrique. » (ME 154). Grâce à *L'Âne d'or* d'Apulée, cet animal est certainement devenu populaire dans toute la région méditerranéenne et au-delà, alors que son auteur est originaire d'Afrique. Dans son jeune âge, Nicolaïdès forge sa culture africaine sur des adaptations grecques: « Vers quinze ans je découvris une autre Afrique, bien moins exaltante que celle de Burroughs ou de Jules Verne, grâce à un roman de Mihalis Caragatsis intitulé *Amri a mugu* et sous-titré *Dans la main de Dieu*. » (ME 15). Il suppose que l'auteur grec s'est inspiré du *Cœur des Ténèbres* de Conrad (ME 15). De même, le narrateur se rappelle moins l'oeuvre originale de Tarzan, que des fascicules de bandes dessinées, inspirées par cette histoire, mais adaptées au public grec. Ainsi, Tarzan tombe amoureux de la « fille du professeur Archimède (comment aurais-je pu oublier que le papa de Jane porte un prénom grec ?) » (ME 89). D'autres personnages de cette bande dessinée descendent également de héros antiques: « le père de Tatabou était un chef de tribu qui descendait d'Alexandre le Grand ! » (ME 185). Le narrateur observe une religieuse lisant « *Les Racines du ciel* de Romain Gary » (ME 169), pendant qu'il attend sont tour à l'institut Pasteur pour les vaccins préalables à son voyage. Non seulement, la trame du roman de Romain Gary se déroule en Afrique Equatoriale, mais encore le personnage principal, français, avait été interné dans les camps du troisième Reich, ce qui ajoute une expérience de l'étranger au protagoniste.

D'autres citations ne focalisent pas l'attention sur l'Afrique et l'imaginaire de celle-ci, mais sur la condition de l'étranger. Le narrateur se rappelle que sa mère a fabriqué des costumes pour « *Marie Stuart*, la pièce de Schiller » (ME 65). Le drame est tissé autour de la femme privée Marie Stuart, cherchant asile en Angleterre, et de la femme publique, ayant des prétentions au trône, qui inquiètent la reine Elisabeth Ière. Incarcérée pendant dix-neuf ans, Marie Stuart est accusée de chercher à obtenir l'aide de la France pour reprendre la couronne d'Angleterre et réinstaurer le catholicisme. Nous retrouvons le leitmotiv des craintes suscitées par l'étranger.

Écrivant dans une langue qui n'est pas la sienne sur une autre langue étrangère, le narrateur se rappelle: « les auteurs qui avaient choisi de s'exprimer dans une langue étrangère : Beckett, Nabokov, Conrad » (ME 106).

Autrement que ces romanciers, Fiodor Dostoïevski est mentionné lorsque le narrateur s'apprête à intégrer l'élément fabuleux dans son discours. Il affirme lire cet auteur, lorsque ses parents reçoivent la tante Clotilde venue de Bangi (ME 21). Clotilde aurait épousé André Bérémián, un Arménien de Marseille. Le patronyme est évidemment l'anagramme du pays d'origine d'André. Il nous semble incontestable que la discrète référence à l'auteur russe sert dans cet exemple de caution à la fiction. Il est à nouveau mentionné par l'éditeur, Georges, que le narrateur apprécie en tant que conteur hors pair: « Il m'a déjà fait assister à une séance de spiritisme présidée par Alexandre Dumas, à un goûter d'anniversaire chez les sœurs Brontë, à une nuit de beuverie à Saint-Petersbourg en compagnie de Dostoïevski » (ME 56). Georges vit dans un univers, où la littérature établit les normes: « Nos rapports sont aussi purs que ceux de Jean Valjean avec Cosette ! » (ME 160), dit-il en parlant de sa fille adoptive. Ainsi, l'auteur russe n'est pas en rapport avec le sujet du roman, mais avec la fictionnalisation.

L'aspect d'une poissonnerie sur la rive de l'Ubangi provoque la comparaison avec *La Ruée vers l'or* (ME 239). En entamant la conversation avec le propriétaire, le narrateur apprend que le père du jeune homme est parti vivre en France pour des raisons économiques. Ainsi, nous avons un second point commun avec le film de Charlie Chaplin, l'émigration économique.

Les références extra-littéraires sont souvent choisies dans le but d'illustrer les rapports interculturels entre les nations. Ainsi, un groupe centrafricain anime les soirées d'un restaurant de Bangi et choisit son répertoire de sorte à séduire la clientèle: « *Le lion est mort ce soir* d'Henri Salvador [...] plaît en tout cas à ses clients français, qui peut-être la perçoivent comme un trait d'union entre le monde qu'ils ont quitté et celui où ils vivent. » (ME 211). Lorsque le chanteur apprend l'identité du narrateur, il interprète immédiatement: « *Le Métèque* de Georges Moustaki [...] Considéré-je cette chanson comme un trait d'union entre les étapes de ma vie ? » (ME 213). *Les Mots étrangers* est effectivement orienté vers la recherche d'identité dans l'acceptation et la fusion de la bi-culturalité. Il est fasciné par les mots qui ont traversé les frontières et se sont durablement installés dans une langue étrangère¹.

¹ cf. *supra* chapitre 3a.

À cet effet, il se rappelle que « dunya », utilisé en grec, provient de l'arabe et signifie « le monde ». Ce terme provoque la réminiscence d'une chanson de Marcos Vamvarakis (*ME* 34 et *ME* 124) qui décrit le monde.

Conclusion

Dans les trois romans de Vassilis Alexakis, les citations viennent appuyer et illustrer la thématique des romans, mais ce n'est que dans *Les Mots étrangers* que la fictionnalisation prend une place plus conséquente et elle est indiquée par la mention de Dostoïevski. Cependant, le jeu intertextuel et bivocal est limité. Il ne se déploie pas dans la même mesure que chez José Saramago et Christa Wolf, alors même que les romans de Vassilis Alexakis semblent en faire la promesse.

Le jeu autoréférentiel se concentre sur des anecdotes ou des épisodes mineurs, ainsi que sur la récurrence de noms propres. Vassilis Alexakis ne mentionne que rarement d'autres auteurs ou des oeuvres littéraires. Il favorise la culture populaire. Dans *La Langue maternelle*, ces sources sont en rapport avec la langue grecque ou la quête identitaire, dans *Les Mots étrangers*, le narrateur s'intéresse aux oeuvres qui traitent de la condition d'étranger. Il recherche les sources qui mentionnent l'Afrique telle qu'elle habite son imaginaire.

Dans les romans de Christa Wolf qui possèdent une grande part autobiographique, les toponymes sont récurrents. De même, les narratrices insistent sur l'importance des peupliers pour leur sentiment d'appartenance à un lieu. Nous avons également remarqué un souvenir qui semble obséder les protagonistes dans les deux romans, la mort d'un nourrisson par hypothermie pendant l'hiver 1944-45. Entre *Nachdenken über Christa T.* et *Medea. Stimmen* nous avons mis en évidence un point commun qui semble motiver l'écriture. Dans ces deux romans, un personnage mort laisse des questions ouvertes qui intriguent la narratrice. L'écriture suit un parcours de détective pour reconstruire la vie des défuntés respectives.

Parmi les rapports aux hypotextes de *Médée*, nous aimerions rappeler que Christa Wolf insiste sur l'opposition entre le patriarcat et le matriarcat et que les motivations du personnage principal sont politiques. Ceci forme l'essentiel de l'originalité de cette version.

Dans les deux autres romans, la plupart des citations sont traitées au même titre que d'autres souvenirs. Dans *Kindheitsmuster*, ils sont l'illustration du contrôle des connaissances par le parti nazi. Parfois les citations sont tronquées ou inexactes, ce que nous avons interprété comme le travail opéré par l'oubli et qui est commun aux autres souvenirs. Certaines autres citations viennent donner un appui au sujet abordé dans tout ou partie d'un chapitre. Dans *Nachdenken über Christa T.*, le nombre élevé de citations semble indiquer l'importance des études germaniques pour la protagoniste et la narratrice. Les critiques littéraires cherchent souvent dans les citations l'explication pour le décès de Christa T. Nous avons nous-même retenu l'importance de la mention de Dostoïevski, que nous interprétons comme la direction du choix esthétique voulu par Christa Wolf.

Nous avons relevé l'importance de *Memorial do Convento* dans les auto-citations de José Saramago. Le romancier fait surtout référence aux éléments surnaturels développés dans ce roman. L'autre texte récurrent dans les citations est la bible. Le pastiche satirique de ce livre traverse tous les romans du lauréat du prix Nobel. *Ensaio sobre a Lucidez* est la continuation de *Ensaio sobre a Cegueira* et les références à ce roman-ci sont implicites au départ. Elles sont une possibilité de montrer l'aveuglement du gouvernement qui impose l'état de siège à ses citoyens.

Dans *Ensaio sobre a Cegueira*, la citation d'auteurs est un privilège réservé à certains personnages, qui font montre de snobisme. Nous avons mis l'accent sur une particularité dans l'utilisation des citations dans *Ensaio sobre a Lucidez*: les personnages citent d'autres personnages, et non pas les romanciers, comme si les connaissances restaient enfermées dans le même niveau diégétique. Dans *A Jangada de pedra*, nous avons porté notre attention sur le *Don Quichotte* comme oeuvre de référence. Le rire carnavalesque prend une place considérable dans l'usage de la citation d'auteurs.

Chaque romancier inclut des passages ou des éléments mineurs de ses propres textes antérieurs. Notre analyse démontre la qualité variable des citations d'auteurs. La différence est considérable entre l'usage qu'en fait chaque romancier, mais aussi entre les romans de notre corpus.

Conclusion de la troisième partie

Dans les romans de Vassilis Alexakis, l'omniscience est accompagnée d'une utilisation en autonymie des phénomènes linguistiques et textuels étrangers au discours du narrateur. Ceux-ci ont une fonction purement illustrative, à quelques rares exemples près. La présence de mots en langue étrangère et de proverbes renvoient à un discours autre, mais sans que celui-ci n'entre en dialogue avec le discours du narrateur. À aucun moment, celui-ci ne tisse des liens nouveaux avec une culture différente, mais il se contente d'observer et de faire des commentaires. Chez José Saramago et Christa Wolf, la langue étrangère est liée à la bivocalité, le discours intertextuel est souvent une manifestation de la polyphonie. L'utilisation de la langue et des hypotextes possède une autre valeur que chez cet auteur-là, de même que la présence de l'étranger est traitée différemment. Cette opposition est manifeste dans notre analyse des proverbes. Chez Vassilis Alexakis, les proverbes n'ont guère de place dans ce discours monologique, tandis que dans les romans de José Saramago et de Christa Wolf, leur forme est exploitée de sorte à opérer une variation de leur contenu. De cette façon, les proverbes mettent en scène un décalage dans la perception du monde. Ils introduisent un point de vue ironique, ou encore, ils servent d'autoréférences. En apparaissant dans plusieurs romans, le sens de leur transformation est complété avec chaque occurrence.

Chez les trois romanciers, les citations d'autres auteurs, de même que les autoréférences appuient la thématique du roman en question. Chez Vassilis Alexakis, leur emploi rare donne la primauté aux exemples de culture populaire. Chez les deux autres romanciers, ils sont un renvoi au choix esthétique, comme lorsque Dostoïevski, en tant que symbole de la création littéraire polyphonique, est explicitement cité. Ou encore, le choix des citations ajoute une nuance dans la perspective défendue, comme par exemple l'idéologie implicite dans *A Jangada de pedra*. Le choix des auteurs et des hypotextes renforce l'idée de l'existence d'une culture ibérique ancrée dans les traditions.

Ainsi, la différence entre les romans de Vassilis Alexakis et ceux des deux autres romanciers concerne la qualité des références mais non pas l'utilisation qu'ils en font.

QUATRIÈME PARTIE: CULTURE ET
CONSTRUCTION IDENTITAIRE

Introduction de la quatrième partie

Au long de notre démonstration, nous avons régulièrement abordé la question de l'identité qui se pose de diverses manières selon les romans. Elle est souvent liée à une quête qui mène à une prise de conscience plus profonde de soi-même. Le moment est arrivé de concentrer notre analyse sur la construction identitaire à la lumière de l'héritage, sous différentes formes. Maurice Halbwachs place en tête des conditions pour l'acquisition de la conscience identitaire le « langage » et les « souvenirs ». Cette brèche ouverte dans les études sociales reste d'actualité pour les recherches de Jan Assmann. Ce dernier différencie les éléments qui composent la culture:

Identität ist, wie leicht einzusehen, eine Sache von Gedächtnis und Erinnerung. Ebenso wie ein Individuum eine personale Identität nur kraft seines Gedächtnisses ausbilden [...] kann, so vermag auch eine Gruppe ihre Gruppenidentität nur durch Gedächtnis zu reproduzieren. Der Unterschied besteht darin, daß das Gruppengedächtnis keine neuronale Basis hat. An deren Stelle tritt die Kultur: ein Komplex identitätssichernden Wissens, der in Gestalt symbolischer Formen wie Mythen, Liedern, Tänzen, Sprichwörtern, Gesetzen, heiligen Texten, Bildern, Ornamenten, Malen, Wegen, ja – wie im Falle der Australier – ganzer Landschaften objektiviert ist.¹

Nous pouvons découper la liste que propose Jan Assmann en deux grandes catégories, les formes liées à la langue (orale ou écrite) et les expressions représentatives. La première nous intéresse particulièrement, et nous mettons en évidence différentes formes d'expression langagière propres à façonner une identité. Nous nous intéressons dans la seconde catégorie essentiellement au « décor » que pose le narrateur, c'est-à-dire, à la création de lieux ou leur élévation à des lieux mythiques.

La mémoire est évidemment omniprésente dans l'élaboration de l'identité, et nous retrouverons son impact dans les divers exemples que nous étudierons. Cependant, la conservation de la mémoire (autrement dit: l'élaboration de l'Histoire) pose problème. Nous

¹ Assmann, J., (1997), *op. cit.* p. 89: « L'identité est, d'une manière évidente, affaire de mémoire et de souvenirs. De même qu'un individu ne peut développer son identité personnelle qu'au moyen de sa mémoire, un groupe ne peut générer son identité de groupe que grâce à la mémoire. La différence réside dans le fait que la mémoire du groupe n'a pas de fondement neuronal. À la place de celui-ci, il y a la culture: un complexe de savoirs qui affermissent l'identité, et qui sont rendus objectifs grâce à des formes symboliques telles les mythes, les chansons, les danses, les proverbes, les lois, les textes sacrés, les arts, les ornements, les dessins, les chemins, oui -comme dans le cas des Australiens- des paysages entiers. » (nous trad.).

verrons que les romans non seulement rappellent des épisodes historiques, mais aussi, ils mettent en scène la création de l'Histoire. Ce processus est rendu visible pour le lecteur de romans, qui, contrairement aux traités historiques, ne cherchent pas à occulter la subjectivité de leur auteur.

Les formes de transmission que nous avons choisies en tant qu'angles de lecture ont des impacts divers sur, d'une part, la construction identitaire et la culture, et d'autre part, sur la construction narrative qui fera l'objet de notre dernier chapitre.

4. a. L'héritage linguistique formant l'identité

Introduction

La langue différencie une communauté culturelle d'une autre, la communication permet aux individus d'un même groupe de se reconnaître. Certains éléments linguistiques possèdent une marque distinctive de la culture davantage que d'autres et que nous avons déjà analysés dans la troisième partie de notre thèse. Nous consacrons ce chapitre à l'analyse de ces particularités en nous interrogeant sur les marques de la transmission. Nous nous intéressons au niveau de conscience que possèdent les locuteurs à ce propos et également à l'histoire de ces mots légués en héritage. Notre attention porte en particulier sur l'étymologie, les néologismes, les prénoms et les mots d'origine étrangère, comme par exemple les gallicismes.

Les narrateurs exigent une prise de conscience de l'héritage culturel véhiculé par la langue. Dans le cas de *Avant*, nos analyses restent limitées, à cause du nombre restreint d'exemples. Les habitants du souterrain comparent leurs époques, et, dans cette étude historique subjective, incluent l'évolution de la langue. Ainsi, un certain ministère a changé d'appellation en conservant sa fonction. Le colonel entend réclamer une pension « au ministère de la Défense nationale, qu'il continue d'appeler le ministère de la Guerre » (A 82), nous informe le narrateur. Interrogé par monsieur Mazet sur le monde changeant au-dessus de leurs têtes, le nouveau, Yannis, décrit les toilettes publiques, qui ont reçu un autre nom: « On les appelle les sanisettes... C'est un mot nouveau. » (A 166). Cette confrontation lexicale naît de la rencontre de personnages appartenant à des générations différentes, curieux d'en savoir davantage sur une autre époque. Des termes nouveaux font leur apparition selon le contexte historique, alors que le plus ancien pensionnaire de la carrière est étonné de la pénétration de l'anglais dans la sphère privée, comme la chanson d'anniversaire que tous chantent pour Olivier: « Mazet fut très étonné d'entendre tout le monde chanter en anglais » (A 184). Ces exemples servent d'illustration à l'évolution de la langue. La naissance ou l'oubli d'un terme enferme le locuteur dans son cadre temporel d'origine.

Nous avons déjà montré la fréquence des proverbes dans les divers romans dans le cadre de la polyphonie¹. Nous avons alors fait abstraction d'une caractéristique essentielle des proverbes, que nous résumons par une expression empruntée à Maria Alzira Seixo, « la voix des temps »². Les proverbes sont en effet des héritages transmis au sein d'une communauté et survivant aux diverses générations. C'est dans le cadre de cette acception que le narrateur de *La Langue maternelle* se remémore les maximes, probablement les plus connues de l'Antiquité grecque, et il constate leur juxtaposition avec un epsilon énigmatique:

J'ai appris qu'à l'entrée du temple d'Apollon où officiait la Pythie étaient gravées certaines des maximes énoncées par les Sept Sages: « Connais-toi toi-même », « Rien de trop ». Parmi elles se trouvait une lettre isolée, l'epsilon majuscule (LM 24).

Au milieu de l'héritage officiel, qui est censé provoquer l'admiration des Grecs contemporains, se trouve une énigme, ignorée ou occultée pendant des générations. L'évocation des maximes sert d'illustration aux choix opérés dans l'établissement de la culture. Pavlos se donne pour but de résoudre le mystère de l'epsilon, symbolisant ce qui, dans le passé antique, n'a pas été transmis de façon transparente. Ce sont les traditions populaires de l'antiquité et leur survivance, respectivement, leur cohabitation avec les nouvelles pratiques, qui intriguent le narrateur. Celui-ci visite le temple d'Apollon afin de résoudre l'énigme de l'epsilon, et sa quête s'achève par la visite d'une voyante. Le narrateur la considère comme une descendante de la Pythie, alors que la voyance est mal vue des contemporains. Ceux-ci sont réticents à indiquer la maison de la dernière voyante de Delphes. Étant donné que l'epsilon de Delphes intrigue le narrateur à cause de sa signification, sa quête est achevée lorsqu'il démontre le clivage entre la vénération dont jouit l'héritage antique et le mépris des coutumes contemporaines apparentées. Le narrateur porte un intérêt restreint aux origines sémantiques des mots. Tourné vers son passé, il note les mots qui lui rappellent des événements ou des personnes, apposant ainsi une importance personnelle à l'histoire des termes. Il déclare, par exemple: « *Éris*, la dispute [...] Le mot *éris* m'a rappelé Vanguélio. » (LM 78). L'évolution du grec moderne lui importe de la même façon, et il observe une caractéristique des anciennes machines à écrire, les accents et les esprits: « Mon regard s'est fixé sur les accents et les esprits qui ont été récemment supprimés. » (LM 32).

¹ cf. chap. 3b.

² SEIXO, M. A., (1999), « História do *Cerco de Lisboa* ou a respiração da sombra » *op. cit.* p. 82: « Le proverbe étant ainsi une sorte de voix des temps » (nous traduisons).

La quête de *La Langue maternelle* mène à travers une prise de position envers l'ancien grec. Le narrateur essaie de lire Plutarque, mais est obligé d'avoir recours à la traduction: « Plusieurs mots dans chaque page [en grec ancien] me sont familiers, mais il y a peu de phrases composées uniquement de mots que je comprends. » (LM 119). Le narrateur constate que depuis des générations, l'école essaie de « nier que le grec ancien soit devenu une langue presque étrangère. Je ne sais jusqu'à quel point l'enseignement de la vieille langue est utile. » (LM 154). Les connaissances de grec ancien sont trop approximatives pour le guider dans sa quête. Au contraire, les mots en epsilon, que le narrateur trouve dignes de consigner dans son carnet, sont reliés à un épisode de sa vie ou à une anecdote fameuse de l'antiquité. C'est pour cette raison qu'il se décide à conserver le verbe « trouver »: « L'idée que le verbe trouver, *eurisko*, commence par epsilon – j'ai naturellement pensé au célèbre *eurêka* d'Archimède – m'a rendu encore plus joyeux. » (LM 80). Le narrateur rend hommage aux termes qui sont restés reconnaissables en grec moderne, comme ce verbe ou d'autres mots encore: « J'ai tout de même trouvé ici ou là des termes que nous utilisons toujours dans le langage courant. J'ai éprouvé une sorte de respect pour ces mots qui, après avoir traversé tant de siècles, continuent à être disponibles et sont prêts à se lancer dans de nouvelles aventures. » (LM 153).

Le critère de sélection est à la fois la survivance d'une langue à l'autre et les mots qui possèdent une charge affective. Les anecdotes antiques ne sont pas les seules à intéresser le narrateur. Les curiosités locales, comme le nom d'un village, l'intriguent. Ainsi, il précise: « Stamata signifie « Arrête-toi ». » (LM 8). Le narrateur apprend que cet impératif possède une tradition dans la région: « Il m'a appris qu'on attribue parfois le nom de Stamata à une fille, dans l'espoir que sa mère fera la prochaine fois un garçon. » (LM 212). Ainsi, la langue maternelle n'est pas seulement l'idiome qui descend du grec ancien, elle est formée de critères individuels transmis entre générations. Le narrateur échoue parfois à se rendre compte qu'il porte cet héritage, mais son frère le lui fait remarquer: « Tu utilises parfois les mêmes mots [que notre mère], m'a dit Costas. » (LM 209). La langue n'est pas seulement formée de ces caractéristiques transgénérationnelles, elle est perméable aux influences étrangères. En sa qualité d'émigré, le narrateur a perdu la maîtrise du grec. La langue qu'il parle possède les marques de son passage en France, mais aussi les influences étrangères du passé:

Je parlais, quant à moi, le grec des émigrés, qui contient un fort pourcentage de mots étrangers. Ma mère ne semblait pas le remarquer. De temps en

temps, elle me remettait un mot en mémoire. J'avais oublié que la marmite se dit *téndzéris*. C'est un mot turc, je viens de le trouver dans le dictionnaire étymologique d'Andriotis. (LM 137).

La Grèce possède aussi la particularité d'avoir créé une langue intermédiaire, le *catharévoussa*. Malgré la quasi disparition de celle-ci de la vie quotidienne, des réminiscences surgissent, comme par exemple, « J'ai fini par me rappeler que le rouge se disait naguère *érythro*. » (LM 220). Ce mot intéresse le narrateur à cause de son initiale, l'épsilon, mais les couleurs, en général, sont porteuses d'une vision du monde propre à une culture. Ainsi, la couleur verte, sans autre déterminant, n'évoque pas la même nuance dans un pays ou un autre: « vert, *prassino*, vient de *to prasso*, le poireau. Il me semble que les Français pensent plutôt au vert gazon » (LM 35). Le vert bouteille, commun en France, est une nouveauté dans l'esprit grec, car l'objet n'a été introduit que récemment: « Les bouteilles de vin grec ont été pendant longtemps incolores. Les vertes n'ont fait leur apparition que récemment, après notre adhésion à l'Union européenne. » (LM 147). Le narrateur insiste sur le lien entre l'évolution sociale et linguistique. L'émergence de termes nouveaux reflète un changement dans les objets familiers.

Une langue véhicule aussi des habitudes propres, que les locuteurs étrangers doivent apprendre au même titre que les vocables. Pavlos observe que la façon de s'adresser à un interlocuteur laisse des traces difficilement surmontables. Ainsi, en recontrant une jeune Athénienne, il est surpris, car: « Elle m'a tutoyé. Cela m'a fait plaisir. Je me suis souvenu de certains Français que je connais depuis longtemps et que je vouvoie toujours. » (LM 15). Le narrateur de ce roman a aussi fait l'expérience que les réflexions sur une langue sont une prise de conscience identitaire: « Je fabrique des phrases... Je me regarde dans un nouveau miroir. » (LM 36).

Les remarques ne se limitent pas à ces parallèles, mais incluent des réflexions engagées. Ainsi, il met en relation bonne entente et compréhension linguistique: « Quant aux Grecs, [Homère] les appelle généralement Achéens ou Danaens. Ils s'entendent parfaitement avec les Troyens, je veux dire qu'ils parlent vraisemblablement la même langue. » (LM 152). Parler la langue de l'autre devient synonyme de liens forts et de sympathie.

Dans *Les Mots étrangers*, le narrateur devise au sujet de mots nouveaux, issus d'une autre langue et d'une autre culture, avec son ami Jean:

Il y a peu, nous ignorions l'intifada et le djihad, les ayatollahs et les moudjahiddin... Nous sommes en train de découvrir les taleb et leurs écoles, les madrasa. [...] Le rôle de ces vocables est de nous montrer les limites de notre savoir et de notre entendement. Ce sont des mots hermétiques, qui ne nous révèlent rien. Mais ils nous indiquent une direction. (ME 101).

Jean estime que ces vocables font partie du français à cause de la situation politique, mais que, prochainement, des mots africains franchiront également les frontières pour pénétrer le quotidien européen. Son appréciation sur les connaissances approximatives des termes étrangers ne contient pas un jugement sévère, mais davantage l'espoir que l'horizon de la culture « d'arrivée » soit élargi.

Le narrateur observe que le seul Grec de Bangi est aisément reconnaissable. Il ne doute pas que cette particularité est en relation avec la langue maternelle, car il découvre « l'empreinte laissée sur le bas du visage par la langue qu'on a l'habitude de parler » (ME 277). L'entretien avec ce compatriote plonge le narrateur dans un autre univers: « Au bout d'une demi-heure j'avais oublié que j'étais en Afrique. [...] la langue avait planté son propre décor, avait apporté ses propres images. Nous n'étions plus à Bangi mais à Athènes, ou à Mytilène » (ME 279). Ainsi, la langue est responsable de l'identité, puisque, dans ce roman, il est dit qu'elle façonne le physique. L'influence de la langue sur la compréhension du monde et du propre bagage identitaire est moins mystérieuse. Le narrateur s'efforce d'en dévoiler les mécanismes. Il se souvient qu'un terme en français formé sur le grec et le latin l'a rendu confus: « Je comprenais de travers le mot « limitrophe ». *Trophi* étant en grec la nourriture, je croyais qu'on manquait de vivres dans les pays limitrophes, qu'il n'y avait pas assez à manger pour tout le monde. » (ME 88). S'appuyant sur son propre savoir, le narrateur s'est imaginé une étymologie. Il apprend plus tard qu'il a correctement identifié la racine grecque, mais que cette connaissance est insuffisante: « le radical latin [...] désigne la région frontalière. Celle-ci est qualifiée de nourricière parce qu'elle était traditionnellement chargée de subvenir aux besoins des troupes militaires en stationnement. » (ME 109-110). Ainsi, pour comprendre correctement un mot, le contexte de sa naissance est aussi important que les racines linguistiques. Pendant son apprentissage du sango, le narrateur échaffaude des hypothèses sur la naissance de la langue en s'appuyant sur la sonorité: « On dirait qu'elle a été conçue dans un environnement tumultueux, au sein d'un vaste marché ou lors d'une nuit de fête. Les habitants du fleuve avaient sans doute besoin d'une telle langue pour pouvoir se parler d'une

rive à l'autre. » (*ME* 48). Les références de comparaison sont évidemment les langues déjà connues, et il estime: « C'est une langue retentissante, plus proche probablement du grec que du français » (*ME* 48). La puissance d'une langue est étendue, car celle-ci guide l'imagination des locuteurs, tant dans la perception du contexte où elle est parlée que dans les réflexions métalinguistiques.

Une langue est également porteuse d'une histoire. Les Centrafricains peinent à composer avec l'héritage colonial encore présent dans la langue, et s'affrontent dans deux camps, ceux qui voient dans le français une richesse, et ceux qui se rappellent qu'il a été la langue des colonisateurs: « Avez-vous oublié que le français a été l'instrument de notre asservissement ? » (*ME* 256). L'asservissement en question semble perdurer sous des formes limitées, mais encore très puissantes, comme l'administration, car les pancartes sur les portes n'ont pas été traduites. Le narrateur découvre: "en français, « SECRÉTARIAT », « ADJOINT AU MAIRE », « MAIRE »" (*ME* 263) dans les mairies, mais aussi, dans un restaurant, « Le menu [...] rédigé uniquement en français » (*ME* 215). Cependant, dans le domaine public, les Centrafricains sont intransigeants: « Aux élections de 81, les candidats qui tenaient des meetings en français se faisaient huer. À la télévision et à la radio on utilise les deux langues. » (*ME* 140).

Marcel Alingbindo défend l'apprentissage et la transmission du sango, conscient que cette langue participe fortement à la construction identitaire de la famille: « Nous n'avons que cette langue [...] Elle seule sait qui nous sommes, elle nous le rappelle chaque matin. Sans elle nous sommes condamnés à être réveillés par des voix étrangères. » (*ME* 144). Son épouse, Yvonne, montre des réticences, car elle juge cet enseignement très contraignant. Marcel Alingbindo explique : « Je crois au contraire que [le sango] sera grandement utile [aux enfants] le jour où ils auront envie de déchiffrer le sens de leur histoire. » (*ME* 153). Le narrateur évite de confirmer par sa propre expérience, mais ses observations sur la cohabitation de ses deux langues, ainsi que sur les souvenirs transmis par l'une ou l'autre, plébiscitent cet argument. Ainsi, le même objet réveille des souvenirs différents, selon que ceux-ci sont évoqués en grec ou en français:

Je ne vois pas exactement de la même façon les objets selon que je les nomme dans une langue ou dans l'autre. Formulé en français, le mot « marteau » me rappelle le coffre-lit que j'avais construit tout seul [...] Dit en grec

(*sphyri*), le même terme me fait plutôt songer à mon père qui aimait bricoler.
(ME 53-4).

Les parents sont des référents privilégiés pour l'émergence de ces souvenirs. L'objet fonctionne comme une synecdoque du travail manuel, que ce soit le marteau pour le bricolage, ou l'oignon, pour la cuisine: « Dans sa version grecque (*crommydi*) il me renvoie à ma mère [...] sous son étiquette française il me restitue la bienveillante physionomie de la patronne du magasin de fruits et légumes de la rue de Lourmel où je fais mes courses. » (ME 54).

La différence remarquable entre le grec et le français réside dans la datation des souvenirs: « Ma langue maternelle connaît mon âge. Le français me rajeunit d'une trentaine d'années. [...] C'est appréciable. Il me semble que mes textes français sont plus légers que mes écrits grecs. » (ME 54). Avec un changement de décor et de langue, des souvenirs se superposent, mais restent départagés par une langue. Cette particularité peut être enrichissante ou être vécue comme douloureuse. Pour le narrateur, la traduction de ses propres livres en grec est devenue une nécessité existentielle: « ce n'est pas longtemps supportable d'écrire dans une langue que votre mère ne comprend pas, qui n'a pas les mêmes souvenirs que vous. » (ME 25). Toutefois, le français a connu une évolution dans la vie du narrateur. Elle remplit une fonction sensiblement différente du début: « Le français m'amuse moins depuis qu'il est devenu un outil de travail qui me permet tant bien que mal de gagner ma vie. Ce n'est plus une langue étrangère : il y a si longtemps que je l'ai appris que j'ai l'impression de l'avoir toujours su. » (ME 12).

La langue parlée n'est pas la seule à posséder une histoire. Elle partage cette propriété avec des marques concrètes de l'identité. Ainsi, les prénoms centrafricains portent les traces des missionnaires en Centrafrique: « Le prénom Jean-Bedel renvoie à l'acronyme de saint Jean-Baptiste de La Salle tel qu'il apparaît dans le calendrier, Jean-BdL. » (ME 100). Le narrateur recherche en sango des exemples, où le sens du mot original a été détourné par les événements historiques: « Les initiales du RPF ont donné naissance au mot *erepefu* qui signifie « travail forcé ». » (ME 124), « À force d'entendre les Français dire « bonjour », ce mot, quelque peu altéré (*munzu*), a pris en sango le sens de Blanc. » (ME 234). Il prête attention aux gallicismes en sango: « jusque » est devenu *zusuka*, « encore » *angoro*, « docteur » *dokotoro*, « chef » *sefu*. La France s'appelle *Faranzi* et la Grèce, *kodoro ti mbi*, ne

l'oublions pas, *Geresi*. » (ME 48). Le sango semble peu influencé par les langues autres que le français. Le narrateur traque les exceptions, avec une préférence pour le grec:

J'ai trouvé trois mots communs au grec et au sango. Deux sont d'origine arabe : il s'agit de *dunya*, le monde [...] et de *sandugu* (*sendouki* en grec), la caisse, la malle. Le troisième, *politiki*, la politique, est authentiquement grec bien sûr. Hélas, il a pris en sango le sens de « démagogie », « mensonge ». C'est dire que la langue ne manque pas de sens critique. (ME 124).

L'anglais, la langue de la globalisation, a également laissé des traces de son influence en sango: « Les termes *buku*, « livre », et *kombuta*, « ordinateur », qui sont anglais, me paraissent bien enracinés dans la langue. » (ME 142). Ces néologismes, de même que les autres mots étrangers, semblent conforter le narrateur dans son affirmation: « Les langues ne sont pas portées à se combattre. Elles ne sont pas fermées au dialogue. » (ME 216). La Centrafrique est formée de plusieurs groupes ethniques, et le sango est la langue la plus répandue. Elle ne s'est pas véritablement imposée face aux autres, mais cohabite avec elles, ainsi que le montre le nom du professeur de sango du narrateur: « *Mbolieada*, mon nom, signifie en zandé « Qui ne mourra pas ? » [...] *Mawa* veut dire « souffrance » en sango. » (ME 303). Le linguiste, Marcel Alingbindo, fouille dans sa mémoire pour trouver des alternatives en sango pour nommer des objets nouveaux, comme par exemple, le dictionnaire: « Je me suis souvenu alors des histoires qu'on racontait dans mon village sur un génie de la forêt qui avait une grosse tête et qui était sensé tout savoir. Ce génie s'appelait Bakari. Nous avons donc traduit « dictionnaire » par *bakari*. » (ME 141).

Les arguments de la politique linguistique sont compris dans un bras de fer de pouvoir exécutif. En effet, le gouvernement continue à supporter l'enseignement en français uniquement. Un ami du narrateur n'est pas dupe des enjeux de cette politique: « Autoriser l'enseignement du sango reviendrait à reconnaître le droit du peuple à la parole. » (ME 216), alors que les gouvernements se maintiennent en place grâce au refus d'enseigner le sango: « Les peuples privés de langue sont des peuples sans défense. » (ME 308), estime-t-il.

Apprendre le sango, signifie pour le narrateur plusieurs choses. Cela lui permet de s'interroger sur les deux langues qu'il maîtrise déjà, mais aussi de revivre, au niveau émotionnel, ce que représente l'étude d'une nouvelle langue: « Je commence à penser que l'apprentissage d'une langue ressemble à une cure de jouvence. Le sango ne me rappelle rien, mes souvenirs lui sont étrangers. [...] Il m'invite à jouer comme le faisait le français. » (ME

55). Cette étude, ainsi que les réflexions sur les processus d'apprentissage, culmine dans une expérience créatrice et la prise de conscience du dialogue entre l'identité et l'influence de la langue. Au terme de son parcours, le narrateur conclut: « Les langues vous rendent l'intérêt que vous leur portez. Elles ne vous racontent des histoires que pour vous encourager à dire les vôtres. » (*ME* 320).

Kindheitsmuster est le roman de la part de l'héritage et de l'éducation dans le caractère d'un individu. Certaines expressions des parents de la narratrice reflètent leurs origines champêtres ou l'influence de l'église. Ainsi, Bruno Jordan explique qu'il est incapable de sévérité envers les prisonniers qu'il est en charge de surveiller: « Da haben sie den Bock zum Gärtner gemacht », dit Bruno, (*KM* 406)¹. Les animaux de la ferme semblent privilégiés dans les expressions, puisque la mère explique aussi « Mit Gewalt ist kein Bulle zu melken: Beliebter Ausspruch von Charlotte Jordan. » (*KM* 139)². La religion fournit le point de départ d'autres expressions. Ainsi, la mère doit cesser d'exagérer: « Sie sollte um Himmels willen die Kirche im Dorf lassen. » (*KM* 242)³, lorsqu'elle craint que Nelly réagisse trop vivement à la propagande nazie. L'épicier Bruno Jordan se sert des expressions du monde marchand: « Obwohl er jedes Versteck eines Gefangenen aus dem Effeff kenne. » (*KM* 406)⁴. « Effeff » est la transcription phonétique de « ff », qui signifiait « très fin » dans le langage commercial. L'oncle de Nelly exprime sa fierté envers le peuple allemand, en utilisant une expression dont le sens a évolué: « Was wir Deutschen zusammenschuften, das geht auf keine Kuhhaut geht das. » (*KM* 255, n. s.)⁵. Actuellement, l'expression signifie « qui dépasse les normes » et c'est dans cette acception que l'entend le locuteur. Jadis, « ne pas tenir sur une peau de vache », signifiait que les péchés sont en nombre tellement excessif que le diable n'a pas prévu assez d'espace pour les enregistrer⁶. Dans cette acception aussi, le locuteur a raison: l'étymologie de la locution nous dévoile la critique des crimes commis pendant la guerre.

Les expressions laissent une trace indélébile dans les souvenirs de la narratrice: « Ein Pfund macht zwei satt! Dies behält, wer es selber im Sprechchor mit gerufen hat. Saubere

¹ Ils ont mis le loup dans la bergerie (nous trad.).

² « Même de force, personne n'a jamais traité un taureau: expression favorite de Charlotte Jordan » (Riccardi 147).

³ Pour l'amour du ciel, qu'elle cesse d'exagérer. (nous trad.).

⁴ Bien qu'il connaisse les cachettes d'un prisonnier comme sa poche (nous trad.).

⁵ « ce que nous, les Allemands, on a abattu comme boulot, c'est pas croyable, pas croyable. » (Riccardi 267-8).

⁶ voir également chapitre 3b.

Menschen in sauberen Betrieben! Volksgenossen, räumt eure Böden auf! » (KM 218-9)¹. Surtout les adages et les expressions qui ont une valeur éducative se sont durablement ancrées dans la mémoire et traversent le récit de manière anachronique. Ainsi, la narratrice se rend compte que les vertus qui ont compté pour ses parents l'ont probablement poussée dans la même direction, avant qu'elle ne puisse en avoir conscience. Elle se souvient avoir su lire l'heure avant ses camarades de classe, car: « Den andern immer um eine Nasenlänge voraus. Und überhaupt: Pünktlichkeit ist das halbe Leben. Stillstand ist Rückschritt. Man muß aus seinem Leben etwas machen. » (KM 167)². La narratrice démontre jusqu'à quel point Nelly a été influençable par les slogans nazis. Elle a été incapable de réfléchir à la portée de ce qu'elle apprenait, et elle a participé aux actions, convaincue de leur justesse. Ainsi, elle se répète: « Daß dein Gruß ein deutscher sei, grüße stets mit Hitler Heil. Die mangelhafte Form des Verses hat sie gestört, nicht sein Inhalt. » (KM 68)³. La narratrice place dans son enfance l'origine de sa vocation d'écrivain, avec une sensibilité remarquable envers la langue. Les réflexions sur le contenu des slogans n'ont pu s'exercer qu'avec la chute de la dictature nazie, et elles sont poursuivies grâce au travail de mémoire que s'impose la narratrice. La narratrice se rappelle la tragédie des camps de travailleurs russes, une situation cruelle qui est mise en évidence par le comparant: « die Russen im Männerlager, das neben dem Frauenlager lag, starben *wie die Fliegen*. (Der Ausdruck fiel, Nelly muß ihn gehört haben: wie die Fliegen.) » (KM 106, n. s.)⁴. Les adultes sont tout autant soumis aux doubles sens des expressions. Ils ne maîtrisent pas l'analyse sémantique suffisamment pour se rendre compte de ce qu'elles expriment. Ainsi, le pasteur exige des premier communiant: « Benehmt euch um Himmels willen wie Menschen, solange man euch sehen kann. » (KM 373)⁵. La narratrice ironise grâce à une autre expression de tradition chrétienne, qui vient dévoiler l'inadéquation de la demande du prêtre: « Da sind sie wie die Lämmer » (KM *ibid.*)⁶. La narratrice se sert d'une comparaison

¹ Une livre suffit pour deux! Qui a scandé ces mots d'ordre en chœur ne peut les oublier. Des ouvriers propres dans des ateliers propres! Allemands, rangez vos greniers! (nous trad.).

² « il vaut toujours mieux avoir une longueur d'avance sur les autres. Et puis: la ponctualité, c'est la moitié de la vie. S'arrêter, c'est régresser. Il faut faire quelque chose de sa vie. » (Riccardi 175).

³ Pour que ton salut soir allemand, salue toujours avec « Heil Hitler! » C'était la médiocrité du vers qui la gênait, pas son contenu. (nous trad.).

⁴ « les Russes qui se trouvaient dans le camp des hommes, situé à proximité de celui des femmes, mouraient *comme des mouches*. (L'expression a été lâchée, Nelly a dû l'entendre: « comme des mouches ».) » (Riccardi 112, n. s.).

⁵ Pour l'amour du ciel, comportez-vous comme des êtres humains aussi longtemps que l'on peut vous voir. (nous trad.).

⁶ Les voilà, semblables à des agneaux. (nous trad.).

issue du langage religieux pour décrire non seulement l'obéissance des enfants, mais sûrement aussi leur innocence et leur fragilité face aux velléités de ceux qui incorporent l'autorité.

La narratrice de *Kindheitsmuster* met en évidence l'évolution de la langue par rapport au contexte de l'après-guerre et met en relief les différences lexicales de sa fille. Ainsi, certaines expressions racistes sont passées aux oubliettes: « Sie kennt das Wort „Pollack“ nicht, sie kennt nicht das Wort „Pollakei“, nicht den Ausdruck „polnische Wirtschaft“ » (KM 51)¹. De même, d'autres termes font leur apparition pour la génération suivante. La rage qu'ils expriment est comparable à celle de leurs parents, qui ont eu recours à d'autres mots. Ceux-ci portent une charge affective trop grande, ou ont reçu une connotation tellement oppressante par l'expérience de la guerre, qu'ils sont inutilisables pour les enfants:

Lenka gebrauchte Ausdrücke wie „irre“, „mies“, „widerlich“, „beschissen“; die Garnitur von Wörtern, die ihr in eurer Jugend benutzt habt, ist durch die Kriege und andere Vernichtungsaktionen verschlissen. Schrecklich, grässlich, abscheulich, furchtbar hat man zu oft sagen müssen, man kann es nicht mehr gebrauchen. (KM 259)².

La narratrice traite les mots de la même façon que les souvenirs imagés. À la fois, ils illustrent une époque et ils peuvent aussi introduire une réflexion sur la culture. Ainsi, le lecteur remarque que Charlotte utilise le terme hébreu « meschugge » aussi naturellement que s'il avait été allemand: « der Junge, sagte Charlotte, die nicht alles wußte, ist einfach meschugge » (KM 298)³. Ceci montre la part importante des Juifs dans le paysage culturel de l'Allemagne, puisque ces termes sont passés dans le langage usuel. Les conditions historiques rendent caduques des termes usuels quelques décennies auparavant. Ainsi, la narratrice remarque: « du blamierst dich mit dem Urgroßmutterwort „Kapelle“ » (KM 473)⁴. La narratrice a hérité, pour sa part, d'expressions dont elle a oublié l'origine. Son frère détecte les expressions de leur grand-mère: « Kalbert nicht!, und Lutz hielt inne: Sind das nicht

¹ Elle ne connaît pas le mot « Pollack », ne comprend pas le mot « pollacquerie », ni l'expression « commerce polonais » (nous trad.) [Ce terme est probablement un mot-valise constitué de « Pole », *polonais*, et de « Kakelack », *cafard*.]

² « Lenka utilise des expressions telles que « dingue », « minable », « écoeurant », « dégueulasse »; l'assortiment de mots que vous avez utilisés dans votre jeunesse s'est usé dans les guerres et autres opérations d'anéantissement. Effroyable, horrible, atroce, terrible, il nous a fallu prononcer ces mots trop souvent, nous ne pouvons plus les utiliser. » (Riccardi 271).

³ « ce garçon, dit Charlotte qui n'était pas au courant de tout, il doit avoir un petit grain » (Riccardi 311).

⁴ « tu te rendis ridicule avec ce mot d'arrière-grand-mère: « orchestre » (Riccardi 494).

Schnäuzchen-Omas Worte? Das war dir nicht bewusst gewesen. » (*KM* 397)¹. Ces exemples illustrent que la langue est un véhicule privilégié pour la transmission de l'héritage culturel, que celui-ci soit familial ou social. La langue fédère des groupes culturels synchroniquement ou diachroniquement éloignés, sans que le locuteur n'en ait toujours conscience. Toutefois, la règle dans *Kindheitsmuster* est un travail sur les mots, qui met en évidence l'évolution de ceux-ci. Dès qu'elle se trouve en phase d'écriture, la narratrice éprouve des difficultés à composer avec une langue et des souvenirs qui possèdent une charge aussi grande. Elle déplore: « Kein Satz, fast kein Satz dieser Sprache ohne schauerlichen Hintersinn » (*KM* 77)². Après la fuite devant les troupes soviétiques, lorsque les atrocités de la guerre sont connues aux Allemands et qu'ils rencontrent des anciens détenus des camps de concentration, les marques typographiques qui servent d'habitude à accentuer un sentiment, sont bannies: « Frage-, Aussage-, und Ausrufesatz waren nicht mehr oder noch nicht zu gebrauchen. » (*KM* 65)³. La narratrice est forcée à effectuer un travail sur la langue, si elle veut accomplir une recherche dans son enfance, car depuis la publication des crimes de guerre, il est impossible de se défaire des connotations. L'influence extérieure sur le lexique ne provient pas toujours d'une prise de conscience de l'horreur, elle peut aussi être insinuée par la propagande:

Doch es geschah, daß sie, Nelly, durch eine Vermischung und Verquickung scheinbar entlegener Bestandteile das Wort „unrein“ nicht mehr hören konnte, ohne gleichzeitig Ungeziefer, die weiße Schlange und das Gesicht des Judenjungen zu sehen. Wir wissen wenig, solange wir nicht wissen, wie dergleichen geschieht (*KM* 202)⁴.

La narratrice insiste sur le pouvoir des mots, et donc, l'importance du mot juste. Elle n'est pas la seule consciente de l'influence possible des mots, car elle apprend: « In Chile hat die Militärjunta den Gebrauch des Wortes „compañero“ verboten. Es gibt also keinen Grund, an der Wirksamkeit von Wörtern zu zweifeln. » (*KM* 260)⁵. La narratrice recherche dans le

¹ « Cessez de *vachifoler!* », Lutz s'arrêta net: mais, n'était-ce pas ce que disait toujours la mamy-Museau? Tu ne t'en étais pas rendu compte. (nous trad.).

² « Pas une seule phrase, presque pas une seule phrase de cette langue, qui soit exempte d'un horrible sous-entendu » (Riccardi 82).

³ « Les propositions interrogatives, énonciatives et exclamatives n'étaient plus ou pas encore utilisables » (Riccardi 70).

⁴ « On ne sait trop comment, mais il arriva que, par l'amalgame et la combinaison d'éléments en apparence fort éloignés les uns des autres, Nelly ne fut plus en mesure d'entendre le mot « impur » sans voir en même temps apparaître devant elle un monceau de vermine, le serpent blanc et le visage de ce petit garçon juif. » (Riccardi 213).

⁵ « Au Chili, la junte militaire a interdit l'emploi du mot « *compañero* ». Il n'y a donc aucune raison de douter de l'efficacité des mots. » (Riccardi 272).

passé l'explication pour le sens qu'elle attribue à certains mots ou certains motifs. La recherche entreprise pour la rédaction de *Kindheitsmuster* aboutit parfois à une meilleure compréhension des associations, par exemple ce vague sentiment qui va de pair avec le motif du bateau blanc:

Das weiße Schiff ist ein unheimliches und beängstigendes Motiv, zugleich aber ist es ein leuchtendes sommerliches Bild in deinem Phantasiegedächtnis, [...] und du konntest dir ja auch dieses Bild nicht deuten, bis du im „General-Anzeiger“ vom 31. Mai 1937 die Lösung fandest [...] Man muß nämlich wissen, daß das Reizwort „weißes Schiff“ nicht nur Kriegsangst bedeutete, sondern auch noch Heimweh (*KM* 212)¹.

Certaines autres explications restent implicites, mais sont pertinentes dans le contexte historique du roman. Ainsi, Colin Smith interprète l'insistance de la narratrice sur le concept « d'hommes nouveaux », cher à Nelly et à son amie Hella: « Similarities in terminology are particularly illustrative. Nelly and her friend Hella set their sights on being 'neue Menschen' (172), an abstract ideal taken over from Nazi propaganda; precisely this phrase was a keynote during the early of the GDR. »².

La narratrice recherche les liens entre les mots et les sentiments qui les suscitent, augmentant ainsi son niveau de conscience par rapport aux contenus transmis. Les souvenirs, l'héritage des images ou des événements sont passés au crible. Pendant ses réflexions, la narratrice remarque aussi que les mots possèdent une charge émotionnelle indépendamment de l'Histoire, mais qui provient de l'histoire personnelle. Ainsi, le sentiment complexe de la culpabilité est en rapport avec un épisode de l'enfance et indissociable d'une réaction viscérale:

Schuld ist seitdem: eine schwere Hand auf der rechten Schulter und das Verlangen, sich bäuchlings hinzuwerfen. Und eine mattweiße Tür, hinter der die Gerechtigkeit – die Mutter – verschwindet, ohne dass du ihr folgen, Reue äußern oder Verzeihung erlangen kannst. (*KM* 35)³.

¹ « Le bateau blanc est un motif inquiétant et effrayant, mais c'est, en même temps, une lumineuse scène d'été dans ta mémoire imaginaire [...] il faut dire aussi que tu fus incapable de donner un sens à cette scène avant d'en trouver la solution dans le « General-Anzeiger » du 31 mai 1937 [...]. Il faut en effet savoir que le stimulus « bateau blanc » ne signifiait pas seulement angoisse de guerre, mais encore « mal du pays » (Riccardi 223 et 224).

² SMITH C. E., (1987), *op. cit.* p. 159.

³ « Depuis lors, la faute, c'est une lourde main qui s'abat sur l'épaule droite et le désir de se jeter à plat ventre. Et une porte blanc mat, derrière laquelle la justice – la mère – disparaît sans que tu puisses la suivre, exprimer des remords ou obtenir le pardon. » (Riccardi 38).

Les souvenirs d'enfance sont étroitement liés aux parents, et la narratrice estime que chacun doit exprimer sa gratitude pour l'enfance que les parents ont permis. La narratrice bute sur le terme « remercier », poursuivant ses réflexions permises par l'étymologie:

Danken? Die Sprache verhält sich, wie erwartet, und lässt „denken“, „gedenken“, „danken“ aus ein und derselben Wurzel kommen. So daß nachforschendes Gedenken und das dabei unvermeidlich entstehende Gefühl – für das eine Benennung allerdings zu suchen wäre – im Notfall doch auch als „Äußerung dankbarer Gesinnung“ gelten können. (KM 44)¹.

Jusqu'au moyen-âge, le processus de la commémoration était lié à la gratitude:

Vor 1350 soll „gedaechtnis“ nichts anderes gemeint haben als „Denken“ – das Gedachte – und auf diese Weise mit „Danken“ verwandt gewesen sein. Dann muß man ein kurzes Wort benötigt haben für „Denken an früher Erfahrenes“ (KM 59)².

En rapprochant « mémoire », « pensée » et « remerciement », l'ancien terme « gedaechtnis » donne la mesure que possédait le processus du souvenir. En effet, il reliait les gens au monde et à leur passé. L'étymologie apporte la preuve du lien entre réflexion et mémoire, la première influençant les matériaux de celle-ci. L'ancienne acception s'entend dans le contexte de l'époque, autrement dit, avant l'invention de l'imprimerie et de la diffusion de l'écrit. L'écriture modifie grandement le rapport à la mémoire, apportant même une rupture, ainsi que l'explique Jan Assmann:

Schriftlichkeit [...] stellt an sich noch keine Kontinuität dar. Im Gegenteil: sie birgt Risiken des Vergessens und Verschwindens, Veraltens und Verstaubens, die der mündlichen Überlieferung fremd sind, und bedeutet oft eher Bruch als Kontinuität.³

En somme, l'évolution observée est la perte de plus en plus importante d'une certaine forme de mémoire au fur et à mesure que les moyens de retenir les souvenirs se multiplient.

¹ « Être reconnaissants? La langue se comporte ici comme on pouvait s'y attendre: « denken » (penser), « gedenken » (commémorer, évoquer la mémoire de quelqu'un ou le souvenir de quelque chose) et « danken » (remercier, être reconnaissant) dérivent de la même racine. Ainsi, l'évocation du passé et l'émotion – quel nom lui donner? – que cette investigation ne cesse de susciter, peuvent-elles, « au besoin », passer pour « l'expression d'un sentiment de gratitude. » (Riccardi 48).

² Jusqu'en 1350, le mot « gedaechtnis » - mémoire – est censé ne pas avoir eu d'autre signification que « Denken » -pensée – au sens de « das Gedachte » - ce qui est pensé-, et semble ainsi avoir été apparenté à « Danken » - remerciement-. Un seul mot pouvait donc exprimer le fait de « penser à ce que l'on a vécu dans le passé ». (Riccardi 64).

³ ASSMANN, J., (1997), *op. cit.* p. 101: « L'écriture n'apporte en soi pas de continuité. Au contraire, elle risque d'être oublié et de disparaître, de vieillir ou de prendre la poussière, des risques inconnus à l'oralité, et elle signifie davantage une rupture qu'une continuité » (nous trad.).

La narratrice évite de buter sur ces limites en fictionnalisant les souvenirs d'enfance, et aussi en mettant en lumière les processus de création et d'écriture du roman.

La narratrice rencontre dans les recherches étymologiques les doubles sens des mots qui lui sont nécessaires au choix d'un titre: "« Muster » kommt vom lateinischen « monstrum », was ursprünglich « Probestück » geheißen hat und dir nur recht sein kann doch werden auch Monstren im heutigen Wortsinn auftreten. Bald schon, jetzt gleich, der Standartenführer Rudi Arndt" (*KM* 60)¹. La « scène » en question est mise en évidence de manière phonétique: « Im Spätsommer des Jahres 33 tritt der SA-Standartenführer Rudi Arndt in Bruno Jordans Laden im Fröhlichschen Haus. Eine erste Schilderung des Auftritts erhält Nelly, achtzehnjährig [...] Auf tritt das Monstrum in der braunen Uniform » (*KM* 66, n. s.)². Le choix du titre est motivé par la liberté qu'offre l'acception de « spécimen ». La narratrice est ainsi libérée des contraintes de vérité et de complétude de son témoignage. D'autre part, le titre annonce la « couleur » de l'enfance de la narratrice.

Cette tendance à s'appuyer sur l'étymologie ou la polysémie des mots est maintenue dans les romans postérieurs. Notamment, dans *Medea. Stimmen*, Christa Wolf organise son travail de recherche avant l'écriture autour des significations des noms propres. Dans ce roman, l'étymologie des prénoms de certains personnages énonce leur fonction narrative. Nous devons les considérer de la même façon que des noms communs, afin de ne pas éluder une interprétation. Christa Wolf s'appuie sur la signification du prénom de la mère de Médée pour mener sa réflexion sur la constellation des personnages: « schon allein der Name der Mutter Idya, die Wissende, deutet darauf hin, daß sie kein unbedeutendes Schattendasein geführt hat »³. La spécialiste des cultures anciennes qui aide Christa Wolf dans ces recherches, confirme que la signification de ce nom est en rapport avec la fonction sociale de la reine colchidienne: « Die Mutter heißt die „Wissende“, weil sie eine Priesterin der Hekate ist [...]. Besonders rächt Hekate das Unrecht, das Frauen widerfährt, sie ist die Göttin der

¹ "« Muster » vient du latin « monstrum », ce qui à l'origine signifiait « spécimen », et ne peut que te convenir. Mais il y aura aussi des « monstres » au sens actuel du mot. Très bientôt, dès maintenant: Standartenführer Rudi Arndt" (Riccardi 65).

² « C'est à la fin de l'été 1933 que le SA-Standartenführer Rudi Arndt pénètre dans le magasin de Bruno Jordan dans la maison des Fröhlich. Nelly a droit à la première description de la scène à l'âge de dix-huit ans [...] Voilà que le monstre fait son entrée, dans son uniforme brun » (Riccardi 70-71).

³ HOCHGESCHURZ, M., (1998), *op. cit.*, Lettre de Christa Wolf à Heide GÖTTNER-ABENDROTH, p. 23: « Rien que le nom de la mère, Idya, celle qui sait, montre que celle-ci ne pouvait avoir mené une existence dans l'ombre. » (nous trad.).

thessalischen „Hexen“, sprich Priesterinnen »¹. La signification onomastique a inspiré d'autres critiques, notamment Justus Fetscher, qui cherche à expliquer le prénom du personnage principal:

Im Griechischen bezeichnete Medea die männlichen Genitalien, hieß aber auch „die guten Rat Wissende“. An die der Kräuterkundigen Göttin Hekate verbündete Medea erinnert dagegen vielleicht die Assonanz ihres Namen an ein Wort aus dem Sanskrit, das „medha“ heißt, weibliche Weisheit bezeichnet und auf das die Vokabel Medizin zurückgeht.²

Dans les recherches compilées par Marianne Hochgeschurz, nous voyons que la signification du nom propre comporte des consonances gênantes: « Medeia heißt ja die mit gutem Rat Heilende, die frühen Überlieferungen zeigen sie nur in dieser Rolle, in der das Patriarchat sie nicht belassen konnte »³. Dans le roman, Christa Wolf insère son choix de la signification du nom, mettant l'accent sur l'intellect de Médée au détriment de ses pouvoirs de guérisseuse. Par son appellation, Médée est « die guten Rat Wissende » (M 55)⁴.

Les traits linguistiques reflètent une appartenance sociale ou alors une façon d'être en société. Les monologues de Médée trahissent l'intérêt qu'elle porte à son entourage. En cela, elle est l'opposée d'Agaméda, ainsi que le met en évidence Birgit Roser:

Medea redet häufig andere Personen [...] an und versucht gewissermaßen, innerhalb ihrer Monologe in einen Dialog zu treten [...] während etwa Agamede nur an sich selbst zu denken und zu sich selbst zu sprechen scheint⁵.

L'analyse des monologues de Médée et de Jason rend évidente la supériorité de Médée sur celui-ci. Birgit Roser y voit un signe manifeste de la réinterprétation du mythe antique:

¹ HOCHGESCHURZ, M., (1998), *op. cit.* Lettre de Heide GÖTTNER-ABENDROTH à Christa Wolf, p. 31: « la mère se nomme „celle qui sait“ parce qu'elle est une prêtresse d'Hécate [...]. Hécate venge surtout l'injustice qui frappe les femmes, et elle est la déesse des « sorcières » de Thessalie, c'est-à-dire des prêtresses » (nous trad.).

² FETSCHER, J., „Opfer der Fremden. Zu Christa Wolfs *Medea. Stimmen*“, in: LEZZI, E. (2003): *op. cit.* p. 36: « En grec, Médée était le terme employé pour désigner les organes sexuels masculins, mais aussi « celle qui est de bon conseil ». La figure de Médée associée à la déesse des plantes médicinales, Hécate, rappelle peut-être aussi un terme sanscrit, « medha », qui fait référence à la sagesse féminine et dont est dérivé le vocable médecine. » (nous trad.).

³ HOCHGESCHURZ, M., (1998), *op. cit.*, « Notate aus einem Manuskript » p. 42: « En effet, Médée signifie « celle qui guérit par ses bons conseils, les versions anciennes ne la dépeignent que dans ce rôle, impossible pour le patriarcat » (nous trad.).

⁴ « celle qui est de bon conseil » (Lance et Lance-Otterbein, 75).

⁵ ROSER, B., (2000), *op. cit.*, p. 97 : « Médée s'adresse souvent à d'autres personnes et essaie, d'une certaine façon, d'instaurer un dialogue à l'intérieur de ses monologues alors qu'Agaméda par exemple ne semble penser et s'adresser qu'à elle-même. » (nous trad.).

Daß die 'Barbaris' Medea dem Griechen Jason sprachlich überlegen ist und somit auch auf dieser Ebene die überlieferten Wertungen in Frage gestellt werden, sollte als ein weiteres Element der Neufassung des Medea-Mythos nicht übersehen werden¹.

Il est vrai que dans la version euripidienne, le discours de Médée ne diffère pas autant de celui de Jason que dans la version wolfienne. Sous les traits de la stylisation, c'est une mise en question de l'héritage littéraire de nous, lecteurs, qui est visée.

Agaméda révèle que la mémoire de Médée n'est pas fiable: « ob sie das noch wissen will oder nicht, diese Gedächtnislücken die sie sich erlaubt » (*M* 67)², ce qui n'est pas une nouveauté pour Médée: « Medea ist sich der Unberechenbarkeit ihres Gedächtnisses bewußt »³. Cette différence révèle une autre caractéristique qui rend Médée supérieure à Agaméda, la faculté d'analyser sa propre mémoire. Une citation de Joël Candau nous convainc de l'importance de cette réflexion dont est capable Médée: « mémoire et identité se compénètrent. [...] Il n'y a pas de quête identitaire sans mémoire et, inversement, la quête mémorielle est toujours accompagnée d'un sentiment d'identité »⁴. Ainsi, les réflexions de Médée sur sa condition d'étrangère, sur son identité et celle de ses contemporains sont menées grâce à un travail conscient portant sur sa propre mémoire. La protagoniste possède aussi la faculté de réflexions méta-linguistiques. Médée se rend compte que certains mots ont changé de sens, avec l'évolution de sa vie: « Aber meine Vernichtung durch äußere Mächte würde ich leichter ertragen, das ist wahr. Leichter, schwerer – Worte aus einem früheren Leben. » (*M* 179)⁵. Ce roman nous montre non seulement la construction identitaire du personnage principal qui s'appuie sur des réflexions sur ses souvenirs, mais encore l'utilisation précise par Christa Wolf de sources littéraires et extra-littéraires pour apposer une fonction à des personnages à partir de leurs noms propres.

Dans *Nachdenken über Christa T.*, la narratrice met l'accent sur le choix langagier des personnages. L'un des personnages secondaires, Blasing, évince certaines expressions de son langage, car, « Er hatte seinen Wortschatz auf das Niveau der Hauptstadt gebracht. » (*NCT*

¹ ROSER, B., (2000), *op. cit.*, p. 97: « Il ne faut pas négliger le fait que Médée, la Barbare, est supérieure dans la langue au Grec Jason, et qu'ainsi les valeurs transmises sont aussi questionnées dans ce domaine-là, car il s'agit d'un élément de plus dans la nouvelle version du mythe de Médée. » (nous trad.).

² « qu'elle veuille le savoir ou pas, ces trous de mémoire qu'elle s'autorise » (nous trad.).

³ ROSER, B., (2000), *op. cit.*, p. 100: « Médée est consciente des défaillances de sa mémoire. » (nous trad.).

⁴ CANDAU, J., (1998), *op. cit.*, p. 10.

⁵ « Mais il serait plus facile d'accepter d'être anéantie par des forces extérieures, c'est vrai. Plus facile, plus difficile – ce sont des mots d'une autre vie, celle d'avant. » (Lance et Lance-Otterbein 236).

180)¹. Pour ce personnage, il est évident que le déplacement géographique est responsable du changement de registre, tandis que le contexte historique est certainement plus important dans le choix langagier de la narratrice et de Christa T. Lorsque celles-ci se rencontrent après la guerre, elles font le point sur les années où elles s'étaient perdues de vue, toutefois en prenant garde à leurs histoires: « Wir gebrauchten und mieden die gleichen Wörter. » (*NCT* 34)². Le parcours de l'enfance des deux jeunes femmes les réunit d'une façon que certaines explications deviennent superflues. Elles peuvent se comprendre par demi-phrases, lorsqu'elles évoquent les événements survenus dans les dernières semaines de la guerre: « Ein halber Satz genügt, auf einem Weg, sieben Jahre später, sich auch darüber zu verständigen. » (*NCT* 37)³. Ainsi, alors que Blasing adapte consciemment son lexique pour jouer le jeu de l'intégration dans la ville, la connivence langagière entre la narratrice et Christa T. souligne l'appartenance de celles-ci à la même classe, la même génération. En se revoyant après les années de la guerre, leurs silences sont compensés par cette expérience commune.

Dans les romans de José Saramago, le narrateur met en évidence que les proverbes sont légués par les ancêtres, par exemple, dans *A Jangada de pedra*: « Por bem fazer, mal haver, *diziam os antigos* » (*JP* 281, n. s.)⁴. Il souligne que les dictons sont nés de l'expérience humaine: « um sentido fatalista da existência que, com a experiência dos séculos, veio a condensar-se na notabilíssima fórmula, Entre mortos e feridos alguém há de escapar » (*JP* 227)⁵. Le narrateur entend ainsi rappeler les nombreux événements coûteux en vies humaines dont est issu cet adage.

Le rappel de l'héritage est un procédé largement utilisé dans *Ensaio sobre a Cegueira* aussi, où le narrateur trouve de nombreuses variantes pour mettre en valeur la sagesse des anciens: « candeia que vai adiante alumia duas vezes, já o disseram *os antigos* de todos os tempos e lugares, e *os antigos não eram pecos* nestas coisas » (*EC* 90, n. s.)⁶. D'autres variantes stylistiques existent, comme par exemple, l'utilisation d'un verbe d'introduction à la

¹ « Il avait élevé son vocabulaire au niveau de la capitale. » (Rollin 169).

² « c'étaient les mêmes mots dont nous nous servions ou que nous évitions » (Rollin 32).

³ « Une demi-phrase suffit, sur un chemin, sept ans plus tard, pour se mettre d'accord là-dessus aussi. » (Rollin 34).

⁴ « Pour bien faire, posséder peu, disaient nos ancêtres » (Fages 265).

⁵ « le sens fataliste de l'existence qui, avec l'expérience accumulée au cours des siècles, a fini par se condenser en une formule célèbre, Parmi tous ces morts et tous ces blessés, il y en aura bien un pour sauver sa peau. » (Fages 212).

⁶ « un tiens vaut mieux que deux tu l'auras, les anciens de tous les temps et de tous les lieux l'ont dit et les anciens n'étaient pas des nigauds » (Leibrich 87).

première personne, où le narrateur se place en défenseur de la sagesse des ancêtres: « a exemplo do que ensinavam os antigos, *cuja sabedoria nunca nos cansaremos de louvar*, Fui a casa da vizinha, envergonhei-me, voltei para a minha, remediei-me. » (EC 170, n. s.)¹. Dans *Ensaio sobre a Lucidez*, nous trouvons la même insistance: « *Sábio é o antigo ditado que ensina, Se queres que te respeitem não lhes dêes confiança* » (EL 210-211, n. s.)². L'âge des proverbes semble être le point le plus important, tandis que dans d'autres exemples, le narrateur relève les limites de l'utilisation d'expressions figées. Ainsi, il dénonce l'incongruité d'une expression utilisée pour figurer la faiblesse physique des aveugles dans *Ensaio sobre a Cegueira*: « não poderiam nem com uma gata pelo rabo, modo de dizer muito antigo que se esqueceu de explicar por que extraordinária razão é mais fácil levar pelo rabo uma gata que um gato. » (EC 196)³. Dans *Ensaio sobre a Lucidez* également, le narrateur se distancie de certaines expressions. Ainsi, il s'appuie sur le sens premier d'une expression pour mettre en avant le sarcasme de son origine: « essa [técnica] que tem sido designada pela curiosa expressão de ora-o-pau-ora-a-cenoura, aplicada predominantemente aos asnos e às mulas nos tempos antigos, mas que a modernidade, com resultados mais do que apreciáveis, reaproveitou para uso humano » (EL 39)⁴. La contestation n'est pas opérée au niveau sémantique, mais c'est l'adéquation de l'expression qui choque le narrateur. Dans une autre expression, la comparaison avec le monde animal jette le doute sur l'innocence du proverbe. Ainsi, lorsque le premier ministre associe la police et les militaires, il estime qu'il leur incombe de « reconduzir ao redil a grei tresmalhada, se me permitis que utilize esta expressão tão querida aos nossos antepassados e tão fundamente enraizada nas nossas tradições pastoris » (EL 68)⁵. Le lecteur est préparé, grâce aux évocations précédentes, à enregistrer à la fois le mépris contenu dans cette expression et la référence à la parabole chrétienne. Les électeurs, respectivement, les non-croyants, sont mis à égalité avec des animaux inconscients,

¹ « à l'exemple de ce qu'enseignaient les anciens dont nous ne nous lasserons jamais de louer la sagesse. Je suis allée chez ma voisine, j'ai eu honte, je suis retournée chez moi, je me suis débrouillée seule » (Leibrich 164).

² Sage est l'ancien proverbe qui enseigne, Si tu veux être respecté, n'accorde pas de confiance (nous traduisons).

³ ils ne maîtriseraient même pas une chatte en la tirant par sa queue, façon de dire très ancienne qui a oublié d'expliquer pour quelle raison extraordinaire il est plus facile de tirer une chatte par la queue plutôt qu'un chat (nous traduisons).

⁴ la technique que le chef de l'État avait employée, celle qui a été désignée par la curieuse expression de tantôt le bâton, tantôt la carotte, appliquée de façon prédominante aux ânes et aux mules dans les temps anciens, mais que la modernité, avec des résultats très satisfaisants, a réutilisé pour l'usage humain (nous traduisons).

⁵ ramener au bercail le troupeau égaré, si vous me permettez d'utiliser cette expression si chère à nos ancêtres et si profondément enracinée dans nos traditions pastorales (nous trad.).

qu'il convient de dompter. Généralement, les références explicites à l'héritage culturel contiennent une mise en garde envers l'expression utilisée, de même qu'envers l'idéologie véhiculée par les images qui la constituent. Comme le souligne Anne Muxel, « La transmission et la mémoire sont des outils organisant une passation, plus ou moins volontaire, et plus ou moins visible. »¹. L'insistance sur l'héritage est un moyen supplémentaire d'insérer une voix critique, qui vient rendre visible le processus de transmission.

Le narrateur de *Ensaio sobre a Lucidez* est explicite sur l'étymologie de certains mots, soit dans la diégèse, soit par l'intermédiaire des personnages. Connaître la naissance et la signification précise du terme militaire « siège », c'est percevoir nettement l'action agressive du gouvernement. Les membres de celui-ci devisent:

É interessante observar, disse, como os significados das palavras se vão modificando sem que nos apercebamos, como tantas vezes as utilizamos para dizer precisamente o contrário do que antes expressavam e que, de certo modo, como um eco que se vai perdendo, continuam ainda a expressar [...] a palavra sítio [...] significa cerco, significa assédio [...]. Então, ao declararmos o estado de sítio é como se estivéssemos a dizer que a capital do país se encontra sitiada, cercada, assediada por um inimigo, quando a verdade é que esse inimigo, permita-se-me chamar-lhe desta maneira, não é fora que está, mas dentro (EL 62)².

La sémantique est le point de départ de l'analyse du problème, sauf que les locuteurs renversent le résultat de leurs réflexions pour mieux les adapter à la situation qui leur convient. Ce faisant, ils deviennent encore davantage prisonniers de leur propre aveuglement. S'appuyant encore sur la sémantique, le narrateur répète le sens du terme façade, tel qu'il peut être trouvé dans les dictionnaires. Le sens figuré l'intéresse particulièrement, car il révèle une contradiction:

dizem-no pelo menos alguns, que varrer a sua testada significa afastar de si alguma responsabilidade ou culpa. Grande engano o vosso, senhores filólogos e lexicólogos distraídos, varrer a sua testada começou por ser precisamente o que estão a fazer agora estas mulheres da capital, como no passado também o haviam feito, nas aldeias, as suas mães e avós, e não o faziam

¹ MUXEL, A., (2003), *op. cit.* p. 43.

² Il est intéressant d'observer, dit-il, comment le sens des mots évolue sans que nous nous en apercevions, comment nous les utilisons pour exprimer le contraire de ce qu'ils énonçaient auparavant et, d'une certaine façon, qu'ils continuent à exprimer, comme un écho qui se perd peu à peu [...] le mot siège [...] signifie encerclement, il signifie assaut [...]. Alors, en déclarant l'état de siège c'est comme si nous déclarions que la capitale est assiégée, encerclée, attaquée par un ennemi, alors qu'en réalité, cet ennemi, permettez-moi de le nommer ainsi, ne se trouve pas à l'extérieur, mais à l'intérieur (ns trad.).

elas, como o não fazem estas, para afastar de si uma responsabilidade, mas para assumi-la. (EL 106)¹.

Le narrateur prône par conséquent un usage raisonné de l'héritage proverbial. Dans *Jangada de pedra*, il est très explicite sur la prétendue valeur accordée aux dictons: « O homem põe, o cão dispõe, tanto vale este ditado novíssimo como o antigo » (JP 153)². La pertinence des dictons est indépendante de leur temps d'existence. Ce sont les situations qui déterminent leur exactitude. Le narrateur de *Ensaio sobre a Cegueira* en fait la preuve par des locutions figées, comme l'expression populaire « l'autre ». Le récit cumule les phrases introduisant les proverbes, par exemple, dans une harangue qu'un aveugle adresse à lui-même: « lembrem-se de que dizia o outro, quem não arrisca, não petisca » (EC 106)³. Remarquons que le narrateur ne prend pas à son compte ce genre de locutions, mais les place dans le discours de personnages épisodiques. Les hommages à la sagesse universelle alternent avec la mise en cause de celle-ci. Ainsi, deux locuteurs se disputent au sujet de l'adéquation d'un dicton: « já dizia o outro que primeiro come-se, depois é que se lava a panela, O costume não é esse, o teu ditado está errado, em geral depois dos enterros é que se come e se bebe. » (EC 103)⁴. Le second aveugle insiste sur le fait que ce dicton ne s'applique pas à la situation présente. Les deux aveugles sont près d'en venir aux mains, alors que le premier persévère: « Já lá dizia o outro que na terra dos cegos quem tem um olho é rei, Deixa lá o outro, Este não é o mesmo » (EC 103)⁵. La façon dont se défend l'adepte des dictons est absurde. Il individualise « l'autre », par l'usage du démonstratif « este », alors qu'aucun locuteur précis n'existe. En ce sens, il oublie lui-même que l'expression « l'autre » n'a pas de référent et il affaiblit la portée du proverbe. Par ce biais, le narrateur démontre non seulement que tout héritage n'est pas bon à prendre, mais encore que la plupart des aveugles sont incapables de réflexions méta-linguistiques et donc, identitaires.

¹ certains [dictionnaires] affirment que balayer sa façade signifie éloigner de soi une responsabilité ou une faute. Grande est votre méprise, messieurs les philologues et lexicologues distraits, balayer sa façade a d'abord été ce que font ces femmes de la capitale en cet instant, ainsi que l'ont fait par le passé, leurs mères et grand-mères dans les villages, et celles-ci ne l'ont pas fait, tout comme ne le font pas celles-là, pour éloigner de soi une responsabilité, mais pour l'assumer. (trad. littérale par nous).

² « L'homme propose, le chien dispose, et ce tout nouveau dicton est aussi valable que l'ancien » (Fages 143).

³ « rappelez-vous de ce que dit l'autre, qui ne risque rien n'a rien » (Leibrich 102).

⁴ « comme dit l'autre on mange d'abord et on lave la casserole après, La coutume n'est pas celle-là, ton dicton est faux, d'habitude c'est après les enterrements qu'on mange et qu'on boit » (Leibrich 98-99).

⁵ « Comme dit l'autre, au royaume des aveugles les borgnes sont rois, Laisse donc ton autre en paix, Cet autre-ci n'est pas le même que tout à l'heure » (Leibrich 99).

La critique porte également sur l'utilisation non raisonnée des adages. En effet, le narrateur souligne explicitement la différence entre les autres aveugles et la femme du médecin dans la référence aux proverbes: « Não era a mulher do médico particularmente dada à mania predicativa dos provérbios, em todo o caso, algo dessas ciências antigas lhe devia ter ficado na lembrança » (EC 273)¹. La protagoniste se rappelle une maxime apprise de sa grand-mère: « Guarda o que não presta, encontrarás o que é preciso, dissera-lhe uma avó » (ibid.)². Elle la transpose à la situation de famine dans laquelle est plongée la ville et fait le choix de s'approvisionner en légumes secs. Ensuite, aidée de ses compagnons, elle les porte pendant un long trajet, en se rappelant cet autre dicton: « Para casa, nem que seja uma pedra, dissera aquela mesma avó da mulher do médico » (EC 273)³. Contrairement aux proverbes introduits par « les autres » ou « les anciens » les dictons, dont se souvient la femme du médecin, sont hérités d'une personne précise. La source de la transmission est connue, mais la femme du médecin ne s'en contente pas. Elle analyse la pertinence de la sagesse populaire transposée à la situation présente.

Le jugement méta-linguistique est élargi aux tournures figées et, en particulier, celles en rapport avec la vue sont analysées attentivement. L'emploi inapproprié de telles expressions est mis en évidence par les circonstances, comme lorsque le premier aveugle est consolé par son futur voleur: « Que eu até me gabava de não usar óculos, nunca precisei, Então já vê » (EC 14)⁴. La réponse du voleur est ambiguë, à cause des deux acceptions de « vous voyez bien », dont l'une est absolument impossible. Le premier aveugle commence, quelques heures plus tard, à développer sa sensibilité envers ce genre d'expressions, car il reprend le médecin. Ce dernier lui explique qu'il ne lui prescrit rien: « seria estar receitar às cegas, Aí está uma expressão apropriada » (EC 24)⁵. Le voleur d'automobiles, par contre, ne se défait pas de ces habitudes langagières. Une fois mis en quarantaine, il provoque: « onde estão as testemunhas, sempre quero ver. » (EC 53-4)⁶, car il peut être sûr qu'aucun témoin de son vol ne peut se trouver en quarantaine, mais il est encore plus certain que, même si c'était le cas, le témoin ne

¹ « La femme du médecin n'était pas particulièrement férue de proverbes, pourtant un peu de ces sciences anciennes avait dû lui rester en mémoire » (Leibrich 267).

² « Il faut toujours garder une poire pour la soif, lui avait dit sa grand-mère » (Leibrich 267).

³ Abondance de biens ne nuit pas, avait dit cette même grand-mère de la femme du médecin (ns trad.).

⁴ « Et moi que me vantais de ne pas porter de lunettes, je n'en ai jamais eu besoin, Alors, vous voyez bien. » (Leibrich 14).

⁵ « ce serait le faire à l'aveuglette, Voilà une expression appropriée » (Leibrich 23).

⁶ « où sont les témoins, j'aimerais bien les voir » (Leibrich 53).

pourrait pas le *voir*. Ce verbe continue à caractériser son discours, lorsqu'il accuse la jeune fille de l'avoir blessé: « Estou ferido, esta gaja não vê onde põe os pés, E você não vê onde põe as mãos, respondeu secamente a rapariga. » (EC 57)¹. Le sarcasme de la jeune fille aux lunettes teintées -qui a subi des attouchements sexuels- camoufle l'usage maladroit du verbe « voir » dans l'expression. Le voleur, pour sa part, s'impatiente lorsque le médecin lui demande à quel endroit il a été blessé: « Na perna, não está a ver » (EC 57)². La critique de ces tournures devient plus explicite dans le discours du narrateur. Ces expressions prennent une nouvelle ampleur dans le contexte de cécité générale: « Não se podia afirmar, se justamente olhos faltavam, que a repartição fosse feita a olho, embalagem mais, embalagem menos » (EC 137)³. Le langage doit s'adapter à la situation changeante, pour éviter qu'il ne provoque des contresens.

Dans *Ensaio sobre a Lucidez*, la traque des électeurs en blanc organisée par le gouvernement provoque chez les habitants une méfiance lexicale. Le mot « blanc » est banni, car il pourrait attirer les soupçons. Le narrateur considère que le cas le plus intéressant est la disparition d'une devinette. Il souligne que celle-ci, dans son ensemble, est absurde, mais il a fallu cet événement pour rompre la transmission de celle-ci:

o caso mais interessante de todos foi o súbito desaparecimento da adivinha [...] Branco é, galinha o põe, e isto aconteceu porque as pessoas, recusando-se a pronunciar a palavra, se aperceberam de que a pergunta era absolutamente disparatada, uma vez que a galinha de qualquer raça, nunca conseguirá, por mais que se esforce, pôr outra coisa que não sejam ovos. (EL 54)⁴.

De façon similaire aux expressions tirées chez Christa Wolf, les discours sont stylisés dans les romans de José Saramago. Ceux des ministres de *Ensaio sobre a Lucidez* sont marqués par les sièges que ceux-ci occupent. Le ministre de la défense reconnaît son appartenance aux militaires, et le souligne par une expression populaire: « sou um pragmático

¹ « Je suis blessé, cette nana ne voit pas où elle met les pieds, Et vous, vous ne voyez pas où vous mettez les mains, répondit sèchement la jeune fille. » (Leibrich 56).

² « À la jambe, vous ne voyez donc pas » (Leibrich 56).

³ « Impossible d'affirmer que la répartition fût faite à vue d'oeil, à un emballage près, précisément faute d'yeux » (Leibrich 131).

⁴ le cas le plus intéressant fut la disparition de la devinette, Blanc il est, c'est la poule qui le pond, et ceci arriva, parce que les personnes, refusant de prononcer le mot, se sont aperçues que la question était complètement absurde, puisque la poule, quelle que soit la race, n'arrivera jamais, même en s'efforçant beaucoup, à pondre autre chose que des oeufs. (nous trad.).

da caserna, a minha linguagem, gostem dela ou não gostem, é pão pão, queijo queijo » (*EL* 64)¹. Un langage sans nuances, allant droit au but, caractérise, selon lui, l'appartenance au monde militaire. Par contre, le savoir du ministre de la culture pousse ce dernier à démissionner, car: « limitei-me a recordar que estivemos cegos e que, provavelmente, cegos continuamos a estar » (*EL* 176)². Il est le premier des ministres à s'interroger sur les positions qu'ils occupent dans la situation de crise, car il conserve le souvenir de leur aveuglement passé. Il est le seul capable d'établir des parallèles entre les deux situations et d'en tirer les conséquences. Sa démission est justifiée par son refus d'agir à l'aveuglette face à des citoyens qui ont exprimé leur ras-le-bol par la voie de la démocratie.

Le manque de précision générale dans le discours gouvernemental en fait un moyen infaillible pour reconnaître les sources des journaux officiels. Ces derniers publient une expression directement sortie de la rhétorique des politiciens. Les journaux accusent la femme du médecin d'être à la tête d'un complot anti-démocratique et son action, d'après le président de la république, mérite la comparaison suivante: « o expressivo qualificativo de torpedo disparado abaixo da linha de flutuação contra a majestosa nave da democracia » (*EL* 293)³. Le gouvernement a décidé de sacrifier le contenu à la forme car, comme l'avait souligné le ministre de la culture: « os torpedos apontam sempre abaixo da linha de flutuação » (*EL* 43)⁴. L'approximation lexicale est un exemple de ce que dénonce le roman: les efforts de complaisance des ministres envers le président au lieu de l'union de leurs forces pour prendre des mesures gouvernementales sensées.

Les politiciens réfléchissent ouvertement au choix des mots pour un discours à la nation. Ils ont ainsi parfaitement conscience que l'exactitude d'un terme est primordiale pour convaincre ou manipuler les auditeurs:

defensores, heraldos ou legionários, Legionários é melhor, e soa forte, marcial, defensores seria um termo de tesura, daria uma ideia negativa, de passividade, heraldos cheira a idade média, ao passo que a palavra legioná-

¹ je suis un pragmatique de la caserne, dans mon langage, que cela plaise ou non, on appelle un chat un chat (nous trad.).

² je me suis limité à rappeler que nous avons été aveugles, et que, probablement, aveugles nous continuons (nous trad.).

³ le qualificatif expressif de torpille lancée en-dessous de la ligne de flottaison contre le majestueux navire de la démocratie (nous trad.).

⁴ les torpilles pointent toujours en-dessous de la ligne de flottaison (nous trad.).

rios sugere imediatamente ação combativa, ânimo atacante, ainda por cima, como sabemos, é um vocábulo de sólidas tradições (EL 155)¹.

La relation entre l'identité et la langue ne peut pas être niée et chacun des romanciers se sert de celle-ci de manière différente. Tantôt elle est mise en scène pour mettre l'accent sur les caractéristiques de tel ou tel personnage, tantôt elle invite le lecteur à poursuivre des réflexions identitaires.

La langue allemande possède une particularité qui permet des analyses et des questionnements posés différemment. La langue est largement constituée de mots composés, soit par deux ou plusieurs mots qui ont une signification indépendamment l'une de l'autre, soit par l'ajout de préfixes et de suffixes. Dans *Nachdenken über Christa T.* et *Kindheitsmuster*, le découpage des mots et la mise en question du nouveau sens offrent des pistes narratives nouvelles. Ainsi, il apparaît que le choix du titre du premier roman est basé sur l'acceptation que « nachdenken » peut être découpé: « Nachdenken, ihr nach – denken. » (NCT 9). Le contenu de cet incipit crée l'attente d'un requiem, mais il indique aussi l'attention accrue qui sera portée aux mots. Dans ce cas concret, la nuance est introduite par l'insistance sur le préfixe « nach », qui signifie « après », « après coup ». La narratrice tente de « penser *après* [le départ de] » Christa T. La méfiance envers les expressions toutes faites, que l'héroïne a pris soin de conserver pendant sa vie, est continuée par la narratrice. Dès le début, cette dernière s'efforce d'apporter des corrections à la langue, et refuse ainsi le terme « oubli »: « Vor dem Vergessen, betuern wir aber doch, müsse man sie schützen. Da beginnen die Ausreden: Vor dem Vergessenwerden, sollte es heißen. » (NCT 9)². Les ambiguïtés, les sous-entendus d'un mot ne sont pas acceptables, à moins que l'ambivalence n'apporte une nuance qui précise et qui dévoile les facettes multiples d'une scène. De même, la narratrice rappelle le second départ de Christa T. pour l'hôpital. Cette scène évoque un autre départ, dont se souvient la narratrice. Elle se voit répéter la même action. Le terme « répéter » devient une source de débat sémiologique, car sa décomposition démontre l'inexactitude du vocable. En re-constituant le mot, la narratrice se félicite de trouver une seconde signification: « Wiederholen, wieder

¹ défenseurs, hérauts ou légionnaires, Légionnaires est mieux, et il sonne fort, martial, défenseurs suggère la rigidité, il donnerait une idée négative, de passivité, dans hérauts résonne le moyen-âge, tandis que le mot légionnaires suggère directement une action combativa, un esprit d'attaque, et en plus, ainsi que nous le savons, il s'agit d'un vocable avec des traditions solides (nous trad.).

² « L'oubli, nous en jurons nos grands dieux, on n'a pas à l'en sauvegarder. Voilà que les bonnes excuses entrent en jeu, on voulait dire: l'empêcher de tomber dans l'oubli. » (Rollin 9).

zurückholen... Die Worte haben alle einen doppelten Sinn, einen aus dieser, den anderen aus jener Welt. » (NCT 201)¹.

La narratrice tente de créer un mot qui serait l'adjectivation de « négligence », car ce terme décrirait l'attitude de Christa T. à l'arrivée dans la nouvelle classe. La narratrice se trouve face à deux possibilités, l'ajout du préfixe privatif *un-* ou du suffixe *-los* au terme « zélé »: « uneifrig, eiferlos » (NCT 13). Tant l'une comme l'autre possibilité ne sont pas choquantes pour l'oreille allemande, mais la nuance qu'apporte le préfixe ou le suffixe est ici déterminante. Ainsi, *un-* marque le contraire, tandis que *-los* traduit l'absence. Les possibilités de la langue échouent dans ce cas pour décrire l'attitude de Christa T.: « wenn man sich darunter etwas vorstellen kann » (NCT 13)².

La sonorité joue un rôle important dans ce type de recherche, car elle permet de construire des étymologies mieux adaptées au thème du roman, que les origines véritables. Ainsi, la narratrice interprète une découverte de Christa T. en lisant un conte: « Da Sehnsucht von „sehen“ kommt: die Sucht, zu sehen, hat sie zu sehen angefangen und gefunden, daß ihre Sehnsucht, wenn sie nur ruhig und gründlich genug hinsah, mit den wirklichen Dingen auf einfache, aber unleugbare Art übereinstimmte. » (NCT 100)³. L'expérience en question est la réalisation de Christa T. qu'elle a une influence sur sa propre vie et qu'elle peut susciter des moments (le terme allemand, *Augenblick*, est composé de *die Augen*, « les yeux » et de *der Blick*, « le regard ») « de liberté et de noblesse ». À la suite de cette supposée découverte, Christa T. élabore un conte qui reste inachevé. La narratrice souligne les caractéristiques les plus importantes de cette ébauche: « Ihr habt gefragt, was ich vorzuweisen hätte. Nun denn: den Ton dieser Seite, als Beispiel. Sie redet, daß man sie sieht. » (NCT 102)⁴.

Dans le journal de Christa T., la narratrice trouve un aveu de l'enfant: « *Ich möchte gern dichten und liebe auch Geschichten*. Die Zehnjährige, im Ton einer Feststellung. Dichten,

¹ « Voici que se renouvelle ce qui n'a pas le droit de se renouveler. Renouveler, remmener... Les mots ont tous un double sens, l'un de ce monde, l'autre d'ailleurs. » (Rollin 187).

² « si ces mots arrivent à dépeindre la chose. » (Rollin 13).

³ « L'idée de nostalgie impliquant un élément de vision, elle s'est mise à voir et elle a trouvé que sa nostalgie, quand elle regardait avec assez de sérénité et d'acuité, s'accordait aux choses réelles d'une façon simple mais indéniable. » (Rollin 94).

⁴ « Vous avez demandé ce que j'avais à montrer. Eh bien, mais: le ton de ces pages, comme exemple. Elle parle comme si on la voyait. » (Rollin 96).

dicht machen, die Sprache hilft. » (*NCT* 24, le soulignement est de l'auteure)¹. Le jeu de mots, entre *dichten*, « faire des poèmes », et *dicht machen*, « rendre hermétique », « isoler », apporte une nouvelle définition de la vocation de poète ou d'écrivain. La narratrice recherche dans les souvenirs d'enfance de Christa T. ce qui a pu la pousser à élaborer des barrières par l'écriture. Elle suppose qu'il s'agit des scènes de cruauté gratuite auxquelles Christa T. a assisté.

Lorsque Christa T. est internée pour la première fois pour soigner sa leucémie, elle surpasse sa maladie. Les médecins parlent d'un miracle. La narratrice remarque la proximité phonétique entre miracle et blessure: « die nahe Verwandtschaft von Wunder und Wunde » (*NCT* 198), qui traduit le sentiment qu'ont les malades miraculeusement guéris. Cependant, Christa T. sent que la guérison n'a pas eu lieu, et la narratrice insère le sentiment de danger par le champ lexical de la mort dans des mots composés. Ainsi, la maladie s'annonce par une grande fatigue: « Todmüde, sterbensmüde. » (*NCT* 194)², et dès son internement à l'hôpital, Christa T. est placée dans la chambre des mourants, *das Sterbezimmer* (*NCT* 195). Cette pièce, ainsi nommée par le personnel de l'hôpital, sera évitée un an plus tard, lorsque Christa T. sera à nouveau internée. Le poids de cette chambre est surtout transmis parmi le personnel, car Christa T. n'est pas consciente du danger de mort: « Angst hat sie zuerst nicht, ihr fehlt die Kraft, das Bewußtsein einer Gefahr zu erlangen. „In Todesgefahr schweben“ ist ein guter Ausdruck, wirklich kann man sich den Aufenthalt in jenem Bereich nur schwebend vorstellen. » (*NCT* 195)³. Ainsi, jusque dans les situations les plus extrêmes, la langue peut être une alliée, lorsqu'elle ne décrit pas une habitude ancrée (comme celle de placer les patients condamnés dans une pièce en particulier), mais appliquée avec raison. Le récit a préparé le lecteur à cette interprétation, par la qualification de certains mots.

La narratrice de *Kindheitsmuster* exploite la langue de façon très apparente pour rendre tangible la construction identitaire. Ainsi, dans le troisième chapitre, Nelly essaie de se structurer par rapport aux tabous. Elle met en oeuvre des stratagèmes pour percer des mots qu'elle appelle des « mots à paillettes », par exemple, « phtisie », « vénérien » ou encore

¹ « *J'aimerais bien faire des poèmes et j'aime aussi les histoires.* À l'âge de dix ans, sur le ton de la constatation. Écrire des poèmes, fabriquer, concrétiser, c'est le langage qui vient à la rescousse. Que rendre concret et face à quoi? » (Rollin 23, le soulignement est de l'auteure).

² « Fatiguée à mort, fatiguée à mourir. » (Rollin 182).

³ « De peur au début, elle n'en a point, la force lui manque de prendre conscience d'un danger. « Planer en danger de mort » est bien l'expression qu'il faut, réellement on ne peut imaginer séjour en ce domaine que planant. » (Rollin 182).

« Sang étranger »: « Triebhaft ist ein Glitzerwort. Auch Schwindsucht ist ein Glitzerwort, allerdings ein schwächeres. [...] Artfremd war auch ein Glitzerwort. » (KM 91 et 94)¹. Elle glane des informations éparses et élabore des définitions fantaisistes, en mettant en rapport des mots phonétiquement proches, comme par exemple, « vénérien » et « vénérable »:

Was sind Geschlechtskranke?

Ein Glitzerwort. Fragen verbieten sich. Friedrich der Große aus dem Geschlecht der Hohenzollern. Weißes Emailleschild in der Richtstraße: Facharzt für Haut- und Geschlechtskrankheiten. Es kam also vor, daß ein ganzes Geschlecht erkrankte und dadurch heiratsunfähig wurde. (KM 96-7)².

D'autre part, Nelly est confrontée à des réalités historiques qu'on ne lui explique pas, et ainsi, elle comprend de travers le « couloir polonais »:

[der Polnische Korridor], der wegen der bekannten polnischen Wirtschaft niemals aufgeräumt sein konnte wie ihr eigener deutscher Korridor, in dem man seine schmutzigen Schuhe nicht abstellen durfte, weil Korridor und Badezimmer nun mal die Visitenkarte einer Wohnung waren. (KM 98)³.

La narratrice recherche les mots de son enfance qui lui ont posé des problèmes en se heurtant à sa curiosité. Le rappel des mots tabous offre des pistes pour comprendre les connotations qui en sont nées. De fait, en énonçant les mots, les expressions familières (de la famille!) et les slogans, la narratrice exorcise les comportements postérieurs à la possession de ce vocabulaire. Elle impose une réflexion sur leur utilisation et leur propagation non réfléchie. Les mécanismes d'inscription des mots et de leur connotation dans les souvenirs intéressent en particulier la narratrice. Ainsi, elle collecte: « Erinnerungshilfen. Die Namenlisten, die Stadtskizzen, die Zettel mit mundartlichen Ausdrücken, mit Redewendungen im Familienjargon (die übrigens nie benutzt wurden), mit Sprichwörtern, von Mutter oder Großmutter gebraucht, mit Liedanfängen. Du begannst Fotos zu sichten » (KM 20)⁴. Les héritages langagiers sont des médiums aussi importants que les legs matériels. Surtout, la

¹ "« Possédée » est un mot à paillettes. « Phtisie » aussi est un mot à paillettes, quoique plus faible. [...] « Sang étranger » était aussi un mot à paillettes." (Riccardi 97 et 99).

² « Qu'est-ce que c'est que des « maladies vénériennes »? Un mot à paillettes. Ce ne sont pas des questions qu'on pose. Frédéric le Grand de la vénérable famille des Hohenzollern. Vénérable, vénériennes. Plaque d'émail blanc dans la Richtstraße: Spécialiste des maladies de la peau et des maladies vénériennes, livret de famille indispensable. Il arrivait donc qu'une famille entière tombât malade et devînt ainsi impropre au mariage. » (Riccardi 102).

³ « [le couloir polonais], une véritable pétaudière, vu que les Polonais, c'était bien connu, n'y faisaient jamais le ménage, à la différence de son corridor à elle, un corridor allemand, où l'on n'avait pas le droit de laisser traîner ses chaussures sales, parce que le corridor et la salle de bains dans un appartement, c'était comme une carte de visite. » (Riccardi 104).

mémoire exige la combinaison émotionnelle pour conserver un héritage. La narratrice le souligne: « Diese Mischung, Freude und Mitleid, wird das Bild im Gedächtnis verankern. » (KM 59)¹. La combinaison de sentiments contradictoires est probablement doublement efficace. Colin Smith note que le sens où les souvenirs remontent à la surface peut être l'inverse de ce que nous venons de relever. Les phrases ou les mots peuvent provoquer les souvenirs, ou inversement, une image peut extirper des mots de la mémoire: « A remembered image can give rise to a series of significant phrases: more often, memory appears to work by means of a variety of images collecting around a particular phrase »².

Ainsi, la langue est un outil incontournable dans la recherche de la construction identitaire et des faits passés. En maîtrisant l'origine subjective des mots, la narratrice se saisit de sa propre histoire; à défaut de se détacher des héritages culturels, elle peut au moins prendre conscience des legs qui influencent son présent. Le regard qu'elle projette sur elle et sur les locuteurs d'une langue s'affine, et elle prend aussi conscience des particularités linguistiques de l'anglais, lors de son séjour aux États-Unis³:

Fair! Falls es ein Warnsignal ist, wenn unpassende Wörter sich in den Text schmuggeln: Was tun? Schärfer aufpassen oder aufhören? Warten, bis du dorthin zurückgekehrt bist, wo es für „fair“ keine genaue Entsprechung gibt; wo es zwar etwas wie „gerecht, ehrlich, anständig“ bedeuten kann (thank you, Mr. Random!), aber gewiß nicht „schön, blond, hellhäutig“? (KM 371)⁴.

L'accusation envers l'anglicisme concerne surtout les acceptions subjectives propres à l'anglais. La narratrice semble se réprimander devant l'utilisation spontanée du terme, et que ce mot n'a pas sa place dans le texte. Pourtant, le chapitre, intitulé « Hypnose », traite de la force hypnotique des événements, et, pourquoi pas, des mots. Sans accuser explicitement les anglophones de racisme, la narratrice insiste néanmoins sur les sous-entendus puissants que peuvent avoir les mots. « Fair », en particulier, avec la mise en parallèle de « blond » et de

⁴ « Aide-mémoire. Les listes de noms, les croquis de la ville, les fiches pleines de tournures régionales, d'expressions faisant partie du jargon de la famille (fiches que tu n'as d'ailleurs jamais utilisées), de dictons qu'employaient la mère ou la grand-mère, de débuts de chansons. Tu te mis à trier des photos » (Riccardi 23).

¹ « C'est ce mélange, joie et pitié, qui va ancrer l'image dans la mémoire. » (Riccardi 64).

² SMITH, E. C., (1987), *op. cit.* p. 188.

³ Nous traitons l'impact du cadre étranger sur les réflexions méta-linguistiques au chapitre 3 a.

⁴ « Fair-play! Que faire lorsque des mots déplacés se glissent à ton insu dans le texte: est-ce un avertissement? Faut-il redoubler d'attention ou abandonner la partie? Attendre d'être de retour là où il n'existe pas d'équivalent exact pour « fair-play »; là où il peut certes signifier quelque chose comme « juste, sincère, honnête » (thank you, Mr. Random!), mais certainement pas « beau, blond, peau claire »? » (Riccardi 387).

« honnête », s'insère naturellement dans la problématique de la propagande nazie illustrée dans ce chapitre.

La langue allemande n'est pas épargnée d'une critique similaire. Ainsi, la narratrice s'interroge sur l'intraduisible mot « verfallen », et souligne son importance par la mise en incipit de la réflexion au chapitre quatorze:

Verfallen – ein deutsches Wort. Blick in fremde Wörterbücher: Nirgends sonst diese vier, fünf verschiedene Bedeutungen. Die deutsche Jugend ist ihrem Führer verfallen. Der Wechsel auf die Zukunft ist verfallen. Die Dächer sind verfallen. Aber die ist doch verfallen – haben sie das nicht gewußt. Keine andere Sprache kennt „verfallen“ im Sinne von „unrettbar, weil mit eigener tiefinnerster Zustimmung hörig“. » (KM 420)¹.

Ainsi, de façon comparable au terme anglais, ce vocable allemand dérange la narratrice à cause des jugements inclus dans les acceptions multiples. Les synonymes construisent un réseau de sèmes communs, qui n'émergent pas forcément dans la conscience du locuteur, mais qui influencent certainement la vision du monde des locuteurs de la même langue. La narratrice concentre ses efforts pour déjouer les synonymes de certains mots, et les met en évidence, notamment, par la typographie: « merk-würdig » (KM 488). « Merkwürdig » signifie « étrange », tandis que son orthographe séparée, telle que la pratique la narratrice, met l'accent sur la constitution du mot. Ainsi, est jugé « étrange », ce qui est « digne d'être remarqué »². Ce signalement n'est pas la règle. La narratrice peut insister sur le double sens de certains mots, alors que l'usage d'un tiret, comme dans l'exemple précédant, aurait suffi à attirer l'attention. La narratrice préfère indiquer que « grundlos » signifie deux choses différentes: « Grundlose Angst. Verräterisch der Doppelsinn der Wörter. Undurchschaute Abläufe. Hilfserklärungen. » (KM 545)³. De même, un ordre passe sous une autre lumière avec la connaissance des deux acceptions: « Ein Gebot: Sich verlassen, in des Wortes Doppelsinn » (KM 261)⁴. « Quitter son être » et « faire confiance » est ce qui est demandé à la

¹ « Verfallen » - un mot allemand. Un coup d'oeil dans les dictionnaires de langues étrangères: nulle part ailleurs ces quatre ou cinq acceptions différentes. La jeunesse allemande est subjuguée - « verfallen » - par son Führer. La traite sur le futur est arrivée à échéance - « verfallen ». Vos toits sont délabrés - verfallen [sic]. Mais, elle est enceinte - « verfallen » - vous ne le saviez pas. Aucune autre langue ne connaît le mot « verfallen » au sens de « irrécupérable, car asservi et consentant du plus profond de son être ». (Riccardi 438).

² traduction littérale de « merk-würdig ».

³ « Peur sans fond – ni fondement. Traîtresse ambiguïté des mots. Processus impénétrables. Interprétations de fortune. » (Riccardi 572).

⁴ « Tel est l'impératif: s'abandonner, au double sens du mot. » (Riccardi 273).

génération qui a vécu la guerre. Nelly se conforme aux atrocités grâce au respect de cette double attente. Ainsi, elle peut soutenir la campagne de Pologne dans laquelle est engagée son propre père, sans être subjuguée par la peur de son décès. Lorsque le père obtient une permission, Nelly verse des larmes pour une raison ambiguë. La famille les interprète comme l'explosion de joie: « Wie fast immer wurden ihre Tränen mißverstanden und ihr als maßlose Freude über die Heimkehr des Vaters ausgelegt » (KM 261)¹.

Conclusion

Les trames de *Nachdenken über Christa T.* et de *Kindheitsmuster* se situent pendant et après la seconde guerre mondiale. Dans ce contexte historique, nombreux ont été ceux qui ont mis en doute que des mots soient encore possibles après les atrocités commises pendant le régime nazi. La mise en fiction des souvenirs est accompagnée d'un questionnement de la langue, qui offre une nouvelle possibilité dans le dépassement du mutisme. L'ensemble des phénomènes linguistiques analysés prend une part active dans la prise de conscience identitaire. Avec les dévoilements sémantiques qui en résultent, c'est la vérité qui est éclairée autrement. Ce processus n'est plus dévoilé dans *Medea. Stimmen*, mais bien dans le péri-texte de ce roman. En effet, la nouvelle version de *Médée* prend naissance dans une approche interprétative des noms des protagonistes et d'une relecture des versions antiques. Les romans de Christa Wolf, chacun dans sa façon particulière, démontrent que la langue est une source de connaissance et de création.

Les quelques exemples tirés des romans de Vassilis Alexakis suffisent à mettre en lumière la perspective choisie par le narrateur: la subjectivité de la langue, son lien personnel avec elle, que ce soit la langue maternelle de Pavlos ou le sango pour M. Nicolaïdès. Par ailleurs, ces romans évoquent la question de l'évolution des langues, tandis que dans les romans de José Saramago, ce point est démontré avec insistance. L'évolution de la langue est félicitée, car tout héritage doit être soumis au sens critique. Parmi les éléments de la langue qui sont transmis entre les générations, le narrateur commente les locutions proverbiales léguées par les ancêtres. L'étymologie de certains mots est également saisie comme une

¹ « Et, comme presque toujours, ses larmes furent mal comprises, on les interpréta comme des larmes de joie fêtant le retour du père » (Riccardi 274).

occasion de faire des commentaires divers. En résumé, l'usage d'expressions figées est mis en parallèle avec un manque de conscience identitaire.

L'ensemble des phénomènes linguistiques analysés prend, comme nous souhaitons le mettre en évidence, une part active dans la prise de conscience identitaire.

4. b. La mémoire et l'imaginaire des lieux

Introduction

La cohérence d'un groupe culturel donné n'est pas assurée par les référents linguistiques ni les parlars uniquement. La langue permet aux individus d'un groupe de se reconnaître, sans que chacun maîtrise la mémoire de la langue qu'il parle. Pourtant, la mémoire reste le fondement de toute identité, et certains éléments peuvent être transmis de façon volontairement prioritaire. L'un de ces éléments est le lieux d'appartenance, ou le lieu d'origine. Comment les lieux nous renseignent-ils sur l'évolution et les propriétés d'une culture? Nous tâcherons de répondre à cette question en vérifiant l'importance du lieu d'origine. Nous ne manquerons pas d'insister sur l'évolution des lieux dans le temps. Nous chercherons les traces de cette évolution dans la mémoire et dans l'Histoire. Cela conduit à considérer l'émergence et la fabrication de lieux mythiques. Le cas échéant, nos réflexions dans ce domaine resteraient incomplètes sans une extrapolation sommaire sur la construction des mythes à partir d'autres paramètres, comme le temps.

Revoir le pays natal motive le voyage de la narratrice de *Kindheitsmuster*. Évidemment, les lieux se transforment avec le temps, mais, dans ce cas, le changement est tel que la narratrice devient une étrangère dans sa ville natale: « Du warst es zufrieden, als Fremdling am Fuß der Marienkirche zu sitzen. Das alles, sagtest du, das ganze Haus, in dem wir hier sind, hat es ja früher nicht gegeben. » (*KM* 427)¹. Même le nom de la rue a changé. La narratrice remarque la sonorité étrangère: « Die Straße, an der das Haus liegt, das einst Jordans gehörte, heißt jetzt „ulica Annuszka“. » (*KM* 232)². Même s'il est étrange de voir ainsi les lieux d'enfance et d'adolescence dans un contexte linguistique et culturel différents, la narratrice a préféré, pendant des années, le changement de décor:

¹ « Tu étais contente de t'asseoir comme une étrangère sur les marches de l'église Sainte-Marie. Tout ça, dis-tu, cette maison où nous nous trouvons, ça n'existait pas dans le temps » (Riccardi 445).

² La rue où se trouve la maison qui autrefois appartenait aux Jordan s'appelle maintenant « ulica Annuszka » (nous trad.).

Jene frühen Plätze waren dir nicht nur in einer anderen Zeit, sondern auch in einem anderen Land zurückgeblieben. Es war dir eigentlich immer lieb gewesen [...] nach dem Kriege nur durch Städte zu gehen, deren Lenin- und Stalinalleen du nicht als Adolf-Hitler und Hermann-Göring-Straßen gekannt hast. (KM 439)¹.

La narratrice énumère avec soin le changement de toponymes dans sa région natale, comme « Posen – heute Poznań » (KM 407)² ou encore « Witnica (früher Vietz) » (KM 126)³. La transformation des noms de localités n'est pas une invention d'après-guerre, et les contemporains de la narratrice en avaient conscience auparavant. Alors que la région était allemande, des changements avaient eu lieu, qui ont laissé des traces de leur nom originel: « Wepritz heißt Weprice, wie es vermutlich auch früher geheißen hat, denn selbst in deiner Schulzeit wurde zugegeben, dass Ortsnamensendungen auf -itz und -ow auf slawische Siedlungsgründungen hindeuten » (KM 18)⁴. La langue et le passé d'un lieu laisse toujours des traces reconnaissables, pour celui qui se donne la peine d'y être attentif. La façade de l'une des maisons qui a appartenu aux Jordan laisse apparaître, d'une manière étrange, le passage d'un propriétaire à un autre:

Eckhaus Nummer 5 gestanden, das heute, sachlich den Tatsachen Rechnung tragend, diese seine Nummer zweimal bekanntgibt: durch die altbekannte, verwiterte, mit Zement an die Hauswand gespritzte 5 und gleich daneben durch das neue weiße Emailleschild mit derselben Zahl in Schwarz (KM 24)⁵.

La langue en usage a également changé, le polonais a remplacé l'allemand, et les seules traces de la langue maternelle appartiennent aux morts: « Die einzigen deutschen Namen, die man in der ehemals deutschen Stadt L. findet, sind die Namen der Toten. » (KM 456)⁶. La narratrice construit une explication pour la nécessaire transformation des lieux, et surtout,

¹ « pour toi, ces anciens lieux n'étaient pas seulement restés dans un autre temps, mais aussi dans un autre pays. [...] tu as toujours été bien aise, après la guerre, de pouvoir te promener uniquement dans des villes dont tu n'avais pas connu le boulevard Lénine et le boulevard Staline sous les noms de Adolf-Hitler- Straße et Hermann-Göring-Straße » (Riccardi 458-9).

² Posen, aujourd'hui Poznań (nous trad.).

³ Witnica (autrefois Vietz) (nous trad.).

⁴ « Wepritz se dit « Weprice », comme c'était certainement le cas dans le temps aussi car, même à l'époque, quand tu allais à l'école, on reconnaissait que les terminaisons de noms de lieux en « -itz » et « -ow » étaient des indices d'anciennes colonies slaves. » (Riccardi 20-21).

⁵ « devant cette maison d'angle, au numéro 5, qui aujourd'hui, tenant simplement compte des faits, affiche doublement son numéro: en arborant le chiffre 5, bien connu, rongé par le temps, dessiné en relief au ciment sur la façade de la maison, et, juste à côté, le nouvel écusson blanc, émaillé, portant le même chiffre en noir. » (Riccardi 27).

⁶ « Les seuls noms allemands que l'on trouve dans l'ancienne ville allemande de L. sont les noms des morts. » (Riccardi 476).

pour leur éradication de la mémoire: « Schauplätze allzu schwerwiegender Ereignisse können sich auf Erden nicht halten. Sie tauchen im Gedächtnis unter und hinterlassen an den Stellen, wo sie wirklich gewesen sind, blasse, unkenntliche Abdrücke. » (*KM* 476)¹. Le questionnement de la fiabilité de la mémoire est un leitmotiv du roman et s'applique également aux lieux d'enfance. La narratrice s'arrange avec les défaillances mémorielles en introduisant des éléments de fiction. Ainsi, lorsqu'elle ne se rappelle pas le nom d'un lieu, elle recherche son emplacement géographique approximatif et opte pour une appellation probable: « der Ort Birkenwerder, dessen Namen einem Ortsnamen, den du nur ungenau erinnerst, am nächsten kommt und deshalb hier für diesen stehen soll. [...] Der Ort selbst wird gar nicht in Erscheinung treten. Nur soviel davon: Er muß von Kiefernwäldern umgeben gewesen sein (eine Bedingung, die Birkenwerder gewiß erfüllt). » (*KM* 404)². La narratrice recherche le toponyme d'un lieu insignifiant pour l'épisode qu'elle veut décrire. L'autobiographie se passerait du récit de cette recherche, mais non pas le roman, car cette précision dévoile l'apport du fictionnel. Les efforts pour trouver le toponyme attirent notre attention sur le matériel utilisé. En effet, la carte, où la narratrice cherche ce lieu, possède des traces du passé allemand de la région: « eine Karte, die keine Jahreszahl trägt, aber noch nach deutschen und preußischen Meilen misst [...] Die Karte mag vor der Einführung der norddeutschen Meile im Jahre 1868 gedruckt sein. » (*KM* 403-4)³. La recherche du toponyme est symptomatique du travail qu'effectue la narratrice et qui rend *Kindheitsmuster* inclassable entre roman et autobiographie. Le matériau historique, ici, la carte du Brandebourg, conserve les traces de son époque. La connaissance scientifique – celle de la date de l'introduction du mille de l'Allemagne du Nord – relativise la valeur de la carte pour la rédaction des mémoires, puisque « Birkenwerder » peut parfaitement ne pas exister au moment où Nelly traverse la région. Cependant, dans une oeuvre fictionnelle, ceci n'a pas d'importance, car ce sont les souvenirs qui occupent l'avant-scène et justifient l'écriture. Dans cette « autofiction », au croisement de deux genres, le matériau historique est accessoire par rapport à la fiction, car celle-ci soude le

¹ « Les sites où se sont déroulés des événements qui pèsent trop lourd dans nos vies ne peuvent se maintenir à la surface de la terre. Ils s'engloutissent dans nos mémoires et, là où ils se trouvaient vraiment, ils laissent de pâles et méconnaissables empreintes. » (Riccardi 498).

² le hameau de Birkenwerder, dont le nom ressemble le plus à un nom de lieu dont tu ne te souviens plus, doit, pour cette raison en prendre la place. Le lieu lui-même n'apparaîtra pas. Seulement ceci: il doit avoir été entouré de forêts de pins (une condition que remplit sûrement Birkenwerder). (nous trad.).

³ « une carte non datée, mais encore mesurée en milles allemands et prussiens [...]. La carte a dû être imprimée avant l'introduction du mille de l'Allemagne du Nord en 1868. » (Riccardi 421).

souvenir et l'Histoire. Nous avons choisi l'exemple de Birkenwerder pour démontrer ce mécanisme, alors que d'autres exemples étayaient notre hypothèse de la re-construction des lieux par la fiction. Notamment, Lenka propose de « conserver » la ville de L. à cause de son fleuve: « Eine Stadt am Fluß, damit ließe sich etwas anfangen, auch als Erinnerungsbild. » (*KM* 315)¹. L'importance du paysage n'est ni liée à la vérité ni au véridique, mais à son pouvoir de demeurer en mémoire². Son importance n'est donc pas minimisée, mais relativisée. Cette tendance à accorder une place raisonnée aux lieux est déjà manifestée dans *Nachdenken über Christa T.*:

aber so unwichtig sind die Orte nicht, an denen wir leben. Sie bleiben ja nicht nur Rahmen für unsere Auftritte, sie mischen sich ein, sie verändern die Szene, und nicht selten ist, wenn wir „Verhältnisse“ sagen, einfach irgendein bestimmter Ort gemeint, der sich nichts aus uns macht. (*NCT* 151, c'est l'auteur qui souligne)³.

Le narrateur de *La Langue maternelle* se fait l'écho de cette affirmation: « Les lieux transforment les textes, les tableaux, la musique. » (*LM* 96). Il considère ainsi qu'Athènes est préférable pour mener des recherches sur l'antiquité grecque, car il aurait lu différemment les mêmes livres s'il s'était trouvé à Paris. Pendant ses déambulations, la ville lui rappelle l'héritage antique, grâce au nom de places, par exemple, « La place Aristote » (*LM* 44) ou de rues, comme celles de Colonaki, un quartier huppé d'Athènes:

La rue Solon croise successivement les rues Homère, Démocrite, Pindare et Héraclite. Un peu plus loin, après la place, on trouve côte à côte Hérodote, Lucien et Plutarque. Un autre quartier Pangrati, a un faible pour les anciens Grecs mais, construit après Colonaki, il a dû se contenter des moins illustres d'entre eux, Hellanikos, Pyrrhon, Chémonide, Astydamas. (*LM* 80-81).

Le narrateur habite lui-même rue de Thèbes (*LM* 21). Les noms de rues servent encore à conserver d'autres événements en mémoire, et le narrateur met l'accent sur ceux qui sont reconnus comme fondateurs de l'identité grecque moderne. Il constate ainsi: « Les premières

¹ « Une ville au bord d'un fleuve, il y a moyen d'en faire quelque chose, même à titre de souvenir. » (Riccardi 329).

² Nous nous contentons d'examiner le rapport entre la mémoire et les lieux, mais la suprématie de la mémoire sur les objets de réminiscence est incontestable dans le roman. Ainsi, la narratrice affirme: « Doch Fotos, die man oft und lange betrachtet hat, brennen schlecht. Als unveränderliche Standbilder sind sie dem Gedächtnis eingedrückt » (*KM* 45): « Mais, les photos que l'on a souvent et longuement regardées brûlent mal. Elles sont gravées dans la mémoire sous la forme d'immuables effigies » (Riccardi 50).

³ « Les lieux où nous vivons comptent plus qu'on ne croit. Ils ne sont pas le simple décor de notre drame, ils y participent, ils en modifient l'action, et il n'est pas rare qu'en parlant de « conditions de vie » nous voulions dire simplement un endroit quelconque auquel nous demeurons totalement indifférents. » (Rollin 142).

rues parallèles à la rue Solon sont parmi les rares à ne pas porter de noms de personnages de l'Antiquité : elles honorent la mémoire de trois instigateurs du soulèvement de 1821, Scouphas, Tsacalof et Anagnostopoulos. » (LM 83).

Le paysage grec invite ses habitants à constater la continuité entre eux et les héros des mythes antiques ou encore des prêtresses célèbres. Ainsi, l'anxiété d'Ulysse à retrouver son chemin, après la chute de Troie, semble compréhensible au narrateur, car les Grecs connaissent la même mer: « Nous connaissions bien la mer qui malmène [le] bateau [d'Ulysse], nous vivions sur ses rivages. Elle était le théâtre de nos propres craintes et de nos rêves. » (LM 82). De même, la fontaine Castalie n'est ni une légende, ni tarie, mais juste cachée au regard des passants: « La fontaine Castalie, qui rafraîchissait la Pythie et inspirait les poètes, continue à couler. Elle forme un petit ruisseau qui passe aujourd'hui sous la route goudronnée. » (LM 93). L'eau sert de motif privilégié pour symboliser la continuité temporelle entre les ancêtres fameux et les Grecs contemporains. Le regard porté sur l'histoire antique et l'insistance voulue par les politiques culturelles sert l'établissement d'une « conscience historique » au sens où l'a définie Jan Assmann:

Wir haben das kulturelle Gedächtnis einer Gesellschaft definiert als das Wissen, auf das sie ein Bewußtsein ihrer Einheit und Eigenart stützt. Der normale Gegenstand eines solchen Wissens ist die Vergangenheit, und zwar die eigene Vergangenheit im Sinne der legitimierenden und begründenden Vorgeschichte der gegenwärtigen Ordnung. Dieses Bewußtsein von Einheit und Eigenart, das sich auf Ereignisse in der Vergangenheit stützt, nennen wir Geschichtsbewußtsein.¹

Le résultat de cette politique centrée sur l'Antiquité et la révolte contre les Ottomans est un patriotisme qui se superpose au sentiment identitaire. Cependant, *La Langue maternelle* tâche de déceler d'autres pierres angulaires de l'identité. Le bilinguisme du narrateur pousse celui-ci à interroger sa langue maternelle, et cette conscience devient un arme pour contester la présentation et le pouvoir des mythes que la culture dominante instaure en monopole. Mikhaïl Bakhtine a théorisé le pouvoir du plurilinguisme dans l'écriture romanesque et son action sur les traditions:

¹ ASSMANN, J., (1988), *op. cit.* p. 103: Nous avons défini la mémoire culturelle d'une société comme le savoir, sur lequel elle érige la conscience de son unité et de sa singularité. L'objet normal d'un tel savoir est le passé de cette société dans le sens où celui-ci légitime et justifie le passé récent de l'ordre présent. Cette conscience d'unité et de particularité, qui s'appuie sur des événements passés, nous l'appelons « conscience historique » (nous trad.).

le plurilinguisme [...] affaiblira le pouvoir des légendes et des traditions qui paralysent encore la conscience linguistique, décomposera le système du mythe national organiquement soudé au langage et, somme toute, détruira totalement le sentiment mythique et magique du langage et de la parole. Une forte participation aux cultures et aux langues des autres [...] conduira inévitablement à disjoindre intentions et langage, pensée et langage, expressions et langage.¹

Le narrateur est effectivement détaché du mythe national, qui instaure la continuité entre les Anciens et les Grecs d'aujourd'hui, sans tenir compte des influences étrangères. Il décèle l'incohérence avec laquelle sont honorés certains héros de la lutte contre la domination ottomane, par exemple, Ali Pacha, qui a régné sur Jannina: " L'homme qui a le plus marqué cette ville était donc albanais. [...] sa révolte contre le sultan a favorisé l'insurrection des Grecs. On le nomme « le lion de l'Épire »". (LM 197). L'élévation d'Ali Pacha au rang de héros national est accompagnée de l'élaboration de mythes autour de sa personne. Ainsi, les traces de son règne sont rappelées au souvenir du visiteur de l'Épire:

On dit que le trésor d'Ali Pacha est enterré au fond du lac, enfermé dans des coffres de fer. Il l'a jeté là pour le soustraire aux soldats du sultan.

Ali est également présent dans l'île. C'est ici qu'il s'est réfugié, au premier étage d'un monastère, après avoir perdu la dernière bataille. Il a été tué d'une balle tirée de l'étage du dessous : elle a traversé le plancher et l'a atteint aux couilles. Ensuite on lui a coupé la tête et on l'a envoyée à Istanbul. (LM 198).

La révolte d'Ali Pacha appartient aux débuts d'une conscience nationale et de la volonté de se séparer de l'opresseur voisin. Selon les propos de Mircéa Éliade, « Le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements. »². L'histoire d'Ali Pacha devient ainsi intouchable, car ce seraient les fondements de l'identité nationale grecque qui pourraient vaciller, ainsi que le sont les mythes: « le mythe est organisation du monde: tout mythe est histoire des origines, mythe fondateur. Au plan culturel, il est une autorité, une référence plus ou moins permanente qui rappelle la répétition, la ritualisation. »³. Les Grecs rendent hommage au courage de cet homme, en ignorant qu'il n'était pas grec. La popularité de ce combattant n'a aucune influence sur le traitement réservé aux immigrants albanais (qui pourraient aussi légitimement se réclamer

¹ BAKHTINE, M., (1978), *op. cit.*, p. 185.

² ELIADE, M., *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, (1965), p. 84.

³ PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 100.

d'Ali Pacha) qui vivent clandestinement à Jannina. De plus, la crainte d'une reconquête par un pays voisin reste vivace dans la région. La Grèce, ainsi que les pays limitrophes s'empresstent de changer les toponymes afin de marquer clairement l'appartenance des lieux. L'ami du narrateur, Théodoris, lui explique « que nous hellénisons systématiquement les noms albanais, valaques ou slaves des communes de la Grèce du Nord, pour prévenir toute contestation de notre domination dans la région. » (LM 9). Le frère du narrateur, Costas, qui habite à Jannina, observe que la méfiance est réciproque: « Ne crois pas que nous sommes les seuls à changer les noms d'origine étrangère, a-t-il dit. Nos voisins en font autant. » (LM 207). À la demande du narrateur, ce dernier a recherché l'origine du mont qui domine Jannina:

Le nom du mont Mitsikéli s'inspire du mot slave *mečka*, qui signifie ours. Il m'a trouvé également un toponyme étranger que nous avons changé récemment : le village Kavakia – du turc kavak, le saule – a été rebaptisé Les Rosiers. Costas a eu l'occasion de rencontrer un de ses habitants et lui a demandé s'il y a vraiment des rosiers au village.

Non, a dit celui-ci, mais on va en planter ! (LM 206-7).

La résolution de cet habitant vise à effacer complètement le nom turc, elle témoigne de l'espoir que la présence de rosiers ne soulève plus de questions quant au nom du village et ainsi, « Kavakia » serait complètement effacé des mémoires. Le narrateur vient ainsi de dévoiler les mécanismes de la superposition de mots ou de traditions grecs dans des endroits investis d'une autre culture. Il a découvert aussi que le temple d'Apollon à Delphes était antérieur au Dieu lui-même: « Avant l'arrivée d'Apollon, le sanctuaire appartenait à Ga ou Gè, la déesse terre. Peut-être parce qu'elle logeait les morts, Ga avait la réputation de connaître les secrets de la vie. » (LM 102). Ainsi s'explique le souffle tellurique qui a inspiré les prémonitions de la Pythie.

Pendant sa quête, le narrateur tourne son regard de manière consciente vers les traces que le passé a laissées. Il décrypte l'origine étrangère de certains lieux dans les noms de ceux-ci. Il insiste sur l'importance des échanges avec les cultures voisines par le passé. En nous racontant les légendes fondatrices du sentiment patriotique grec, il met en évidence l'influence d'Ali Pacha pour la révolte contre les Ottomans et l'influence de ce personnage sur l'identité grecque d'aujourd'hui. Le narrateur dévoile également les efforts faits pour occulter l'influence étrangère et la persistance de la vision panhellénique dans les épisodes historiques.

Dans *Les Mots étrangers*, le narrateur est également attentif aux traces du passé dans le pays et le continent qui l'intéressent. Ses observations sont de deux natures différentes: le constat de traces historiques et la prise de conscience de préjugés construits de l'imaginaire, transmis depuis des générations. Parmi la première catégorie, nous recensons surtout des traces de la colonisation française, qui a laissé des vestiges sur certains murs: « Tous les murs d'enceinte sont piqués de tessons qui perpétuent le souvenir de la colonisation française : ce sont des débris de bouteilles de bordeaux ou de bourgogne. » (*ME* 206-7). Les tessons rappellent surtout que le passé colonial est blessant, excluant, dangereux. De même, la fondation de Bangi par des militaires est tangible dans la représentation spatiale de la ville. Le narrateur est surpris: « Nous sommes au kilomètre 5, m'a dit Yves. On nomme souvent les lieux en fonction de leur distance kilométrique par rapport au centre de Bangi. C'est une coutume héritée du passé militaire de la ville. » (*ME* 194-5). Ainsi, dès qu'un endroit est nommé, le passé militaire français est incessamment rappelé. Mis à part les héritages de la colonisation, le narrateur recherche les survivances de l'émigration grecque à Bangi. Il apprend que les plus célèbres représentants de cette communauté ont eu des commerces, comme par exemple un magasin d'alimentation: « Il y avait effectivement beaucoup de Grecs. Un des principaux magasins d'alimentation de la ville appartenait à un certain Dimitris. Le carrefour où se trouvait son établissement avait fini par prendre son nom, il était devenu « le carrefour Dimitris ». (*ME* 37-8). Le narrateur apprend aussi l'existence de deux notables d'origine grecque:

Saviez-vous que le premier grand hôtel de Bangi a été construit par un certain André Panayotopoulos ? Un autre de nos compatriotes, du nom de Psimis, avait été nommé ministre de l'Éducation par Bokassa. Mais il paraît qu'il ne parlait plus notre langue. Il était de père grec et de mère africaine. (*ME* 185-6).

Les liens entre l'Afrique et la Grèce ne sont pas seulement des curiosités, mais ils trouvent des reflets dans la famille du narrateur. En effet, sa grand-mère a fait partie de l'émigration grecque installée en Égypte:

Ma grand-mère maternelle, qui était née à Alexandrie à la fin du XIXe siècle, vantait inlassablement la prospérité des communautés grecques d'Égypte. Elle soutenait qu'elle avait connu le poète Cavafy [...] Elle avait quitté l'Égypte en 1911 [...] afin d'élever son fils sur la terre de ses aïeux. (*ME* 16).

Cavafy est devenu une icône de la dernière génération des émigrés grecs d'Égypte, et les allégations de la grand-mère du narrateur ne semblent pas convaincre ce dernier. La richesse de l'Égypte et l'aisance des Grecs qui y habitaient est certes devenue légendaire. Les émigrés qui ont dû fuir précipitamment maintiennent volontiers l'image dorée du pays perdu, sans l'effort de dépeindre le pays dans ses nuances, ni de comprendre la situation politique dans laquelle ils ont évolué. Ainsi, les souvenirs de l'aïeule se trouvent à la frontière entre le témoignage autobiographique et l'imaginaire.

Lorsque le narrateur entreprend de s'intéresser à une langue africaine, il analyse ses propres relations avec l'Afrique, qui sont surtout fondées sur l'expérience ou l'invention d'autrui. Ainsi, la littérature a forgé l'image d'une Afrique inexistante, thématifiée largement dans la littérature de jeunesse¹. Le narrateur cite *Tarzan*, à côté d'autres lectures qui l'ont marqué: « Vers quinze ans je découvris une autre Afrique, bien moins exaltante que celle de Burroughs ou de Jules Verne, grâce à un roman de Mihalis Caragatsis intitulé *Amri a mugu* et sous-titré *Dans la main de Dieu*. » (ME 15). Le narrateur extrait de cet imaginaire la création du mythe de la « belle sauvage », qui parcourt diverses oeuvres et qui réduit la femme africaine à un objet sexuel: « Plusieurs chansons populaires grecques évoquaient d'ailleurs la beauté des femmes noires et les nuits enivrantes des tropiques. » (ME 15).

L'autre roman de Vassilis Alexakis, *Avant*, rappelle *Huis Clos* de Jean-Paul Sartre dans certains épisodes², mais surtout dans le choix de l'espace. Les deux « enfers » se distinguent entre un lieu totalement profane chez Sartre, tandis que dans *Avant*, l'endroit où se trouvent les morts vacille entre un espace sacré et profane. Les habitants se croient dans un purgatoire erratique, auquel ils espèrent échapper dans un futur proche et réintégrer le monde des vivants. Ils estiment qu'ils sont prisonniers d'une ancienne carrière, qui appartient à l'univers profane, mais pour y arriver, ils se sont échappé de leur tombe, qui est une rupture avec le lieu profane. Le cimetière est un lieu où s'accomplissent des rituels bien précis, et qui appartient, par ce fait, aux endroits sacrés. Le « purgatoire » citadin de *Avant* est une troisième option, entre sacré et profane. Son existence même est un défi lancé aux croyances religieuses et aux capacités humaines de perception. Ne doit-on pas comprendre la description des travaux de La Madeleine comme une métaphore pour la frontière indécélable entre le réel (le profane) et

¹ voir également le chapitre 3c.

² cf. chapitre 3c.

l'au-delà (le sacré): « On a peint la Madeleine sur un immense panneau, aussi grand que l'église, qu'on a installé devant elle. [...] De loin on croit effectivement voir l'église » (A 165). Le passant croit voir un lieu sacré, mais ce n'est qu'une représentation de ce lieu, tout comme les habitants du cimetière doivent réviser leur représentation de la mort. Le narrateur recherche des éléments qui rappellent l'espace qu'il a connu de son vivant: "Mon dernier lieu de résidence fut une chambre de bonne. « J'ai vu l'espace se rétrécir. »" (A 14). L'espace dont il dispose pour se reposer est comparable au mètre près avec celui de son appartement: « La hauteur de la cellule est de 1,50 m environ : C'est à peu près la hauteur dont je disposais sur la mezzanine où j'avais installé mon matelas. » (A 11). L'espace privé n'est pas le seul à offrir des éléments de comparaison: « Je me suis souvenu d'un cinéma en sous-sol, près de la République, d'ou l'on entendait le métro » (A 17). Ainsi, ce « purgatoire » présente une certaine continuité avec l'espace occupé par les vivants. Les personnages ont du mal à admettre leur mort, parce que la coupure nette qu'ils attendaient ne s'est pas produite.

Les travaux pour sortir du « purgatoire » aurait été entamés par des prédécesseurs: « les boyaux par lesquels nos cellules sont raccordées à la grande salle sont à coup sûr leur œuvre [de nos prédécesseurs]. Ils sont juste assez grands pour nous permettre de cheminer en rampant. » (A 24). L'existence des tunnels de communication sont la preuve que ces personnages ne sont pas les premiers à se trouver dans cette situation, mais aucune autre trace n'atteste du passage des prédécesseurs. L'espace imaginé par Vassilis Alexakis est un espace sans culture transmise. Les habitants du cimetière doivent trouver leur propre manière de fonctionner en société et de s'accomoder des nouveaux venus, sans autre règle que la participation au creusement du tunnel, et même celle-ci n'est pas obligatoire.

Dans *Ensaio sobre a Cegueira* et *Ensaio sobre a Lucidez*, nous devons aborder la question du lieux d'une manière différente, car José Saramago a volontairement omis de donner des précisions géographiques et historiques. Par conséquent, nous portons notre attention sur les descriptions, sur les caractéristiques des lieux dans ces deux romans et nous dégageons leur importance pour la narration.

Les deux romans jouent dans la même ville. Elle est une ville sans nom, de même que ses habitants ne possèdent pas de nom propre. Dans *Ensaio sobre a Cegueira*, elle peut faire surgir une image de mort, à la place du fourmillement habituel d'une ville: « o que ali estava não era uma cidade, era uma extensa massa de alcatrão que ao arrefecer se moldara a si

mesma em formas de prédios, telhados, chaminés, morto tudo, apagado tudo. » (EC 260)¹. La ville apparaît ainsi comme le lieu de tous les possibles, de la conciliation entre les opposés. Dans une comparaison *a contrario*, la ville est l'inverse d'un asile psychiatrique, qui répond à des règles rationnelles:

não há comparação entre viver num labirinto racional, como é, por definição, um manicómio, e aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade, onde a memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não o caminho para lá chegar. (EC 211, n. s.)².

La faculté de se souvenir devient obsolète, car, sans la vue, les plans des villes deviennent inutiles. Cette question triviale ne résout pas l'affirmation sur la mémoire. Rappelons-nous que les villages, préalables des villes, sont fondés autour d'un lieu et grâce à un acte sacré³. La réminiscence de cet acte est assurée par des rituels, et, à défaut, les contours géographiques rappellent la fondation mythique du lieu. Cependant, dans une société sans yeux, le lieu central perd son importance, les rituels ne peuvent plus être suivis, et, dans *Ensaio sobre a Cegueira*, les statues de saints et les icônes perdent aussi leurs yeux, ayant été recouverts de peinture (EC 301). Le « centre du monde » est ainsi déplacé. Le roman est donc celui d'une ville sans nom, ni mémoire, ni mythe fondateur. Les événements se déroulent dans un temps indéfini, et les diverses formes de mémoire individuelle s'estompent dans l'univers carcéral de l'asile. La seule exception est l'oeuvre du personnage écrivain, qui cherche à consigner leur manière de vivre, mais il admet que l'imagination, l'invention, font autant part de l'écriture que le souvenir: « Um escritor [...] tem de perguntar e imaginar » (EC 277)⁴.

La construction rationnelle de l'asile psychiatrique sert à enfermer les personnes que la société n'arrive plus à intégrer dans le système qui la régit. Paradoxalement, la société construit des villes qui ne répondent plus aux normes rationnelles. Géographiquement parlant, la ville est désorganisée. La symétrie de l'asile était favorable aux déplacements des aveugles: « a construção das duas alas, logicamente, obedecera a uma estrita simetria, quem conhecesse

¹ « ce n'était pas une ville qui s'étendait là, c'était une immense masse de goudron qui en refroidissant s'était moulée elle-même sous la forme d'immeubles, de toits, de cheminées, tout était mort, tout était éteint. » (Leibrich 254).

² « il n'y a aucune comparaison entre vivre dans un labyrinthe rationnel comme l'est par définition un hospice de fous et s'aventurer sans la main d'un guide ou sans laisse de chien dans le labyrinthe dément de la ville où la mémoire ne sera d'aucun secours puisqu'elle sera tout juste capable de montrer l'image des lieux et non le chemin pour y parvenir. » (Leibrich 204, n. s.).

³ ELIADE, M., (1965), *op. cit.* p. 25-62: « L'espace sacré et la sacralisation du Monde ».

⁴ un écrivain doit poser des questions et imaginer (nous trad.).

bem a ala direita facilmente se poderia orientar na ala esquerda, e vice-versa, bastava virar à esquerda num lado quando no outro tivesse de virar à direita » (EC 145)¹. Or, dès que les aveugles s'échappent de l'asile, ils doivent développer de nouvelles formes de déplacement, qu'ils résolvent dans une existence de nomade, ou alors, dans la recherche d'un lieu qui est facile à retrouver, comme les limousines, car il est plus aisé de compter les voitures que les maisons et les carrefours: « uma enorme limusina foi mesmo transformada em residência permanente, provavelmente por ser mais fácil regressar a um carro do que a uma casa » (EC 252)². Cependant, la fonctionnalité de l'asile met en échec la rationalité dont se réclame la construction. Son usage pour la mise en quarantaine est inopérante, de même que, pour l'internement des « fous », l'asile ne répondait pas à des normes de construction efficaces: « São três camaratas de cada lado, há de ver é como é isto cá dentro, uns vão de portas tão estreitos que mais parecem gargalos, uns corredores tão loucos como os outros ocupantes da casa, começam não se sabe porquê, acabam não se sabe onde, e não chega a saber-se o que querem. » (EC 112)³. La mise en question de l'architecture et de la fonctionnalité de ce bâtiment coïncide avec la critique de la conception urbaine et met en doute le fonctionnement de la société. L'asile psychiatrique est une synecdoque d'une société régie par une certaine rationalité imposée par le corps médical ou gouvernemental, étranger aux vrais problèmes des habitants de l'asile, respectivement de la ville. Dans le cas d'une force majeure, une épidémie de cécité ou un incendie, les structures révèlent leurs failles béantes. La ville de ce roman, en restant anonyme, insinue une mise en examen de l'espace et de la conception urbaine hérités d'une génération à la suivante.

L'action de *Ensaio sobre a Lucidez* se déroule dans la même ville, avec une focalisation sur les lieux occupés par les membres du gouvernement jusqu'à ce que ceux-ci quittent la ville. L'immeuble des assurances *providencial s. a.* prend la relève, dès l'envoi des inspecteurs à la recherche de la femme du médecin. Cependant, « a cidade, reparando bem, já não faz

¹ « logiquement, la construction des deux ailes devait obéir à une stricte symétrie, et si l'on connaissait bien l'aile droite on pouvait facilement s'orienter dans l'aile gauche et inversement, il suffisait de tourner à gauche dans une aile alors que dans l'autre il fallait tourner à droite. » (Leibrich 139).

² « une limousine a même été transformée en résidence permanente, probablement parce qu'il est plus facile de retrouver une voiture qu'un appartement » (Leibrich 246).

³ « Il y a trois dortoirs de chaque côté, il faut encore voir comment tout ça se présente à l'intérieur, avec des embrasures de porte si étroites qu'on dirait plutôt des goulets, des corridors aussi insensés que les occupants de la bâtisse, ils commencent on ne sait pourquoi, finissent on ne sait où, et personne ne sait ce qu'ils veulent. » (Leibrich 108).

parte do mundo conhecido » (EL 117)¹, dès lors qu'elle est assiégée par son propre gouvernement. Le rôle de l'espace est définitivement autre que celui de *Ensaio sobre a Cegueira*. Dans *Ensaio sobre a Lucidez*, la ville évolue dans un univers mythique nouveau, inauguré par la pluie diluvienne du premier vote, qui exige des prouesses des citoyens: « A chover desta maneira será uma autêntica proeza se cá chegarmos todos » (EL 11)². L'intensité de la pluie rappelle celle qui réveille la femme du médecin dans *Ensaio sobre a Cegueira*, elle ressemble à une « cascade » (EC 265) et qui vient pour nettoyer « esta sujidade insuportável da alma. » (ibid.)³. La femme du médecin perçoit la violence de la pluie sur son propre corps, elle la reçoit « umas vezes a carícia, outra vezes a vergastada da chuva » (ibid.)⁴. L'eau purificatrice annonce l'intervention d'une divinité ou, à défaut, le début d'une nouvelle ère mythique: « les Eaux conservent invariablement leur fonction: elles désintègrent, abolissent les formes, « lavent les péchés », à la fois purificatrices et régénératrices. Leur destin est de précéder la Création et de la résorber »⁵. Dans ce roman, la pluie précède le recouvrement de la vue, et, dans le second, l'affirmation de la lucidité de chacun des électeurs.

La précision de nombres récurrents rappelle aussi la construction de mythes ou de légendes. Dans *Ensaio sobre a Lucidez*, le chiffre trois et ses multiples désignent la quasi totalité des datations. Ainsi, les intervalles entre un événement et le suivant durent généralement une demi-heure: « Ainda *meia hora* não tinha passado » (EL 14, n. s.)⁶, « *trinta minutos depois* » (EL 22, n. s.)⁷, « depois de o ministério do interior ter prorrogado por duas horas o termo da votação, período a que foi preciso acrescentar *mais meia hora* » (EL 25-6, n. s.)⁸, « *Meia hora depois*, os ministros voltavam a sentar-se ao redor da mesa. » (EL 178, n. s.)⁹, « Não se tinha demorado mais que *meia hora* em casa da mulher do médico » (EL 255, n. s.)¹⁰. Les divers rendez-vous sont fixés à trois, à six, à neuf heures, à midi ou minuit, parfois à la demi ou au quart, qui, exprimés en minutes, sont encore des multiples de trois. Le

¹ la ville, en y regardant de près, ne fait plus partie du monde connu (nous trad.).

² Avec une pluie pareille, ce sera un vrai miracle si nous arrivons tous aujourd'hui. (nous trad.).

³ « cette insupportable saleté de l'âme » (Leibrich 259).

⁴ « tantôt la caresse, tantôt le coup de verges de la pluie » (Leibrich 260).

⁵ ELIADE, M., (1965), *op. cit.* p. 113.

⁶ Avant qu'une demi-heure ne se soit écoulée (nous trad.).

⁷ Trente minutes plus tard (nous trad.).

⁸ après que le ministère de l'intérieur eût prorogé de deux heures la fin de l'élection, une période à laquelle il a fallu rajouter encore une demi-heure (nous trad.).

⁹ Une demi-heure plus tard, les ministres se sont à nouveau assis autour de la table. (nous trad.).

¹⁰ Il ne s'était pas attardé plus d'une demi-heure chez la femme du médecin. (nous trad.).

gouvernement semble avoir une prédilection pour cet horaire: « A hora da saída [do governo], simultânea, isto é, a mesma para todos, seria as três da madrugada » (EL 82)¹, une demi-heure avant le moment décidé, tous les intéressés sont prêts: « Às duas e trinta minutos da madrugada já toda a gente estava pronta » (EL 83)². La planification détaillée de la fuite du gouvernement fait aussi apparaître la manie de chronométrer dans les multiples de trois:

Às três horas menos quinze minutos [...] foi dado ordem de reduzir a intensidade da iluminação pública [...]. Às três horas menos três minutos os motores dos veículos que compunham as caravanas foram postos em marcha. Às três em ponto, como havia sido previsto, deu-se começo à retirada. » (EL 84, n. s.)³.

Après les attentats dans le métro, le maire de la ville choisit cette même heure pour donner sa démission au ministre de l'intérieur (EL 128), ensuite, le gouvernement s'entend sur ce même horaire pour permettre à ses électeurs présumés de quitter la ville: « Às três em ponto da madrugada do dia marcado, tal como o governo havia feito, as famílias começaram a sair de casa » (EL 146)⁴. Le gouvernement nécessite trois heures pour changer d'avis et le communiquer aux files de voiture devant les barrages. Le ministre s'adresse aux automobilistes « Às seis horas em ponto » (EL 162)⁵. Les instructions que le commissaire reçoit du ministre de l'intérieur suivent la même règle: « Hoje, às nove horas, da manhã, não da noite, estará uma pessoa à sua espera no posto seis-norte da fronteira » (EL 256)⁶, « Dirá ao inspector e ao agente de Segunda classe [...] que às nove horas deverão estar no posto seis-norte da fronteira » (EL 277)⁷. Même les moments que le ministre choisit pour donner ses ordres sont des multiples de trois: « Eram quase três horas e meia quando o telefone vermelho tocou. » (EL 256)⁸, « eram já onze horas e trinta minutos da noite, que o ministro telefonou. »

¹ L'heure de la sortie du gouvernement, simultanée, c'est-à-dire, la même pour tous, serait à trois heures du matin. (nous trad.).

² À deux heures et trente minutes du matin, tous étaient déjà prêts. (nous trad.).

³ À trois heures moins quinze minutes, l'ordre a été donné de réduire l'intensité de la lumière des lieux publics. À trois heures moins trois minutes, les moteurs des véhicules qui constituaient la caravane se sont mis en marche. À trois heures tapantes, ainsi que prévu, la fuite a eu lieu. (nous trad.).

⁴ Le jour choisi, à trois heures précises du matin, ainsi que le gouvernement l'avait fait avant elles, les familles ont commencé à quitter leurs maisons (nous trad.).

⁵ À six heures exactes (nous trad.).

⁶ Aujourd'hui, à neuf heures, du matin, non de la nuit, une personne vous attendra au poste frontalier six nord (nous trad.).

⁷ Vous direz à l'inspecteur et à l'agent de Seconde classe qu'ils devront se trouver à neuf heures au poste frontalier six nord (nous trad.).

⁸ Il était presque trois heures et demie quand le téléphone rouge sonna (nous trad.).

(EL 286)¹. Les décisions du commissaire sont le reflet exact de cette attitude, par exemple, lorsqu'il décide de lancer leur enquête auprès des suspects: « o nosso aparecimento, amanhã de manhã, nas casas dessas pessoas, deverá dar-se exactamente às dez e meia » (EL 223)². Les rendez-vous qu'il fixe à ses subalternes font douter qu'une alternative existe aux multiples de trois: « dispersar-se-iam, cada qual ao seu, para voltarem a encontrar-se noventa exactos minutos depois » (EL 221)³. Les personnages fonctionnent, comme par instinct, dans le respect d'un métronome réglé sur les quarts d'heure. Ainsi, l'ex-femme du premier aveugle « Saiu exactamente às doze e quinze minutos » (EL 272-3)⁴. Elle se rend chez le vieillard au bandeau noir et la jeune fille aux lunettes teintées. Ils vont voir un film et: « Eram duas horas e meia quando saíram todos » (EL 273)⁵. Le jour de leur arrivée à la *providencial s. a.*, les inspecteurs subalternes se couchent et « Quinze minutos depois ambos dormiam » (EL 208)⁶. Des intervalles de trois jours ne sont pas rares: « Três dias depois do atentado, manhã cedo, começaram as pessoas a sair para a rua. » (EL 136)⁷. Le ciel lui-même ne fait pas exception: « Durante os três dias seguintes à reunião do conselho de ministros a abóboda celeste mostrou-se ao mundo no seu magnificente traje de inconsútil azul » (EL 185)⁸.

Le chiffre cinq est aussi très présent. Il concurrencie vaguement le chiffre trois, mais est nettement moins fréquent. Cependant, l'insistance n'est pas moins nette, lorsque le narrateur chronomètre: « Para percorrer os vários corredores e as várias salas costumam ser necessários pelo menos uns cinco minutos, mas o secretário apareceu à porta ao fim de três. » (EL 192)⁹. Le ministre de l'intérieur décide d'accorder cinq jours au commissaire: « dou-lhe cinco dias, note bem, cinco dias, nem mais um, para me entregar toda a célula atada de pés e mãos » (EL 249)¹⁰. Nous pouvons encore poursuivre dans l'énumération de ces exemples, qui prouvent

¹ il était déjà onze heures et trente minutes du soir, le ministre appela (nous trad.).

² notre apparition, demain matin, chez ces personnes, devra avoir lieu à dix heures et demie précises (nous trad.).

³ ils se disperseraient, chacun allant de son côté, pour se rencontrer à nouveau quatre-vingt-dix minutes plus tard exactement (nous trad.).

⁴ Elle sortit exactement à douze heures quinze. (nous trad.).

⁵ Il était deux heures et demie quand ils sortirent tous. (nous trad.).

⁶ Quinze minutes plus tard, ils dormaient tous les deux. (nous trad.).

⁷ Trois jours après l'attentat, tôt le matin, les personnes commencèrent à descendre dans la rue. (nous trad.).

⁸ Les trois jours qui suivirent la réunion du conseil des ministres, la voûte céleste se montra au monde dans son magnifique habit de bleu parfait. (nous trad.).

⁹ Pour parcourir les divers couloirs et salles, il faut généralement cinq minutes au moins, mais le secrétaire arriva devant la porte au bout de trois. (nous trad.).

¹⁰ je vous donne cinq jours, notez-le bien, cinq jours et pas un seul de plus, pour que vous me rendiez la cellule entière, pieds et mains liés. (nous trad.).

que le narrateur prête fortement attention à la répétition du même horaire ou des mêmes intervalles, pendant lesquels des événements importants pour l'action se produisent. Il se crée ainsi une impression de temps cyclique, les personnages agissant selon des lois temporelles récurrentes. La répétition de la même heure est un signe manifeste de la construction de l'histoire. Le moment temporel récurrent est un phénomène connu des contes, des légendes et des mythes, des transmissions orales fondatrices d'une culture.

L'expression du temps vient corroborer les actes fondateurs décrits dans le roman. L'action se situe constamment dans le même endroit. Le départ du gouvernement de la ville relègue cette action au second plan. Ainsi que l'a dit Mary Daniel au sujet de *Levantado do Chão*¹, la ville devient le nouveau centre du monde: « A heightened sense of awareness and identification with the region brings a centripetal movement at both the physical and intellectual level, and the town from which young men previously departed for parts unknown is now the center of the universe. »². Le « centre de l'univers » est bien un préalable de la fondation d'une culture, c'est le lieu, par définition, qui est le plus proche des dieux³.

Ainsi, tous les éléments décrivant l'espace insistent sur un point géographique précis et le narrateur met en place divers éléments qui aident à accepter la ville en tant qu'espace mythique. L'action qui se déroule à l'intérieur de limites géographiques est caractéristique pour les romans saramaguïens que nous analysons et cette particularité mérite d'être relevée, car elle est instaurée malgré l'insistance sur l'expérience étrangère comprise également dans les romans.

A Jangada de pedra concentre aussi son action sur la péninsule ibérique, qui devient le centre de l'attention de toute la planète. L'espace n'est plus en arrière-plan, car, sans le réveil tectonique, il n'y aurait pas d'action. Nous aimerions étudier comment l'espace dans ce roman est utilisé pour fonder une ère nouvelle.

Le début d'un temps nouveau suppose, au préalable, la rupture avec le « monde » existant. Dans le roman, elle est géographique, mais aussi mystique: « A estrada estava cortada, cortada mesmo, no sentido literal da palavra. À esquerda e à direita, os montes e os vales interrompiam-se subitamente, numa linha nítida, como um corte de navalha ou um

¹ SARAMAGO, José, *Levantado do Chão*, Lisbonne, Ed. Caminho, 1980.

² DANIEL, M., « Ebb and Flow. Place as Pretext in the Novels of José Saramago », *Luso-Brazilian Review* 27.2 (Winter 1990), *op. cit.* p. 27.

³ ELIADE, M., (1965), *op. cit.* p. 25-62 « L'espace sacré et la sacralisation du Monde ».

recorte de céu » (*JP* 295)¹. La chaîne des Pyrénées divisée induit la comparaison avec une intervention céleste. Certains parmi les nouveaux insulaires tirent immédiatement profit de la rupture, feignant de refuser de conduire les étrangers chez eux pour des prix raisonnables, car « a Europa é longe como um raio, fica lá para o fim do mundo » (*JP* 42)². Ainsi démarre un détachement de l'Europe qui est, bien sûr, politique. Progressivement, les Ibériques apprennent à ne plus se définir par rapport au Nord et vont jusqu'à affirmer : et « não há nenhuma lei que diga que não se pode viver sem norte » (*JP* 309)³. Narrateur et personnages prennent conscience de la suprématie abusive et contestable du Nord sur le Sud : « A península cai [...] mas para o sul, porque é assim que nós dividimos o planisfério, em alto e baixo, em superior e inferior, em branco e preto, figuradamente falando » (*JP* 316)⁴.

Nous n'entrerons pas dans les détails de cette analyse, qui nous écarterait de notre propos. Le récit suggère que le choix de l'endroit est dû à la mythologie passée, entre autres, l'entrée des Enfers, sur laquelle insiste particulièrement le narrateur. Ainsi, la focalisation sur Cerbère (*JP* 9), et la particularité du terroir, des chiens sans cordes vocales, démontre que cette commune est le lieu idéal pour l'intervention de forces divines. Les habitants de la commune considèrent que le toponyme est lié à l'animal mythologique : « naquele mesmo lugar, comuna de Cerbère, departamento dos Pirenéus Orientais, ladrara, nas gregas e mitológicas eras, um cão de três cabeças que ao dito nome de Cerbère respondia, se o chamava o barqueiro Caronte, seu tratador. » (*JP* 9)⁵. Le mutisme des chiens est expliqué par ce mythe : « a ver se com o silêncio se apagava da memória a ínfera região » (*JP* 10)⁶. Les habitants se transmettent encore une autre singularité d'une génération à la suivante, bien plus intéressante pour notre hypothèse : « desde os tempos mais antigos se acreditava que, ladrando ali animais caninos que sempre tinham sido mudos, estaria o mundo próximo de extinguir-se. » (*JP* 9)⁷. Ainsi, la croyance du peuple annonce la fin du monde connu, c'est-à-dire,

¹ « La route était coupée, coupée réellement, au sens littéral du terme. A gauche et à droite, les montagnes et les plaines s'interrompaient brusquement, suivant une ligne très nette comme une coupure faite au couteau, ou une échancrure de ciel. » (Fages 278).

² « L'Europe est loin comme tout, c'est le bout du monde » (Fages 40).

³ « aucune loi ne dit qu'on ne peut vivre sans le nord » (Fages 292).

⁴ « La péninsule tombe [...] mais elle tombe vers le sud, car c'est ainsi que nous divisons le planisphère en haut et en bas, en supérieur et en inférieur, en blanc et en noir, pour parler de manière figurée » (Fages 299).

⁵ « en cette commune de Cerbère, département des Pyrénées-Orientales, un chien à trois têtes, qui répondait justement à ce nom quand l'appelait son maître, le nocher Charon » (Fages 9).

⁶ espérant que le silence effacerait de la mémoire cette région des Enfers (nous trad.).

⁷ « une croyance datant des temps les plus reculés voulait que, si la gent canine, qui avait toujours été muette, se mettait soudain à aboyer, la fin du monde serait proche. » (Fages 9).

l'émergence d'un nouveau monde dans une autre ère. Le fidèle serviteur de Charon, Cerbère, est l'ancêtre pressenti du chien qui décide de franchir la faille des Pyrénées et de se lancer à la recherche des autres « élus », accordant sa fidélité à Pedro Orce, qui fait figure de héros mythique dans l'avènement de l'époque qui se prépare. Pedro Orce comprend que tous deux partagent les mêmes symptômes, ils sentent la terre trembler, autrement dit, eux seuls perçoivent le réveil de la (divinité de la) terre. La serviabilité du chien Cerbère est aussi réinstaurée par son descendant. Alors que le chien possède des caractéristiques qui rappellent l'animal mythique, le lien avec les enfers est moins redoutable que ce qu'il ne paraissait. L'examen d'un exemple peut nous en convaincre: « o cão [...] fitava os seus olhos de fogo frio em viandantes quase sempre inocentes [...]. Este cão [...] mereceria o título de anjo-da-guarda, apesar das constantes insinuações que continuam a ser feitas sobre a sua pretensa origem infernal » (JP 263)¹. Les pouvoirs de Cerbère étaient nécessaires pour garder les âmes des morts séparées des vivants, afin que l'au-delà ne puisse perturber le déroulement de la vie. Cette fonction de protecteur réapparaît dans le chien du roman.

L'éloignement de la péninsule, avec la rupture des câbles de haute tension, entraîne des pannes d'électricité générales. L'explication scientifique du *negrum* est dépassée par la comparaison que suscite l'obscurité: « como se a terra tivesse mudado de órbita e viajasse agora num espaço sem sol » (JP 38)². Ainsi, c'est comme si l'astre, divin, s'était retiré avec l'avènement d'un nouvel ordre cosmogonique. Une obscurité similaire accompagne le dernier trajet des protagonistes, lorsqu'ils portent le cadavre de Pedro Orce jusqu'en sa terre natale:

O céu ainda estava escuro quando chegaram a Venta Micena. Em todo o caminho, por quase trinta léguas, não tinham encontrado uma alma viva. E Orce, adormecido, era um fantasma, as casas como paredes de labirinto, janelas e portas fechadas, o Castelo das Sete Torres, por cima dos telhados, parecia uma aparição insubstancial. (JP 328)³.

L'homonymie entre le village d'Orce et le protagoniste décédé entretient le doute sur l'apparence fantômatique. Est-ce le lieu abandonné, ainsi que le suggère la suite, ou n'est-ce

¹ « le chien [...] fixait de ses yeux de feu froid les passants presque toujours innocents [...] ce chien mériterait bien le titre d'ange gardien, en dépit des insinuations réitérées sur sa prétendue origine infernale. » (Pages 247).

² comme si la terre avait changé d'orbite et voyageait maintenant dans un espace sans soleil (nous trad.).

³ « Le ciel était encore plus sombre quand ils arrivèrent à Vente Micena. De tout le voyage, près de trente lieues, ils n'avaient rencontré âme qui vive. Et Orce, endormi, était comme un fantôme, les maisons ressemblaient aux murs d'un labyrinthe, fenêtres et portes fermées, le château des sept tours, au-dessus des toits, semblait une apparition immatérielle. » (Pages 311).

pas plutôt Pedro Orce qui ressemble à un esprit endormi, attendant l'achèvement du cycle qui vient d'être initié pour revenir sur terre?

En concevant un enfant avec Maria Guavaira, puis avec Joana Carda, Pedro Orce engendre une nouvelle génération. La description de l'espace au moment des actes sexuels possède des consonances mythiques. « L'écart » avec Joana Carda se produit: « no dia seguinte [...] num sítio que parecia gémeo do outro, era como se não tivéssemos chegado a partir de lá ou tivéssemos descrito um círculo completo » (*JP* 289)¹. L'arrivée à un endroit jumeau est inévitablement indissociable de l'idée de temps cyclique, qui accompagne les actes surnaturels de Pedro Orce. Il est semblable à un Dieu fécondateur, qui est rappelé à la terre, après la révélation des deux grossesses. De façon similaire, en ayant découvert les barques de pierre sur les côtes de Galice, Pedro Orce a revécu un épisode sacré (*JP* 201), comme si lui-même était la réincarnation des saints. Lorsque Pedro Orce s'y rend le lendemain, la barque est méconnaissable, elle ne semble plus la même. Pedro Orce a eu accès à cet événement au moment où la péninsule accélèrait sa progression. La coïncidence des deux actions, la nuit d'avant, rend impossible la répétition de cet acte.

Le motif du cycle temporel est représenté par le cercle spatial, ce qui est souligné par le geste de José Anaiço sur la carte du Portugal et de l'Espagne: « As mãos alisam e afagam o papel, passando sobre o Alentejo e continuando para norte, como se acariciassem um rosto, da face esquerda para a face direita, é o sentido dos ponteiros do relógio, o sentido dos tempos » (*JP* 95)². La carte n'est qu'une représentation de la péninsule, sur laquelle des mouvements similaires ont lieu. Ainsi, Pedro Orce fait un tour quasi complet de la péninsule, au départ de l'Andalousie, en passant par le Portugal et le Nord de l'Espagne, jusqu'aux Pyrénées. De même, Joana Carda parcourt un cercle au Portugal, avant d'entamer une relation avec José Anaiço. Partie de Coïmbre, elle est hébergée à Ereira. Elle se rend à Lisbonne chercher Pedro Orce, Joaquim Sassa et José Anaiço, et ce n'est que de retour à Ereira qu'elle refait sa vie. Notre observation rejoint l'analyse de David Frier sur les termes utilisés pour décrire la promenade de José Anaiço, lorsqu'il est suivi des étourneaux: « as José moves westwards in his first encounter with the starlings „de nascente para poente“ he is also moving in the time

¹ « [le] lendemain [...] dans un lieu qui semblait être le jumeau du précédent, c'était comme s'ils n'étaient jamais partis ou comme s'ils avaient décrit un cercle entier » (Pages 272-3).

² « Les mains déplissent et lissent le papier, comme si elles caressaient un visage, de la joue gauche à la joue droite, c'est le sens des aiguilles d'une montre, le sens du temps » (Pages 90).

from his birth („nascimento“) to his death (when he will become „pó“, or dust) ». ¹ David Frier décrit le symbolisme du cercle parcouru par José Anaiço en s'appuyant sur les mots désignant deux points cardinaux. Nous observons que les oiseaux ne suivent pas l'instituteur lorsque celui-ci se dirige vers le Sud, ils le rattrapent lorsqu'il fait demi-tour. Comme si les étourneaux avaient une mission à accomplir qui les empêche d'aller vers le Sud, comme si leur route était suspendue à l'acte que doit encore accomplir José Anaiço. La rencontre de Joana Carda, qui précipite encore davantage la péninsule dans son avancée, semble centrale dans l'évolution de José Anaiço: « [José Anaiço] Avança para [Joana Carda], e este movimento, lançado na mesma direcção, vai juntar-se à força que empurra, sem recurso nem resistência, a figura de jangada de que o Hotel Bragança, neste preciso instante, é carranca e castelo de proa » (*JP* 120)². Alors seulement, les oiseaux sont « libérés de leur mission » et peuvent à nouveau se déplacer vers le Sud: « os estorninhos desapareceram na direcção do sul » (*JP* 124)³.

Pedro Orce, José Anaiço et Joaquim Sassa arrivent à Lisbonne en traversant le pont « 25 de Abril », qui, dans la symbolique décrite par Mircéa Éliade, ressemble à un centre du monde, à cause des « énormes piliers que subiam da água para serem apoio do céu » (*JP* 110)⁴, rappelant les « piliers cosmiques qui soutiennent le Ciel tout en ouvrant la voie vers le monde des Dieux »⁵. La réaction des étourneaux est si étrange qu'elle paraît décrire une cérémonie: « os pássaros mudavam bruscamente de direcção, em golpes de asa rápidos, sucessivos, e a terra era como se rodasse em torno da ponte, tornando-se o norte leste e depois sul, o sul oeste e depois norte » (*JP* 110)⁶. Le vol des oiseaux semble décrire la rotation de la terre autour des piliers, qui marquent le centre du monde. Cette image cadre parfaitement avec le placement de la péninsule au coeur des événements et non plus à la traîne de l'Europe. De plus, le mouvement, et encore davantage, la rotation, sont les présupposés de la vie. En observant comment les éléments sont réunis entre eux par la force rotative, les protagonistes

¹ FRIER, D., (1999), *op. cit.*, p. 196: « lorsque José se déplace vers l'Ouest, lors de sa première rencontre avec les étourneaux « de nascente para poente », il avance aussi dans le temps, de sa naissance vers sa mort (lorsqu'il va devenir « pó », ou poussière) (nous trad.).

² « Il avance vers elle, et ce mouvement s'ajoute à la force qui pousse, sans rencontrer de résistance, dans la même direction, cette sorte de radeau dont l'hôtel Bragança est, à cet instant précis, le gaillard d'avant, la figure de proue » (Fages 112).

³ « les étourneaux filèrent en direction du sud » (Fages 116).

⁴ « les énormes piliers qui jaillissaient de l'eau pour soutenir le ciel » (Fages 102).

⁵ ELIADE, M., (1965), *op. cit.* p. 36.

⁶ « les oiseaux, donnant de petits coups d'aile rapide et successifs, changeaient brusquement de direction, et c'était comme si la terre se mettait à tourner autour du pont, le nord devenant l'est puis le sud, le sud devenant l'ouest puis le nord » (Fages 102).

supposent leur appartenance à un ordre cosmique. Ainsi, Pedro Orce énonce la chaîne de mouvements à l'intérieur des mouvements: « nós aqui vamos andando sobre a península, a península navega sobre o mar, o mar roda com a terra a que pertence [...] e o sol gira sobre si mesmo » (*JP* 269)¹. Il s'interroge sur l'extrémité à l'opposé du soleil: « o que eu gostaria de saber é o que é que se move dentro de nós e para onde vai [...] [uma] coisa que se mova e que talvez nos mova » (*ibid.*)². Les références au cercle sont nombreuses. Elles sont des évocations du serpent mordant sa propre queue de la mythologie celtique. Les travaux de David Frier ont mis en évidence les renvois à la tradition celtique qui sont suggérés dans le roman³. Les évocations et la description de l'espace jouent un rôle médiateur dans l'interprétation du roman. Les lieux ne se trouvent pas dans l'arrière-plan, mais ils sont comme des actants au même titre que les personnages. La péninsule se défait de son référent réel, pour se présenter en tant que lieu mythique. Cependant, alors que les références aux Celtes ne sont pas accessibles à tous les lecteurs, nous devons constater qu'elles participent à l'idée d'union culturelle prisée dans le roman. Nous avons évoqué l'ibérisme en tant qu'idéologie sous-tendant les penchants des personnages, et qui représente, à ce niveau, une union que seule l'artificialité des frontières empêcherait d'être une réalité quotidienne. Le roman justifie ces connivences culturelles, de la même façon qu'il met face à face les religions qui ont influencé la culture de la péninsule. La fréquente allusion faite aux enfers s'explique notamment par l'existence de cet endroit mythique chez les Chrétiens, les Grecs et les Celtes. Les parallèles, qui sont faits entre ces deux dernières visions sacrées, concernent notamment l'existence d'oiseaux psychopompes. C'est ainsi que les étourneaux qui accompagnent José Anaiço étonnent en particulier les Andalous: « raras são as aves no inferno, só as nocturnas por causa da tradição » (*JP* 84, n. s.)⁴. L'Enfer andalou est celui de la nuit des temps:

Nestes lugares teve o diabo a sua primeira morada, foram os cascos dele que queimaram o chão e depois calcinaram as cinzas, entre montanhas que então se arrepiaram de medo e até hoje assim ficaram, deserto final onde até o

¹ « nous ici, nous marchons sur la péninsule, la péninsule navigue sur la mer, la mer tourne avec la terre à laquelle elle appartient [...] et le soleil tourne sur lui-même » (Fages 253).

² « j'aimerais savoir ce qui bouge au-dedans de nous et où ça va [...] une chose qui bouge et qui nous fait peut-être nous mouvoir » (Fages 253).

³ voir: FRIER, D., (1998) *op. cit.* p. 713-720 et FRIER, David, « José Saramago's *Stone Boat*: Celtic Analogues and Popular Mythology », *Portuguese Studies*, vol. 15, Leeds, W.S. Maney & Son, 1999, p. 194-206.

⁴ rares sont les oiseaux dans l'enfer, à part les nocturnes à cause de la tradition (nous trad.).

próprio Cristo se teria deixado tentar se do mesmo diabo não conhecesse já as manhas, consoante pôde aprender no texto bíblico. (*JP* 81)¹.

Le narrateur traite avec ironie la foi chrétienne, qui s'ancre dans les traditions ibériques existantes, en tentant de faire table rase du passé. Le narrateur reprend les mythes des origines, en accordant une préférence au point de vue ibérique, et il replace le christianisme dans un cycle, une étape qui touche à sa fin et qui fait place à une lucidité culturelle, fondée sur la reconnaissance des origines multiculturelles.

Nous avons pu établir un rapport entre un cercle parcouru sur l'espace de la péninsule pour quatre des personnages principaux (en comptant l'itinéraire du chien), et avons conclu à un rapprochement entre cette occupation spatiale et son interprétation dans la mythologie celtique. Les deux protagonistes restants, Joaquim Sassa et Maria Guavaira, se rencontrent également dans une symbolique celtique mélangée à la christianisation de cette culture. David Frier donne une explication pour l'origine du nom « Guavaira »: « como San Andrés no tuvo máis remedio que ficar, o seu barco petrificou-se e converteuse nunha gran rocha situada frente a Punta Gaveira » [...] Punta Gaveira [is] a phonetic variation of the name Guavaira. »². David Frier avance l'hypothèse de la christianisation d'une légende celtique, racontant l'arrivée des divinités par la mer, alors que dans la mythologie celtique, la barque menait les morts dans l'au-delà. Sur la plage de A-Ver-O-Mar, le lieu où est arrivé le prodige de Joaquim Sassa, se trouve une chapelle dédiée à Saint-André, précisément. En novembre, des pèlerins s'y rendent pour demander l'assistance du saint dans le domaine de l'amour. Sur Saint-André pèsent les soupçons d'avoir remplacé les légendes celtes dans les régions où celles-ci ont eu cours. Lorsque, devant la chapelle de ce dernier, Joaquim Sassa jette une pierre dans la mer, il réunit ainsi deux éléments fondamentaux de la culture celtique. Le moment du prodige confère une importance surnaturelle à ces actes, il les sacralise, mais le lieu est plus qu'un décor. Il est sacré depuis au moins deux cycles culturels, celui des Celtes et celui des Chrétiens, et il devient l'un des endroits où se manifeste à nouveau le surnaturel. Or, la magie du lieu, dans le cycle culturel qui s'annonce, est dévoilée progressivement. Dans l'immédiat, Joaquim Sassa est surpris de la virulence avec laquelle la pierre frappe les flots. Ensuite, le

¹ Dans ces parages, le diable établit sa première demeure, ses pieds fourchus brûlèrent le sol et calcinèrent les cendres, au milieu des montagnes, qui se hérissèrent de terreur et qui restèrent ainsi, désert final où le Christ lui-même se serait laissé tenter s'il n'avait déjà connu les ruses de ce même diable, d'après ce qu'il a pu apprendre dans le texte biblique (nous trad.).

² FRIER, D., (1999) *op. cit.* p. 200-1.

pouvoir de secourir en amour, attribué à Saint-André, prend la relève. Joaquim Sassa est l'un des initiateurs du voyage qui réunit tous les protagonistes, un geste qui le conduit à l'amour, chez Maria Guavaira. Celle-ci attend avec son énorme pelotte de laine que Joaquim ait achevé un parcours de la péninsule. Le fil les lie avant qu'ils ne se voient, mais aussi d'autres objets symboliques, comme la pierre (des barques de Punta Gaveira) et la mer: « esta criatura silvestre que com certeza sabe ao sal que o vento traz por cima dos montes » (*JP* 191)¹. Nous voyons que ce n'est pas seulement le lieu de l'acte initial qui réunit références chrétiennes et païennes, mais le syncrétisme est présent jusque dans les moindres détails. Nous pouvons nous en assurer dans l'examen du discours de certains personnages. Joaquim Sassa est souvent comparé à Hercule: « o próprio Hércules, a pesar de ser metade deus, não conseguiria bater o teu recorde » (*JP* 130)², assure José Anaiço. Joaquim Sassa semble préférer la comparaison biblique: « nem mesmo o Sansão da bíblia teria sido capaz de fazer o que eu fiz » (*JP* 178)³. Les comparants se valent, tant Samson et Hercule sont connus pour leur force surhumaine, tandis que le narrateur décrit l'apparence des trois hommes protagonistes en écartant les différences entre le héros grec et biblique: « um daqueles homens é velho, os outros têm pouco de sansão e hércules » (*JP* 263)⁴.

Dans la même visions syncrétiste, le narrateur rêve à une communication des effigies religieuses, que l'effondrement de Venise provoquerait: « o Cristo Pantocrator da basílica finalmente em teológica conversação com os deuses marinhos subalternos de Jove, o Neptuno romano, o Posídon grego, e de propósito regressadas às águas de que nasceram, Vénus e Afritite » (*JP* 72)⁵. La nouvelle ère introduite par la navigation de la péninsule réinstalle les anciens symboles sacrés à leur place centrale. Ainsi, Joana Carda ne se sépare pas de son étrange bâton, alors que tous admettent que le prodige du trait ineffaçable ne se reproduira pas. Les protagonistes ne peuvent faire un trait dans le sol avec le bâton de Joana Carda, qui, comme le sien, ne s'effacerait plus. Le phénomène s'est produit parce qu'il a coïncidé avec le réveil tectonique. José Anaiço comprend instinctivement le phénomène qui régit l'ensemble de

¹ cette créature sylvestre qui a certainement le goût du sel, transporté par le vent par-dessus les montagnes (nous trad.).

² Hercule lui-même, bien que demi-dieu, n'aurait pas réussi à battre ton record (nous trad.).

³ « même le Samson de la Bible n'aurait pas été capable de faire ce que j'ai fait » (Pages 167).

⁴ « l'un des hommes est âgé, les autres ne sont ni des Samson ni des Hercules » (Pages 246).

⁵ le Christ Pantocrator de la basilique finalement en conversation théologique avec les dieux marins subalternes de Jupiter, le Neptune romain, le Poséidon grec et, volontairement revenues aux eaux d'où elles sont sorties, Vénus et Amphitrite (nous trad.).

leurs actes surnaturels: « Ce n'est pas le bâton, ce n'est pas la personne, c'est le moment, c'est lui qui compte. » (Fages 140). Le « destin » du bâton sera de sacrifier le lieu de sépulture de Pedro Orce, ainsi que nous éclaire la légende de El-Hemel:

un signe quelconque suffit à indiquer la sacralité du lieu. « D'après la légende, le marabout qui fonda El-Hemel à la fin du XVI^e siècle s'arrêta pour passer la nuit près de la source et planta un bâton en terre. Le lendemain, voulant le reprendre pour continuer sa route, il trouva qu'il avait pris racine et que des bourgeons avaient poussé. Il y vit l'indice de la volonté de Dieu et fixa sa demeure en cet endroit. »¹.

Le geste de Joana Carda est ouvert à des spéculations rationnelles, le bâton « [pode] ser relógio de sol num deserto calcinado, talvez árvore renascida, se um pau seco, espetado no chão é capaz de milagres, criar raízes » (JP 330)². Le miracle de El-Hemel se produit à nouveau, lorsque le groupe s'éloigne de la tombe, « A vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem. » (JP 330)³.

A Jangada de pedra met en rapport les contraires et les origines mythiques de la péninsule. La nouvelle ère semble mépriser l'oubli d'une culture de la Péninsule ibérique, en faveur de la nouvelle. L'identité ibérique est formée de tous les mythes successifs et de toutes les histoires. Il ne faut toutefois pas s'y tromper: cette vision n'aboutit pas à une plus grande ouverture sur l'autre, mais débouche sur un ethnocentrisme douteux, que Daniel-Henri Pageaux, notamment, a relevé: « les Portugais, dans un mouvement de patriotisme obscurantiste (bien connu), osent nommer Venise l'Aveiro d'Italie »⁴. Le narrateur refuse une référence géographique extérieure à la péninsule. Le Portugal et l'Espagne sont instaurés comme le centre du monde.

La réinterprétation des origines va de pair avec la réévaluation des mythes. Elle suppose une nouvelle hiérarchisation des valeurs culturelles. Ainsi que le dit Daniel-Henri Pageaux, « L'écrivain qui a recours au mythe interroge une réponse et l'écriture s'effectue sur une réponse, un scénario déjà là. Il faut donc analyser ce qu'apporte le mythe et l'apport de l'écrivain, de l'époque, de la culture en question. »⁵. Dans la version wolfienne de *Médée*, les

¹ ELIADE, M., (1965), *op. cit.* p. 30, citant René Basset, « Revue des Traditions populaires », XXII, 1907, p. 287. (le soulignement est de Mircéa Éliade).

² « [il peut] être le cadran solaire d'un désert calciné, peut-être un arbre qui va renaître, si un bâton sec enfoncé dans le sol est capable de prodiges, prendre racine » (Fages 313).

³ « Le bâton d'orme est vert, il fleurira peut-être l'an prochain. » (Fages 313).

⁴ PAGEAUX, D-H, (1996), *op. cit.*, p. 375.

⁵ PAGEAUX, D-H, (1994), *op. cit.*, p. 100.

transformations par rapport au legs grec sont nombreuses. La narratrice a choisi une interprétation fondée sur une vision politique des événements. Ainsi, les circonstances dans lesquelles les Argonautes débarquent en Colchide sont mises en arrière-plan, alors que dans la version d'Euripide, par exemple, la Colchide n'est qu'un décor.

Corinthe accueille son visiteur dans toute sa splendeur brillante, peut-être même aveuglante. Ainsi, le jugement de Médée est, de prime abord, influencé par la vision de la ville: « König Kreons schimmernder Stadt Korinth, da dachte ich neidvoll: Diese hier haben keine Geheimnisse. Und das glauben sie auch selbst von sich, das macht sie so überzeugend. » (*M* 16)¹. L'éclat de Corinthe revient comme un leitmotiv: « im glänzenden Korinth » (*M* 31)², qui sert de garde-fous contre les secrets impardonnables, relégués dans l'obscurité: « dieses wundervolle, reiche, seiner selbst so gewisse und hochmütige Korinth seine unterirdische Gänge mit ihren tief verborgenen Geheimnissen hat » (*M* 83)³. Médée observe les transports des cadavres, les habitants morts de la peste, pendant que Corinthe se prépare à la cérémonie de printemps. La ville de l'autre côté du fleuve, c'est la ville des morts, « die Totenstadt », mais la richesse de Corinthe ne parvient pas à écarter le malaise de Médée, au contraire: « Mir war das Gold der Türme von Korinth wie ein Vorschein des Todes » (*M* 178)⁴, affirme-t-elle. Médée accède à la connaissance des crimes fondateurs du royaume de Créon, et l'éclat de Corinthe perd alors toute son influence sur le jugement de la Colchidienne. Elle devient une figure dérangeante, non seulement pour les projets ambitieux de Jason, mais pour le palais dans son ensemble. Elle est écartée de la demeure royale et assignée à résidence dans sa maisonnette en terre cuite, « Lehmhütte ». Médée ne cesse d'être une présence contrecarrant les projets de la maison de Corinthe. Tout comme la cabane, nonobstant sa fabrication modeste, continue d'exister aux côtés du palais, de même, l'influence de la Colchidienne sur le déroulement de la vie politique de Corinthe, malgré les efforts de l'en écarter, ne faiblit pas. La maisonnette symbolise un espace que l'on veut ignorer, mais la proximité entre les deux maisons dévoile l'opposition carnavalesque entre le palais prestigieux de Créon et la Corinthe clandestine des critiques du pouvoir.

¹ « Corinthe, la ville étincelante du roi Créon, j'ai eu cette pensée envieuse: ces gens-là n'ont aucun secret. Et c'est ainsi qu'ils se voient, voilà ce qui les rend si persuasifs » (Lance et Lance-Otterbein 19).

² « dans la brillante Corinthe » (Lance et Lance-Otterbein 41).

³ « cette Corinthe merveilleuse, riche, si sûre d'elle et si orgueilleuse possédait elle aussi ses couloirs souterrains aux secrets bien enfouis. » (Lance et Lance-Otterbein 111).

⁴ « L'or des tours de Corinthe était pour moi comme l'annonce de la mort » (Lance et Lance-Otterbein 235).

La description de la Colchide rejoint l'opposition entre l'objectivité superficielle et la volonté de transparence. Les compatriotes de Médée préfèrent, à quelques exceptions près, renoncer à la vérité sur la Colchide et reproduire leur ville à l'image de leurs souvenirs. Ainsi naît un quartier à Corinthe:

in ihrem Viertel, in dem sie sich ein Klein-Kolchis eingerichtet haben, das sie gegen jede Veränderung abdichten, ihre Köpfe zusammenstecken und in den Geschichten, die sie sich zuraunen, ein wundersames Kolchis entstehen lassen, das es auf dieser Erde niemals und nirgends gegeben hat. (M 69-70)¹.

Aucun de ceux qui sont montés sur l'Argo avec Médée n'y ont été forcés, mais la liberté qu'ils ont exercée alors se heurte aux difficultés d'acculturation. Ils préfèrent la fuite dans l'imaginaire des lieux et commencent à faire de Médée le bouc émissaire de leur malheur: « als meine Kolcher, enttäuscht von den Ländern, in den ich sie, selbst getrieben, geführt hatte, anfangen, mir die Schuld am Verlust der Heimat zu geben, die ihnen nachträglich in ungetrübtem Glanz erstrahlt » (M 30)². À nouveau, l'éclat d'un lieu va de pair avec l'aveuglement de celui qui s'en souvient ou qui s'y soumet. À l'opposé, nous avons trouvé des exemples, où l'intériorité est prisée comme la solution. Ainsi, la lucidité de Médée, lorsque le drame se préparait en Colchide, était due à ses sentiments, car la Colchide et elle-même ne formaient, émotionnellement, qu'un seul corps: « Unser Kolchis ist mir wie mein eigener vergrößerter Leib gewesen, an dem ich jede seiner Regungen spürte. Den Niedergang von Kolchis ahnte ich wie eine schleichende Krankheit in mit selbst » (M 90)³. Glaucé admire également la cour intérieure d'Aréthuse et d'Oistros, un endroit où l'extérieur et l'intérieur se mélangent dans une harmonie surprenante dans cette ville:

Nie hatte ich mir vorgestellt, daß so etwas Schönes wie diesen Raum in meiner Stadt geben könnte [...] Ihr Raum hatte eine große Öffnung gen Westen, er war vollgestellt mit seltenen Pflanzen, man wußte kaum, ob man drinnen oder draußen war, hier wäre gut sein, empfand ich (M 140-1)⁴.

¹ « dans leur quartier où ils ont installé une petite Colchide imperméable à tout changement, quand ils resserrent leur cercle pour, dans des histoires qu'ils chuchotent, faire surgir une merveilleuse Colchide qui n'a jamais et nulle part existé sur cette terre. » (Lance et Lance-Otterbein 93).

² « lorsque mes Colchidiens, déçus par les pays où, poussée moi-même, je les avais conduits, commencèrent à me reprocher la perte de leur patrie qui brille après coup d'un éclat inaltérable » (Lance et Lance-Otterbein 39).

³ « Notre Colchide avait été pour moi comme mon propre corps agrandi, dont je percevais chaque mouvement. La décadence de la Colchide, je l'avais pressentie comme une maladie rampante en moi-même » (Lance et Lance-Otterbein 118).

L'espace décrit dans ce roman lance des appels à sa réévaluation, il faut s'approcher des entrailles de la terre pour découvrir les secrets de Corinthe. Les murs ne doivent pas être pris pour des frontières infranchissables, il forment une barrière dans un espace donné, qui conjugue à l'infini les opposés. Il n'y a pas d'intérieur sans extérieur, pas de lumière sans obscurité. Et il n'y a pas de mythe terrible, comme celui de Médée infanticide, sans raison pour l'existence de ce mythe. Christa Wolf a retourné les présupposés accordés à la version d'Euripide. Dans son oeuvre, l'étrangère n'est pas cruelle, mais la société est impardonnable envers les nouveaux-venus, surtout s'ils remettent en question l'ordre établi, et ne se fondent pas dans le moule des préjugés.

Christa Wolf insinue la motivation d'Euripide et la survivance du mythe de Médée sous cette forme. Elle apprend que les taureaux ont subi une influence dans le passage d'une structure sociale à une autre: « In der ursprünglichen matrizenrischen Welt-Anschauung galten Stiere ihrer ‚Mondhörner‘ wegen als Sinn-Bilder der kosmisch-weiblichen Lebenspendekraft. Stiertötungsszenen erscheinen erst in patriarchalen Kontexten. »¹. Les deux scènes, où ces animaux sont immolés, lancent ainsi un message clair au lecteur averti. La première cérémonie est perpétrée par Médée en Colchide, « Medea als Opferpriesterin vor dem Altar einer uralten Göttin ihres Volkes, in ein Stierfell gehüllt, eine aus Stierhoden gefertigte phrygische Mütze auf dem Kopf [...] Sie schwang am Altar das Messer über den geschmückten Jungstier » (*M* 58)², tandis que, pendant la seconde, la fête du printemps de Corinthe, Médée pressent le malheur dans le mugissement des bêtes: « die Herde der zwanzig Stiere, die zum Opfer bestimmt waren [...] ihr angstvolles Brüllen, das zu uns herüberdrang, kam mir wie ein Unheilszeichen vor. » (*M* 178)³. Le sacrifice des taureaux révèle le passage

⁴ « Je n'avais jamais imaginé qu'il pût y avoir dans ma ville quelque chose d'aussi beau que cette pièce. [...] La pièce avait une grande ouverture donnant sur l'ouest, elle était encombrée de plantes rares, on se demandait si on était dedans ou dehors, on se sentirait bien ici, c'est le sentiment que j'ai eu » (Lance et Lance-Otterbein 186-7).

¹ HOCHGESCHURZ, M., (1998), *op. cit.*, p. 7: Dans la vision du monde matriarcale originelle, les taureaux, à cause de leurs cornes en forme de croissants de lune, étaient tenus pour des symboles du secret de la vie féminin. Des scènes de massacre de taureaux commencent seulement à apparaître dans des contextes patriarcaux. (nous trad.).

² « Médée en prêtresse de sacrifice devant l'autel d'une très ancienne déesse de son peuple, ceinte d'une peau de taureau, coiffée d'un bonnet phrygien fait de testicules de taureau [...]. Devant l'autel elle brandit le couteau par-dessus du jeune taureau paré pour la cérémonie » (Lance et Lance-Otterbein 79).

³ « le troupeau des vingt taureaux destinés au sacrifice [...] leur beuglement angoissé qui venait jusqu'à nous, me parut être le signe d'un malheur » (Lance et Lance-Otterbein 235-6).

vers la société patriarcale, encore dans ses petits souliers en Colchide, à en juger par la modestie du sacrifice, ou alors, déployée dans un faste inégalable, à Corinthe.

L'autre empreinte que laisse la narratrice pour l'interprétation de la différence de structure sociale, est la Crète. Elle prévoit un personnage masculin crétois: « Oistros übrigens kommt nicht zufällig aus Kreta, wo die minoische Kunst bewegende Zeugnisse der frühen matriarchalen Kultur bewahrt hat »¹, mais se décide, dans la version finale, pour une femme sculpteur, Aréthuse, et son sauveur, le vieux Crétois. Le tremblement de terre et la peste qui les emporte, préfigure la fin de l'opposition à la gouvernance patriarcale, puisque ces malheurs précipitent la mise au ban de Médée.

Maria Alzira Seixo a analysé *Kassandra*² et *Memorial do Convento*³ et est arrivée à des conclusions similaires sur la réécriture du mythe en se fondant sur des réalités politico-économiques qui auraient motivé la guerre de Troie:

Coloca-se aqui o problema da verdade [...] na medida em que a *invenção* [...] funda aqui (como em Saramago) uma nova realidade, que é pelo menos uma verdade do mundo actual lendo o mundo antigo: Helena de Tróia não existe, é a passagem do Bósforo, com os seus interesses económicos, que determina a motivação da guerra, e o efeito pragmático e actual deste romance é claramente o de um libelo contra a guerra e de uma reflexão sobre o feminismo (em Saramago, a passarola voa para consagrar os efeitos do conhecimento científico e da relação afectiva na libertação dos homens contra a tirania).⁴

La relecture dont se fait l'écho *Medea. Stimmen* a deux effets. Tout d'abord, le mythe n'est plus fondateur d'une culture, mais il explique, tout au plus, les phénomènes que nous pouvons observer dans les préjugés envers l'étranger. Le mythe est détrôné de la vérité implacable qu'il est censé véhiculer, et la voix du conteur – celle d'Euripide comme celle de Wolf – se fait entendre.

¹ HOCHGESCHURZ, M., (1998), *op. cit.*, « Christa Wolf im Gespräch mit Petra Kammann: Warum Medea? », p. 52: Oistros d'ailleurs n'est pas par hasard originaire de Crète, où l'art minoen a gardé des témoignages émouvants de l'ancienne culture matriarcale. (nous trad.).

² WOLF, Christa, *Kassandra*, Hambourg, dtv, Luchterhand Literaturverlag, 1983, *Cassandre, le récit et les prémisses*, traduit par Alain Lance, Stock, 1983.

³ SARAMAGO, José, *Memorial do Convento*, Lisbonne Ed. Caminho, 1984.

⁴ SEIXO, M. A., „Narrativa e ficção – problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós-modernismo », *Colóquio Letras*, Lisbonne, éd. Fond. Calouste Gulbenkian, Oct-Déc 1994, p. 106: Le problème de la véracité s'impose ici, dans la mesure où l'invention fonde ici une nouvelle réalité (comme chez Saramago): Hélène de Troie n'existe pas, le motif de la guerre est le passage du Bosphore, avec ses intérêts économiques, et l'effet pragmatique et actuel de ce roman est un pamphlet contre la guerre et une réflexion sur le féminisme (chez Saramago, la passerole s'élève dans les airs pour consacrer les effets des connaissances scientifiques et la relation affective dans la libération des hommes contre la tyrannie.) (ns trad.).

Conclusion

Notre corpus nous présente divers degrés d'influence de l'espace sur la construction identitaire. Nous lisons souvent que non seulement les lieux mais aussi les toponymes ont évolué au fil du temps. Ces derniers ont été changés afin d'effacer leurs origines. Les narrateurs des romans sont attentifs aux traces que l'Histoire a laissées sur l'espace.

Dans les romans de José Saramago, l'espace tient un rôle de premier ordre. Dans *Ensaio sobre a Cegueira* l'architecture de l'asyle est opposée à la construction urbaine. Les deux fournissent une image de la société peu valorisante, parce qu'inhumaine. Dans *Ensaio sobre a Lucidez*, la construction d'un espace mythique est parachevée à l'aide de l'élaboration d'un temps cyclique. Dans *A Jangada de pedra*, l'espace concentre l'action romanesque et même y prend part. Le narrateur insère des éléments propres aux mythes dans la description spatiale, de sorte que la péninsule ibérique apparaît comme le centre du monde. Dans les trois romans de José Saramago, l'action se concentre sur une aire géographique donnée, qui apparaît comme inexistante dans le réel à cause de quelques descriptions qui en sont faites.

Dans *Medea. Stimmen*, une lecture attentive des références spatiales dévoile la version hellénique du mythe. Corinthe apparaît comme une ville faite d'oppositions. Les éléments du mythe fournissent une explication sur les préjugés concernant Médée, alors que la « vérité » se cache derrière les manipulations politiques.

L'espace est un indicateur de la progression de la quête dans *La Langue maternelle* et *Les Mots étrangers*, car le narrateur voyage, observe et commente les lieux de son séjour. Nous constatons aussi que *La Langue maternelle* et *Kindheitsmuster* donnent l'avantage aux traces du passé et aux revirements politiques, qui ont laissé des traces dans les toponymes ou les lieux eux-mêmes.

Ainsi, l'espace est un atout important pour nos réflexions, car, soit il guide le protagoniste dans sa quête, soit il porte les traces de la fiction.

4. c. La diversité mémorielle et la polyphonie

Introduction

Nous insistons sur la nécessité de la culture pour fonder une identité dans un groupe. Ainsi que le dit Jan Assmann, « Der Unterschied besteht darin, daß das Gruppengedächtnis keine neuronale Basis hat [wie das eines Individuums]. An deren Stelle tritt die Kultur »¹. Or, la mémoire est faite de processus sans cesse en mouvement, de même que la culture évolue dans le temps et selon les situations.

Nous observons une multiplicité de versions mettant en cause l'Histoire officielle. Nous proposons une mise en évidence de ces points de vue divergents, accompagnés des justifications que donnent les narrateurs à ce propos. La mise en doute de l'existence d'une vérité historique unique est en effet étayée par des arguments.

Notre démarche est inspirée des études anthropologiques, qui se sont intéressées à la constitution d'une identité grâce au legs culturel et à la mémoire. Jan Assmann reconnaît que le changement de perspective dans ces études met au jour l'enjeu politico-idéologique de la manipulation de l'Histoire:

Ich möchte davon ausgehen –übrigens ganz im Sinne von Nietzsche–, daß die Zeichen der natürlichen Grundausstattung des Menschen eher auf Vergessen als auf Erinnern stehen und die Tatsache der Erinnerung, des Interesses an der Vergangenheit, der Nachforschung und Durcharbeitung das eigentlich erklärungsbedürftige Problem darstellt. [...] bis in verhältnismäßig späte Zeit hinein dieses Interesse an der Vergangenheit kein spezifisch „historisches“ Interesse war, sondern ein zugleich umfassenderes und konkreteres Interesse an Legitimation, Rechtfertigung, Versöhnung, Veränderung usw., und in jenen Funktionsrahmen gehört, den wir mit den Begriffen Erinnerung, Überlieferung, und Identität abstecken.²

¹ ASSMANN, J., (1997), *op. cit.* p. 89: La différence réside dans le fait que la mémoire du groupe n'a pas de fondement neuronal [comme chez l'individu]. À la place de celui-ci, il y a la culture (nous trad.)

² ASSMANN, J., (1997), *op. cit.* p. 67: J'aimerais supposer- d'ailleurs dans la lignée de Nietzsche- que les signes de la constitution naturelle de l'être humain sont plutôt du côté de l'oubli que de la réminiscence et que le problème, qui réellement mérite une explication, c'est la mémoire, l'intérêt porté au passé, les recherches et les études qui lui sont consacrées. [...] jusqu'à une époque relativement tardive, l'intérêt porté au passé n'était pas un intérêt spécifiquement « historique », mais un intérêt à la fois plus global et plus concret pour légitimer, justifier, réconcilier, transformer, etc. et qui appartient au cadre fonctionnel que nous désignons par mémoire, transmission et identité (nous trad.)

Les romans sont orientés vers la recherche et la mise en perspective de certains événements historiques et, assez légitimement, le lecteur observe les intentions des romanciers de constituer une identité culturelle à travers la nouvelle vision qu'ils offrent. Cependant, certains romans de notre corpus défient cette idée d'orientation intentionnelle du lecteur en révélant les procédés de recherche et de changement de l'Histoire. Leur approche est ainsi double, puisqu'elle est, du moins partiellement, spéculaire. Nous verrons aussi que les réflexions sur l'oubli occupent une place importante, et que, loin de revendiquer une vérité historique, les narrateurs s'efforcent de s'auto-discréditer. Par delà l'argumentation « logique », nous comprenons que la polyphonie soutient ce procédé, car elle est la forme d'expression la plus adéquate pour contrecarrer une vision centraliste et universaliste.

Medea. Stimmen révèle le fonctionnement de la manipulation de l'histoire, le cas échéant, le mécanisme qui fait de Médée une magicienne. Pendant une promenade avec Jason, le couple écoute la légende des Argonautes qui s'est transformée d'un orateur à l'autre. Médée comprend immédiatement les conséquences de ces variantes: « Sie haben aus jeden von uns den gemacht, den sie brauchen. Aus dir den Heroen, und aus mir die böse Frau. » (*M* 52)¹. Médée suggère que des processus subconscients sont à l'origine de l'interprétation de la légende des Argonautes, mais la transformation peut aussi intervenir de manière volontaire. La narration ne laisse pas de doute que la vérité sur les actes de violence, commis sur les enfants de Médée, est manipulée dans le but de faire passer Médée pour une infanticide:

im siebten Jahr nach dem Tod der Kinder haben die Korinther sieben Knaben und sieben Mädchen aus edlen Familien ausgewählt. Haben ihnen die Köpfe geschoren. Haben sie in den Heratempel geschickt, wo sie ein Jahr verweilen müssen, meiner toten Kinder zu gedenken. Und dies von jetzt an alle sieben Jahre. So ist das. Darauf läuft es hinaus. Sie sorgen dafür, daß auch die Späteren mich Kindsmörderin nennen sollen. (*M* 218)².

¹ « ils ont fait de chacun de nous celui dont ils ont besoin. Toi, le héros, moi la méchante femme. » (Lance et Lance-Otterbein 69-70).

² « lorsque sept ans se furent écoulés après la mort de mes enfants les Corinthiens ont choisi sept garçons et sept filles de familles nobles. Ils leur ont rasé la tête. Les ont envoyés dans le temple d'Héra où ils doivent rester une année entière, en mémoire de mes enfants morts. Et tous les sept ans on recommencera. Voilà. C'est ce qu'ils veulent. Que pour les générations futures je demeure celle qui a tué ses enfants. » (Lance et Lance-Otterbein 288).

L'instauration d'un rituel, même s'il est fondé sur un mensonge, devient implacable avec le temps. Le rituel se superpose à la vérité historique et permet ainsi de modifier le passé. Les Corinthiens se débarrassent de leur responsabilité en enfouissant les événements douloureux dans l'oubli. Lorsque Médée est envoyée en exil, les Corinthiens sont perplexes d'avoir perdu sa trace ainsi que celle de Lyssa. Ils forgent une explication surnaturelle, qui serait à même d'ériger Médée en être surhumain: « weil man die Legenden im Keim ersticken will, die im abergläubischen Volk entstehen: daß die Göttin selbst, Artemis, die Flüchtenden in ihrem Schlangenwagen der Erde enthoben und sie in sichere Gefilde entführt habe. » (M 209)¹. Akamas se charge d'estomper les souvenirs et d'écarter les témoins et les conspirateurs: « Natürlich muß er versuchen, die Erinnerung auszulöschen. Presbon und Agameda, seine Helfershelfer, hat er aus der Stadt schaffen lassen. » (M 212)². L'histoire officielle est celle des détenteurs du pouvoir politique, qui arrivent à plier celle-ci selon leurs besoins. Les voix divergentes, celle de la victime ou celle des opposants, sont tuées d'une façon ou d'une autre, et, avec elles, c'est le souvenir de la vérité qui est effacé. La création littéraire conjointement avec la réflexion politique offrent un rempart contre le mensonge historique. La version de Christa Wolf convainc par l'écart du sentimentalisme au profit d'arguments politiques.

Ces quelques exemples mettent en évidence un phénomène qui caractérise la mise en oeuvre d'une mémoire collective. Pour que l'histoire soit acceptée par tous les membres d'un groupe, les compromis doivent être en harmonie avec le présent. Gerd Theissen résume le rapport qu'entretient le passé (le vécu, la mémoire) avec le présent:

Daß die Gegenwart Ergebnis der Vergangenheit ist, ist ein trivialer Satz. Weniger trivial ist seine Umkehr: Jede „Vergangenheit“ ist auch Ergebnis der Gegenwart. Die Gegenwart bestimmt, was in das Bild der Vergangenheit aufgenommen wird und was gegenwärtig nachwirkt.³

Elena Esposito défend la même idée, en la précisant: « Mit anderen Worten verfügt die gegenwärtige Gegenwart über eine eigene Zukunft und über eine eigene Vergangenheit, in die sich zusätzliche Gegenwarten mit den dazugehörigen Horizonten von Vergangenheit und

¹ « parce qu'on veut étouffer dans l'oeuf ces légendes qui se répandent dans le peuple superstitieux: ce serait la déesse Artémis elle-même qui aurait conduit les fugitives en lieu sûr en les faisant monter dans son char attelé à des serpents. » (Lance et Lance-Otterbein 277).

² Bien sûr, il doit tout faire pour effacer le souvenir de ces événements. Il a chassé ses complices, Presbon et Agaméda, de la ville. (nous trad.).

³ THEISSEN, G., (1988), in: ASSMANN, J. ed. (1988) *op. cit.* p. 170: Le présent est le fruit du passé: voilà une banalité. Moins triviale est l'affirmation contraire: tout « passé » est le résultat du présent. Le présent définit ce qui fera partie du scénario du passé, et ce qui continuera à perdurer dans le présent. (nous trad.).

Zukunft projizieren lassen. »¹. L'élaboration de l'Histoire, le consensus sur un passé collectif, doivent être pris en compte dans l'examen des souvenirs exposés dans les romans.

Dans *Medea. Stimmen*, nous voyons que, quiconque influence la teneur ou l'exactitude des souvenirs, met en branle l'équilibre entre le présent actuel et le passé qui lui est attribué. Presbon, pendant les cérémonies de la fête du printemps, opère un changement dans la conscience du passé. Il rappelle des hauts faits, qui exacerbent les sentiments violents des Corinthiens: « [Presbon] trieb Massen von Mitwirkenden in Kostümen über die Festwiese, die den Korinthern ihre Ruhmestaten in Erinnerung riefen, er heizte eine Stimmung an, die in Raserei umschlug » (*M* 184)². Il suscite ainsi les réminiscences des sacrifices humains. Un vieillard plébiscite la mise à mort de l'un des réfugiés du temple: « Die Ahnen hätten der Göttin Menschen zum Opfer gebracht, das habe der sehr wohl gefallen, und warum solle man nun nicht zu den alten Bräuchen zurückkehren. » (*M* 185)³. Médée est la seule à comprendre qu'on ne ressuscite pas impunément des traditions depuis longtemps écartées: « daß wir nicht nach unserem Belieben mit den Bruchstücken der Vergangenheit verfahren können, sie zusammensetzen oder auseinanderreißen, wie es gerade passt » (*M* 94)⁴. Extirpé de son contexte, l'acte, qui avait une signification sacrée, révèle toute sa violence. Le sacrifice est, dans le roman, pure acte de vengeance et l'expression des frustrations, et non plus, un acte fédérateur, qui « excuse » le sacrifice: « le geste meurtrier est neutralisé par sa transformation en sacré. Le sacré régule et contrôle la violence collective et il perpétue ainsi la cohésion du groupe en lui procurant des représentations symboliques de son unité. »⁵. Si les Corinthiens ont abandonné les sacrifices humains, c'est que leur existence – spirituelle – n'en est pas tributaire. Lorsqu'ils immolent le réfugié, la violence collective n'est nullement contrôlée, mais exacerbée. Seules une manipulation de l'Histoire et une construction, qui tient compte d'un autre futur, canalisent la violence et renforcent la cohérence culturelle des Corinthiens. D'où

¹ ESPOSITO, E., (2002), *op. cit.* p. 275: En d'autres termes, le présent actuel possède un avenir et un passé propres, dans lequel il est possible de projeter d'autres présents avec des passés et des futurs qui leur sont propres. (nous trad.).

² « [Presbon] avait fait venir sur la prairie des foules de participants costumés qui rappelaient aux Corinthiens leurs moments de gloire, il chauffait l'atmosphère qui se transforma en folie » (Lance et Lance-Otterbein 243).

³ « Il dit que les ancêtres avaient fait des sacrifices humains pour la déesse et que celle-ci avait beaucoup apprécié, pourquoi ne pas reprendre les anciennes coutumes? » (Lance et Lance-Otterbein 245).

⁴ « nous ne pouvons disposer à notre gré des fragments de notre passé en les recomposant ou en les défaisant au gré des besoins du moment. » (Lance et Lance-Otterbein 124-5).

⁵ PAGEAUX, D-H, (2003), *op. cit.* p. 292.

l'envoi des jeunes gens pour commémorer la mort des enfants de Jason et de Médée, car ce geste décharge la conscience des Corinthiens et les fédère contre la magicienne barbare.

Par conséquent, le passé est un choix parmi plusieurs possibles, dont l'adéquation avec le présent est le seul critère. La recherche de la vérité historique devient ainsi une frustration perpétuelle, car les ombres du doute planeront toujours sur les hypothèses:

Zur Unmöglichkeit von sicherer Erkenntnis über den ‚tatsächlichen‘ Verlauf der Geschichte in Medea. Stimmen trägt neben den Zweifeln der Stimmen an der eigenen Erinnerung auch bei, daß sich die einzelnen Erzählenden immer wieder gegenseitig die Fähigkeit oder den Willen absprechen, die Wahrheit über ein Ereignis zu kennen oder zu erzählen.¹

Les personnages recherchent inlassablement les réponses au réel dans le passé. Ainsi, Agaméda observe que les Corinthiens s'unissent autour de deux éléments: le palais de Créon et une sorte de crime originel, effacé des mémoires, mais toujours actif dans l'inconscient: « Auf eine unterirdische, nicht nachweisbare Weise scheint sich das Wissen ihrer Vorfahren auf die späten Nachkommen zu übertragen, das Wissen, daß sie diesen Landstrich von den Ureinwohnern, die sie verachten, einst mit roher Gewalt erobert haben. » (*M* 79)². Agaméda s'explique la xénophobie actuelle par les violences passées et refoulées dans la lutte pour l'espace vital. Cette observation nous renvoie à un questionnement: toutes les conquêtes territoriales ne se sont-elles pas accompagnées de violences, depuis longtemps oubliées, et, ce fait rend-il inéluctable la xénophobie, qu'elle soit latente ou ouverte? Nous nous permettons cette extrapolation afin de rendre compte que la problématique de l'étranger dépasse, dans *Medea. Stimmen*, celle de la réinterprétation d'un mythe. Le choix de ce mythe en particulier est porté par l'accent sur Médée en tant qu'étrangère et sur une « fusion » temporelle annoncée dans le prologue: « Die Jahrtausende schmelzen unter starkem Druck. » (*M* 9)³. Le mythe de *Médée* offre aussi l'avantage d'avoir fourni une grande source d'interprétation à travers les siècles. *Médée* réunit les interpellés par son histoire, faisant fondre les contextes historiques de ses interprétations: « Neben uns, so hoffen wir, die Gestalt mit dem magischen Namen, in der

¹ ROSER, B., (2000), *op. cit.*, p. 101: Dans *Medea. Stimmen*, deux facteurs rendent impossible la connaissance certaine du « véritable » déroulement de l'histoire: le doute des différents personnages envers leurs propres souvenirs, et la mise en cause réciproque de la faculté ou de la volonté de dire et de connaître la vérité sur un événement. (nous trad.).

² « De façon souterraine, invérifiable, le savoir de leurs ancêtres semble se reporter sur leurs lointains descendants, la certitude d'avoir jadis conquis par la violence brutale ce territoire sur les autochtones, des gens qu'ils méprisent. » (Lance et Lance-Otterbein 106).

³ « Les millénaires fondent sous une forte pression. » (Lance et Lance-Otterbein 12).

die Zeiten sich treffen, schmerzhafter Vorgang. In der unsere Zeit uns trifft. » (*M* 10)¹. La voix du prologue s'efface après ce constat et laisse la parole aux protagonistes et aux témoins de l'histoire de la Colchidienne. Même si Médée est la figure centrale et qu'elle s'exprime dans quatre monologues sur onze, sa vision ne domine pas indiscutablement les événements:

Die formale Gleichwertigkeit der Stimmen wird zwar durch die quantitative Dominanz der Stimme Medeas, der vier der elf Monologe, darunter der erste und der letzte, vorbehalten sind, eingeschränkt, doch bietet sich grundsätzlich mit dieser Form die Möglichkeit zu „[m]ultiperspektivische[r] Betrachtung eines Ereignisses“².

Le discrédit frappe chaque personnage individuellement, Glaucé à cause de ses problèmes psychologiques, Agaméda, de sa soif de vengeance aveuglante, Jason possède des capacités intellectuelles insuffisantes, tandis qu'Akamas et Leukon sont tellement sûrs d'eux-mêmes que leur version soulève des soupçons. Ce roman diffère de la conception classique des textes, où l'auteur était une instance morale:

Bei der Lektüre klassischer Texte ging es nicht um die Erkundung der Gedanken des Autors, sondern nur um die Erkundung der wahren Erkenntnis, die sie enthielten – deshalb konnte ein Autor (in der rhetorischen Konzeption als auctor) weder irren noch sich widersprechen, noch uneinig mit einem anderen Autor sein. Man könnte auch sagen, dass es sich beim Autor um einen Text und nicht um eine Person handelte; entsprechend stimmte die *intentio auctoris* tautologisch mit den Worten im Text überein.³

Medea. Stimmen non seulement expose la confrontation entre des versions opposées de la même histoire, mais efface presque complètement la figure du narrateur. Les autres romans que nous étudions n'opèrent pas une occultation de l'instance narrative aussi radicale, mais

¹ « À nos côtés, nous l'espérons, cette silhouette au nom magique, dans laquelle les époques se rencontrent, processus douloureux. Dans laquelle notre époque nous saisit. » (Lance et Lance-Otterbein 12).

² ROSER, B., (2000) *op. cit.* p. 96 citant Stanzel Franz, *Typische Formen des Romans*. Göttingen und Zürich, Vandenhoeck & Ruprecht, 1987, p. 38: L'égalité formelle des voix est limitée par la prédominance de celle de Médée, qui assume quatre sur les onze monologues, parmi lesquels le premier et le dernier. Cependant, cette forme d'expression offre la possibilité d'une observation d'un événement selon plusieurs perspectives. (nous traduisons).

³ ESPOSITO, E., (2002), *op. cit.* p. 250: L'intérêt de la lecture de textes classiques ne résidait pas dans la découverte des pensées de l'auteur, mais dans la perception de la vraie connaissance qu'elles contenaient. C'est pourquoi l'auteur (dans la conception rhétorique de l'*auctor*) ne pouvait ni se tromper, ni se contredire, ni être en désaccord avec un autre auteur. On pourrait aussi dire qu'en parlant d'auteur, nous considérons un texte et non pas une personne; en conséquence, l'*intentio auctoris* (l'intention de l'auteur) correspondait exactement avec les mots du texte. (nous trad.).

dans la majorité des romans, les narrateurs⁴ se contredisent, dévoilent leur ignorance et doutent, combinant parfois ces trois moyens de briser leur propre voix auctoriale.

Dans *A Jangada de Pedra*, le narrateur rappelle les origines diverses des ancêtres des Portugais, alors que la trace de leur passage est méconnaissable. Les peuples qui se sont succédé à Lisbonne sont énumérés: « como não a reconheceriam hoje os fundadores fenícios, os povoadores romanos, os dominadores visigóticos, acaso com alguns vislumbres os muçulmanos, e cada vez mais confusamente os portugueses » (*JP* 276)¹. Le visage de la capitale traduit le niveau de connaissance de l'Histoire alloué aux Portugais. Plus l'installation d'un peuple à Lisbonne est éloignée dans le temps, moins elle est visible dans la capitale et moins elle occupe une place consciente chez ses habitants actuels. Ceux-ci se reconnaissent de moins en moins dans l'héritage de leur ville, et leur identité est diluée: « Lorsqu'un groupe est amputé de la mémoire de ses origines, l'élaboration que ses membres font de leur identité (c'est-à-dire sa représentation) devient complexe, aventureuse et incertaine »². La ré-appropriation d'une identité passe par le retour à la connaissance des origines. Le narrateur reprend à son compte l'Histoire commune des deux pays ibériques, tout en ne s'encombrant pas de nuances. Que ses affirmations soient erronées ou pas, le narrateur se place en maître à penser le passé ibérique, une tâche qu'ont en commun plusieurs narrateurs saramaguens: « No ciclo de romances iniciado por Saramago em 1980 a identidade nacional portuguesa é concebida como uma variável dependente do conhecimento coletivo sobre a história do país. »⁴.

Ainsi, le narrateur insiste sur les mythologies associées à la péninsule, revendiquant pour celle-ci seule l'entrée des Enfers: « um inferno, razão tiveram-na os gregos quando nesta região o colocaram » (*JP* 26)⁵. La première faille surgit non loin de Cerbère (*JP* 9),

⁴ Nous n'abordons pas la question du narrateur *versus* l'auteur, qui ne nous apporterait pas un nouvel éclairage. Lorsque nous parlons de « narrateur » au cours de cette démonstration, nous désignons ainsi la voix auctoriale.

² « tout comme ne la reconnaîtraient plus aujourd'hui ses fondateurs phéniciens, ses habitants romains, ses maîtres wisigoths, les musulmans, eux, en auraient peut-être encore une vague idée, quant aux Portugais, c'est pour eux chaque fois plus confus » (Fages 260).

³ CANDAU, J., (1998), *op. cit.* p. 88.

⁴ PRAXEDES, W., « História e emancipação nos romances de José Saramago », *Revista Acadêmica Multidisciplinar Urutágua*, Marangá, Ano I, no. 1, mai 2001: Dans le cycle des romans initié par Saramago en 1980, l'identité nationale portugaise est conçue comme une variable dépendant de la connaissance collective au sujet de l'histoire du pays (nous trad.).

⁵ un enfer, les Grecs avaient parfaitement raison lorsqu'ils le placèrent dans cette région (nous trad.).

récemment encore « estância balnear, agora estação infernal » (*JP* 11)¹. Le chaos provoqué par les automobilistes voulant observer la faille dans les Pyrénées est nécessairement « infernal ». Le chien Ardent quitte la France, se décidant définitivement: « preferiu as regiões infernais » (*JP* 20)². Le narrateur insiste encore en ironisant sur l'affolement d'un touriste voulant fuir la péninsule: « vou nem que seja para Istambul, até para o inferno, este turista era dos distraídos, esteve na aldeia e não viu as casas » (*JP* 41)³. Nous pouvons aligner les exemples de cette teneur, alors que la métaphore des enfers permet de mettre en évidence la relative modernité du christianisme:

Nestes lugares teve o diabo a sua primeira morada, foram os cascos dele que queimaram o chão e depois calcinaram as cinzas, entre montanhas que então se arrepiaram de medo e até hoje assim ficaram, deserto final onde até o próprio Cristo se teria deixado tentar se do mesmo diabo não conhecesse já as manhas, consoante pôde aprender no texto bíblico. (*JP* 81)⁴.

Le Christ aurait prétendument cédé à la tentation dans le désert andalou, parce que l'enfer qui y était installé était plus redoutable que celui du christianisme naissant. Le christianisme est une croyance importée dans la région, qui a supplanté la culture précédente. Cette suggestion semble impliquer une culture prête à refaire surface, dès lors que les habitants de la péninsule la rechercheraient. La mythologie grecque est concurrencée par la celtique dans la revendication de la culture originelle de la péninsule ibérique. La représentation de l'enfer présente des points communs dans les mythologies grecque et celtique, notamment l'existence d'oiseaux psychopompes. David Frier nous rappelle que « birds in Celtic mythology, as well as representing the souls of the dead, often indicate that death is about to occur »⁵. C'est ainsi que les étourneaux qui accompagnent José Anaiço étonnent les Andalous: « raras são as aves no inferno, só as nocturnas por causa da tradição » (*JP* 84)⁶, une référence à la fonction des oiseaux dans ces cultures.

¹ station balnéaire, maintenant devenue infernale (nous trad.).

² il a préféré les régions infernales. (nous trad.).

³ « je vais n'importe où, à Istanbul, et même en enfer, ce touriste est un distrait, il était dans le village et il ne voyait pas les maisons » (Pages 39).

⁴ Dans ces parages, le diable établit sa première demeure, ses pieds fourchus brûlèrent le sol et calcinèrent les cendres, au milieu des montagnes, qui se hérissèrent de terreur et qui restèrent ainsi, désert final où le Christ lui-même se serait laissé tenter s'il n'avait déjà connu les ruses de ce même diable, d'après ce qu'il a pu apprendre dans le texte biblique (nous trad.).

⁵ FRIER, D. (1999), *op. cit.*, p. 201 : dans la mythologie celtique, en plus de représenter l'âme des morts, les oiseaux annoncent souvent la mort (nous trad.).

⁶ rares sont les oiseaux dans l'enfer, à part les nocturnes à cause de la tradition (nous trad.).

Pedro Orce se fait occasionnellement le porte-voix d'événements historiques oubliés, comme la bataille de Villalar, qu'il raconte au groupe. Daniel-Henri Pageaux rappelle les faits historiques, tels que Pedro Orce omet de les narrer: « la bataille de Villalar, les croisés portugais du roi Manuel aidaient Charles Quint à mater non les Comunidades, les villes révoltées, mais bien les pauvres qui s'étaient soulevés contre les riches. »¹. La différence est de taille, et semble induite par la situation dans laquelle est plongée la péninsule depuis quelques mois: l'inexistence de classes sociales, l'abolition entre riches et pauvres, puisque ceux-là se sont enfuis depuis longtemps. Face au destin incertain, tous les ibériques sont égaux. Quelle que puisse être le choix qui a motivé le changement dans la version, nous observons que la parole de Pedro Orce possède le pouvoir de faire ressurgir le passé. Comme si la « vérité » – celle de Pedro Orce – qui a éclaté au grand jour, engendrait la montée à la surface des traces de la bataille: « o cão Constante [...] já tinha reunido cento e vinte e quatro crânios » (*JP* 280)². Les protagonistes passent souvent pour des ignorants de la culture locale. La bataille de Villalar ne leur dit rien, et ils ne reconnaissent pas le chemin qu'ils suivent, alors qu'il est réputé depuis des siècles: « Seguem, e não o sabem, o antigo caminho de Santiago, passam por terras que têm nomes de esperança ou lembrança » (*JP* 267)³.

Le changement de perspective dans la version des batailles est un fait avéré dans l'écriture historique, ainsi que le rappelle José Anaiço: « como iria ele explicar aos meninos espanhóis que Aljubarrota foi uma vitória quando estão habituados a esquecer que foi uma derrota » (*JP* 256)⁴. Cette réflexion permet aussi au narrateur de signaler que les différences entre les pays ibériques sont devenues caduques. Une révision de l'Histoire doit s'accompagner d'une mise à plat des frontières politiques et artificielles, comme par exemple, la mesure du temps: « obra de um instante único, ainda que pelos relógios houvesse uma hora de diferença, é o resultado de estar este em Espanha e aquele em Portugal » (*JP* 14)⁵. Une autre absurdité dénoncée sont les frontières : « com guardas só diferentes nas fardatas, Siga,

¹ PAGEAUX, D-H, (1996) *op. cit.*, p. 376.

² le chien Constant avait déjà réuni cent vingt-quatre crânes (nous trad.).

³ Ils suivent, sans le savoir, l'ancien chemin de Santiago, ils traversent des lieux qui portent des noms d'espoir ou de souvenir (nous trad.).

⁴ « comment expliquer aux petits Espagnols qu'Aljubarrota fut une victoire quand ils ont pris pour habitude d'oublier que ce fut une défaite » (Fages 240).

⁵ « il ne s'est écoulé qu'un instant, et si les horloges marquent une heure de différence, c'est que l'un vit en Espagne et l'autre au Portugal » (Fages 14).

Pase » (*JP* 182)¹. Comme ces deux verbes sont homophones dans les deux langues, le narrateur montre que les gouvernements ont placé une barrière, là où, linguistiquement, il n'y en a pas.

Le narrateur met en cause l'écriture de l'Histoire qui trace des frontières centenaires entre l'Espagne et le Portugal. L'occasion lui est donnée par l'exclamation de Pedro Orce devant les explications d'un scientifique à propos des étournaux: « Não percebi nada, esta foi a primeira vez que por completo lhe escapou o falar lusitano, tomássemos nós à letra o que as palavras significam, boa conversação teria sido a de Viriato e Nuno Álvares Pereira, heróis da mesma pátria, ao que dizem. » (*JP* 115)². En effet, ces deux personnages historiques sont célébrés en tant que figures de référence dans la constitution de l'identité portugaise, alors que l'adjectif « lusitanien », sur lequel porte le commentaire, provient de la tribu de Viriathe. Celle-ci a vécu sur les contreforts du « mont Herminus », l'actuelle « Serra da Estrela », à la frontière espagnole et le héros a combattu l'empire romain pendant le deuxième siècle avant notre ère.

L'histoire des héros, celle qui est placée à la base de l'identité nationale, s'oppose aux habitudes enracinées depuis la nuit des temps. Celles-ci n'ont pas besoin de rappels ni de défenseurs, elles sont ancrées dans les personnages et ressurgissent en accord avec les situations. Ainsi, Pedro Orce ne pénètre pas dans le camp des protagonistes avec Roque Lozano, car, il comprend que ce geste pourrait être rude, voire même dangereux:

Pedro Orce pára na linha invisível que delimita o território do acampamento, tem de cumprir as formalidades de apresentação e introdução do visitante, o que sempre há-de ser feito do lado de lá da barbacã, são regras que não precisamos aprender, cumpre-as dentro de nós o homem histórico, um dia quisemos entrar no castelo sem autorização e ficou-nos de emenda (*JP* 310)³.

Allant de pair avec la mise en cause de l'Histoire officielle, c'est l'instance régulatrice de celle-ci qui est ébranlée. Au niveau narratif, c'est la source unique et omnisciente qui doit vaciller. *A Jangada de Pedra* démontre plusieurs façons où la voix du narrateur est mise à

¹ « avec des douaniers qui ne diffèrent que par leur uniforme, Avancez, Allez-y » (Fages 171).

² « Je n'ai rien compris, c'était la première fois qu'il s'exprimait intégralement en lusitanien, si l'on prenait les mots au pied de la lettre, la conversation de Viriathe et de Nuno Alvares Pereira, héros, à ce qu'on dit, de la même patrie, aurait été intéressante. » (nous trad.).

³ « Pedro Orce s'arrête sur la ligne invisible qui délimite le territoire du campement, il doit accomplir les formalités de présentation et d'introduction du visiteur, ce qui doit toujours être fait à l'extérieur du mur d'enceinte, ce sont des règles qu'on n'a nul besoin d'apprendre, l'homme historique au-dedans de nous les accomplit tout seul, un jour nous avons voulu pénétrer dans le château sans autorisation et nous avons eu droit à une correction. » (Fages 293).

mal, souvent par elle-même. Le narrateur doute de ses capacités à mener à terme le récit. Ainsi, il se plaint de la difficulté intrinsèque à la chronologie: « Dificílimo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos » (JP 14)¹. Il semble accorder une certaine autarcie au récit, alors que lui-même ne serait que l'exécutant:

neste ponto fatal a mão hesita, como irá ela escrever, de plausível maneira, as próximas palavras, essas que tudo sem remédio irão comprometer, tanto mais que muito difícil se vai tornando já destrinçar, se tal se pode em algum momento da vida, entre verdade e fantasias (JP 36)².

Le narrateur se présente comme un instrument nécessaire à l'émergence du récit, mais avec une emprise restreinte sur celui-ci. Ce passage dévoile le glissement du récit vers un genre romanesque hybride. Orlando Grossegeesse parle de « fiction uchronique » qui caractérise trois des romans de José Saramago:

Uchronische Fiktion bedeutet nach Wesseling eine Vermengung von historischem Roman und Science-fiction, die historisches Material und utopische Phantasien zu alternativen Geschichten forme. Es gehe zugleich darum, das Machen der Geschichte zu zeigen [...] Nach Wesseling kann die uchronische Fiktion auch in einer vage definierten Gegenwart oder Zukunft angesiedelt werden, dessen Gestalt durch einen alternativen Lauf geschichtlicher Ereignisse bestimmt sei. Somit lassen sich auch [*A Jangada de pedra, Ensaio sobre a Cegueira* und *Todos os nomes*], die auf verschiedene Weise als anachronistische Science-fiction erscheinen, diesem Begriff zuordnen.³

Le fait est que le narrateur se défait de toute maîtrise apparentée à son rôle, s'excusant notamment pour son incapacité linguistique: « com perdão da patente impropriedade das palavras » (JP 120)⁴. Il révèle ses doutes à propos des choix lexicaux: « se definitivamente não deveremos passar a chamar-lhe ilha » (JP 297)⁵ ou encore, il avoue ouvertement la

¹ « Écrire est terriblement difficile, c'est une énorme responsabilité, il suffit de songer au travail exténuant qui consiste à ranger les événements selon l'ordre temporel » (Pages 13).

² à cet instant fatal la main hésite, comment écrire et rendre plausibles les mots suivants, ceux qui vont tout compromettre, alors qu'il devient si difficile, mais en fut-il jamais autrement, de distinguer entre la vérité et l'imagination (nous traduisons).

³ GROSSEGESSE, O., (1999) *op. cit.* p. 37: D'après Wesseling, la « fiction uchronique » est un mélange de roman historique et de science-fiction, qui transforme le matériau historique et la fantaisie utopique dans des histoires alternatives. Il s'agit en même temps, de démontrer comment s'écrit l'histoire. Selon Wesseling, la fiction uchronique peut également jouer dans un présent ou un futur vagues, déterminés par un déroulement alternatif des événements historiques. Ainsi, *A Jangada de pedra, Ensaio sobre a Cegueira* et *Todos os nomes*, peuvent être placés sous ce terme, alors que ces romans apparaissent de façons différentes comme de la science-fiction anachronique. (nous trad.).

⁴ « qu'on nous pardonne pour l'évidente impropriété des termes » (Pages 112).

⁵ si en définitive nous ne devrions pas l'appeler « île » (nous traduisons).

méconnaissance des faits: « nem o narrador aliás sabe quem seja » (JP 274)¹. Il subordonne son niveau de connaissance à certains des personnages: « a quem destas matérias saiba mais do que o narrador, Maria Guavaira tinha razão » (JP 294)². Le narrateur saramaguien remplit ainsi la fonction du narrateur de roman polyphonique, telle que définie par Mikhaïl Bakhtine dans le cadre du « grand dialogue » entre narrateur et personnages: « l'auteur y serait l'organisateur et l'un des protagonistes de ce dialogue, sans garder pour soi le dernier mot »³. En effet, le narrateur de *A Jangada de pedra* ne partage pas certaines connaissances en exclusivité avec le lecteur. Ainsi, notamment, le narrateur présente Roque Lozano, alors que les personnages omettent de dire leur nom. Dans la suite du roman, l'un des protagonistes se rappelle le nom, sans jamais l'avoir entendu: « Como sabes tu que ele se chama Roque Lozano, não me lembro de lhe termos perguntado o nome, do burro sim, mas não dele » (JP 131)⁴.

Le narrateur se garde d'exprimer des généralités, surtout lorsqu'elles sont moralisatrices ou philosophiques, et laisse ces affirmations au soin d'une « voix inconnue », qui décide quels sont les effets du rêve (JP 179) ou ce que signifie le bonheur (JP 295). Elle reprend la métaphore du « poisson-soleil », entrant en dialogue avec le narrateur: « Desculpe ter de corrigi-lo, disse a voz desconhecida, mas peixe-sol não existe, há peixe-lua, peixe-sol, não, Pois olhe, eu não vou teimar consigo, mas se não há, faz falta » (JP 312)⁵. L'instance narrative peut aussi se garder de juger les actes des personnages, en laissant à la voix inconnue le soin de les commenter. Il en est ainsi, lorsque les personnages se réunissent pour décider de la suite ou de l'interruption de leur voyage: « Nas perguntas que fazes é que mentes, se já sabias a resposta antes, em tão pouco tempo duas vezes falou a voz desconhecida. » (JP 314)⁶. Le fait que la voix du savoir soit inconnue enveloppe celle-ci de mystère, mais également, cela lui ôte tout pouvoir de représenter une autorité définie.

¹ le narrateur lui-même ne sait pas de qui il s'agit (nous trad.).

² « aussi extraordinaire que cela paraisse à qui connaît mieux que le narrateur cette matière, Maria Guavaira avait raison » (Fages 278).

³ BAKHTINE, M., (1970) *op. cit.* p. 120.

⁴ « Comment sais-tu qu'il s'appelait Roque Lozano, je ne me souviens pas qu'on lui ait demandé son nom, celui de son âne oui, mais pas le sien » (Fages 123).

⁵ « Pardonnez-moi de vous corriger, dit la voix inconnue, mais le poisson-soleil n'existe pas, le poisson-lune, oui, pas le poisson-soleil. Très bien, je n'insisterai pas, mais s'il n'existe pas, c'est dommage » (Fages 295-6).

⁶ Tes questions prouvent que tu mens, si au préalable tu connais la réponse, la voix inconnue s'est exprimée pour la seconde fois en peu de temps. (nous trad.).

Dans les autres deux romans de Saramago, les exemples d'auto-dénonciation ne manquent pas. Le choix du mot juste extirpe des doutes au narrateur de *Ensaio sobre a Cegueira*: « Depois, se tal palavra tem algum sentido aplicada a um quebrantamento que não durou mais que uns instantes » (EC 17)¹. Les réflexions méta-linguistiques de ce type rejoignent des hypothèses méta-narratives, où le narrateur se désengage de son pouvoir de narrer. Il confie celui-ci, notamment, au destin: « provavelmente este encontro da mulher e do mapa, tão bem preparado pelo destino, incluía também um cão » (EC 227)². Le narrateur admet ainsi ne pas être seul maître du récit, mais dote ce dernier d'un propre chemin. Il met également en cause sa connaissance d'observateur extérieur, qu'il partage avec le lecteur. Ainsi, il décrit les actions de la femme du médecin comme un aveugle qui pourrait tout juste pressentir les mouvements de la protagoniste, sans comprendre la capacité réelle de cette dernière: « valeu-lhes a mulher do médico, parecia impossível como esta mulher conseguia dar fé de tudo quanto se passava, devia ser dotada de um sexto sentido, uma espécie de visão sem olhos » (EC 196)³.

Le narrateur de *Ensaio sobre a Lucidez* ne déroge pas à la règle de la mise en cause du pouvoir du narrateur. Il se dédit de la construction de l'histoire, allouant à celle-ci le pouvoir de générer sa suite:

Claro está que um leitor atento aos meandros do relato, um leitor daqueles analíticos que de tudo esperam uma explicação cabal, não deixaria de perguntar [...] o narrador não teria tido outro remédio que pôr de lado a história que trazia pensada para seguir a nova rota que de repente lhe apareceu traçada na sua carta de navegação. É difícil dar a um tal isto ou aquilo uma resposta capaz de satisfazer totalmente esse leitor. Salvo se o narrador tivesse a insólita fraqueza de confessar que nunca esteve muito seguro de como levar a bom termo esta nunca vista história (EL 188)⁴.

¹ « Ensuite, si ce mot peut s'appliquer à un abattement qui ne dura pas plus que quelques secondes » (Leibrich 17).

² cette rencontre entre la femme et le plan de la ville, parfaitement planifié par le destin, incluait probablement aussi un chien (nous trad.).

³ la femme du médecin les a secourus, il paraissait impossible comment cette femme pouvait se rendre compte de tout ce qui se passait, elle semblait dotée d'un sixième sens, d'une sorte de vision sans yeux (nous trad.).

⁴ Il est évident qu'un lecteur attentif aux méandres du récit, l'un de ces lecteurs analytiques qui attendent une explication complète sur tout, n'aurait pas omis de poser des questions [...] le narrateur n'aurait eu d'autre choix que de mettre de côté l'histoire qu'il avait en tête pour suivre le nouvel itinéraire, qui soudain lui est apparu tracé sur sa carte de navigation. Il est difficile de donner à ceci ou cela une réponse capable de satisfaire totalement ce lecteur. À moins que le narrateur n'ait la faiblesse insolite d'avouer qu'il n'a jamais été sûr de comment mener à bon terme cette histoire inouïe (nous traduisons).

Non seulement, l'histoire serait dotée d'une sorte d'indépendance, mais le narrateur n'est pas libre de donner un cadre référentiel à l'action. Situer celle-ci dans l'espace-temps est présenté comme un simple exercice de l'esprit, non comme une référence digne d'être prise au sérieux:

uma suposição absolutamente gratuita, sem qualquer espécie de fundamento objetivo, a de que o teatro dos gravíssimos acontecimentos de que, como é nosso timbre, temos vindo a dar minuciosa notícia, seja acaso, ou acaso tivesse sido, o país das ditas portuguesas e portuguesas. Tratou-se de um mero exemplo ilustrativo, nada mais (EL 95-6)¹.

Ainsi, le narrateur refuse d'indiquer le lieu où se produisent les événements extraordinaires, tant dans ce roman que dans *Ensaio sobre a Cegueira*, où aucun détail spatial ne permet de discerner la ville des aveugles. Ce qui est remarquable dans l'extrait que nous venons de présenter, ce n'est pas le refus, mais l'aveu d'incapacité à déterminer un lieu. Le narrateur se contente de supposer, il ne lui incombe pas d'affirmer. Il délaisse ainsi l'un des sièges du pouvoir de l'omniscience. En contrepartie, les personnages du roman démontrent une attention accrue envers l'histoire, dans la mesure où celle-ci peut leur profiter. Ainsi, nous apprenons dans *Ensaio sobre a Lucidez* que l'action se déroule dans la même ville que *Ensaio sobre a Cegueira*. Dans ce roman-là, les personnages se souviennent d'un consensus pris lorsque tous ont recouvré la vue: ne plus parler du malheur qu'ils viennent de surmonter. Or, dans la situation de chaos politique présente, il est décidé du contraire, car le gouvernement espère tirer profit de ce souvenir angoissant. Ainsi, divers personnages argumentent en faveur du devoir de mémoire: « as semanas em que aquilo aconteceu não podiam ficar em branco na história do país » (EL 241)². L'intérêt de ce revirement est rendu manifeste dans les discussions entre les décideurs du gouvernement, alors que, de manière plus ample, ceux-ci conservent un sens aigu pour l'écriture et la manipulation historique. Ainsi, l'indignation théâtrale du président de la république, face à la démission des ministres de la culture et de la justice, répond à son désir de marquer l'Histoire: « Nunca imaginei que teria de viver para ver o rosto da traição, disse, e pensou que a história não deixaria de registar a frase, pelo sim, pelo

¹ une supposition absolument gratuite, sans aucun fondement objectif, selon laquelle le théâtre des événements très graves, que nous rapportons avec minutie, ainsi que le veut notre honneur, serait peut-être, ou peut-être aurait été, le pays des portugais et des portugaises. Il s'est agi d'un simple exemple illustratif, rien de plus. (nous trad.).

² les semaines où cela s'est produit ne pouvaient pas rester en blanc dans l'histoire du pays (nous trad.).

não, ele se encarregaria de lha fazer lembrar. » (*EL* 177)¹. Cet exemple suffit à illustrer les choix, jamais innocents, qui motivent les versions officielles. Le narrateur feint ne pas contrôler tous les éléments narratifs et démontre dans cet exemple que l'autorité ne se contente pas d'énoncer une vérité de manière innocente. L'honnêteté bute contre les enjeux du pouvoir gouvernemental, de même qu'un auteur ne peut narrer une histoire de manière omnisciente.

Dans *Nachdenken über Christa T.*, nous devons nous interroger sur la mémoire collective et les souvenirs que la narratrice entend conserver de Christa T. Pour ce qui est de la première, nous notons que l'Histoire prend une place à l'arrière-plan. Elle transparaît dans les détails topographiques, comme le chemin parcouru par la narratrice et Christa T.: « Wir gingen vom Marx-Engels zum Alex. » (*NCT* 191)². En général, la narratrice se garde de commenter les changements de l'Histoire. Celle-ci est mentionnée dans l'arrière-plan des rencontres et des éloignements dans l'amitié entre la narratrice et la protagoniste. Cependant, le contexte de la publication du roman est donné de manière implicite, il reflète les relations souvent houleuses entre la romancière et l'idéologie socialiste des années cinquante et soixante. Christa T. prend ses distances avec le socialisme, notamment lors de la mention de la révolution en Hongrie de 1956. Christa T. se plaint dans une lettre adressée à sa soeur que tout est devenu « fremd wie eine Mauer » (*NCT* 72)³. Les conflits entre le parti et les citoyens amènent un froid en toutes choses, que Christa T. déplore dans la même lettre. La protagoniste perd ses illusions face à l'idéologie qui est censée la porter, et persiste dans une fatigue et un effondrement, non seulement à cause de ce qu'elle a accompli, mais surtout à cause de « was man nicht tut oder nicht tun kann. » (*NCT* 136)⁴. Christa T. semble bien entendu empêchée par des influences extérieures, et nous comprenons, la censure et le contrôle exercés dans l'ancienne Allemagne de l'Est. Le paratexte nous conforte dans cette hypothèse, notamment dans un essai de *Lesen und Schreiben*, où Christa Wolf plaide pour la liberté de l'auteur⁵. Le cadre esthétique du socialisme est déterminé de sorte à ce que les écrivains, ainsi que tous les autres corps de métier, participent à la construction d'un État qui suit l'idéologie. Le projet de

¹ Jamais je n'ai imaginé devoir vivre pour voir le visage de la trahison, dit-il, et il pensa que l'histoire ne pourrait faire autrement que de conserver la phrase, pour un oui, pour un non, il se chargerait de la lui rappeler. (nous trad.).

² Nous marchâmes de la place Marx-Engels jusqu'à la place Alexandre (nous trad.).

³ étranger comme un mur (nous trad.).

⁴ ce qu'on ne fait pas ou ne peut pas faire (nous trad.).

⁵ WOLF, Christa, *Lesen und Schreiben. Aufsätze und Betrachtungen*, Aufbau Verlag, Luchterhand, 1972.

créer cette utopie échoue, et la narratrice constate que tout effort en ce sens a été vain: « Da aber die Zukunft immer vor uns hergeschoben wurde, da wir sahen, sie ist nichts mehr als die Verlängerung der Zeit, die mit uns vergeht, und erreichen kann man sie nicht » (*NCT* 112)¹. De manière explicite, la narratrice dépeint une génération désillusionnée. Si aucun effort n'est suffisant pour atteindre les buts souhaités, il est naturel que la narratrice décide de se tourner vers le passé.

La tâche que la narratrice de *Nachdenken über Christa T.* s'impose, est de rendre compte de la défunte. Or, de nombreux passages attestent des difficultés à réaliser ce projet. Elle se défait donc de son pouvoir de narratrice omnisciente: « Wie man es erzählen kann, so ist es nicht gewesen. Wenn man es aber erzählen kann, wie es war, dann ist man nicht dabeigewesen, oder die Geschichte ist lange her, so daß einem Unbefangenheit leichtfällt. » (*NCT* 75)². Dans cette citation, la narratrice nie ses capacités à rendre compte du caractère de son amie. La proximité, qui les a unies, déforme la narration. De même, son travail semble impossible à réaliser, tant la maîtrise de la langue lui échappe. Elle ne trouve pas certains des termes que nécessite le récit: « Da fing sie zu blasen an, oder zu rufen, es gibt das richtige Wort dafür nicht » (*NCT* 16)³. Afin d'élaborer un portrait fidèle, la narratrice cherche de l'aide en interrogeant d'autres connaissances de Christa T., et en épluchant les écrits de celle-ci. Cependant, la crédibilité de la narratrice n'est pas rétablie, puisque celle-ci admet ses oublis: « noch einen Zettel, den ich früher übersehen hatte » (*NCT* 122)⁴. La narratrice résout ces problèmes en inventant les différentes scènes. Chloe Paver relève différentes occurrences de ces aveux:

Wolf's narrator indicates in advance that the scene is invented, by means of a comment such as: ‚Ich nehme mir heraus, sie zu korrigieren, und erfinde mir mein General selbst‘; or: ‚Dieser Mann, von dem sie mir erzählt hat – aber ich kenne ihn nicht-, muß hier erfunden werden‘. And in most cases the narrator cancels out the complete scene by reminding us that it is only one

¹ « Mais, prolongement de ce présent qui évolue avec nous et nous demeure hors d'atteinte, l'avenir, irrattrapable, cède toujours le terrain » (Rollin 106).

² « La façon dont on peut raconter les choses n'est pas celle dont elles ont eu lieu. Mais si on peut les raconter comme elles furent, c'est qu'on n'y était pas, ou que l'histoire a eu lieu dans des temps très anciens, et dans ce cas la candeur nous est aisée. » (Rollin 70).

³ Alors elle se mit à siffler ou à pousser un long cri, il n'est pas de mot qui convienne. (Rollin 16).

⁴ encore un feuillet que je n'avais pas remarqué avant (nous traduisons).

of many fictional possibilities, or by rejecting it as unsatisfactory: „So oder anders. In diesem oder im folgenden Jahr. Dieser oder ein anderer.“¹.

La narratrice déclare ne pas maîtriser l'histoire qu'elle raconte. Elle regrette: « Ich, wenn ich uns erfinden dürfte, hätte uns Zeit gegeben. » (*NCT* 193)². Elle n'a pas les pleins pouvoirs sur le récit, sinon, elle aurait pu inventer à sa guise.

La narratrice repose le récit sur ses souvenirs. Ceux-ci forment l'une des possibilités d'approcher le passé: « die dritte Möglichkeit, sich jenen Jahren zu nähern, wäre die einfache Erinnerung. » (*NCT* 156)³. Cependant, dès le début de la narration, elle avait affirmé que des souvenirs s'étaient déjà effacés: « Ich gebe nicht vor, mich zu erinnern, was sie mir damals erzählt haben mag. » (*NCT* 18)⁴, même lorsqu'elle avait demandé expressément des détails à son amie: « Was sie mich wissen ließ, auf ausdrückliches Befragen, ich habe es vergessen. » (*NCT* 18)⁵. Les souvenirs sont incomplets: « Mehr habe ich allerdings auch nicht davon im Gedächtnis » (*NCT* 17)⁶. De fait, la narratrice a accepté l'une des dimensions importantes de l'acte de se souvenir: oublier. Elle admet que l'oubli est un facteur nécessaire à la narration, et qu'il fait partie intégrante de tout projet de mémoire: « Die mich gelehrt haben, daß ich meine Erinnerung an sie, Christa T., vergessen muß. Die Farbe der Erinnerung trägt. » (*NCT* 9)⁷. En effet, les émotions et les rapports humains, qui sont nécessairement et justement subjectifs, rongent les souvenirs et rendent impossible la sauvegarde des événements et des personnes: « Nachlässige Trauer und ungenaue Erinnerung und ungefähre Kenntnis haben sie zum Schwinden gebracht, das ist verständlich » (*NCT* 10)⁸. De surcroît, le passage du temps influence aussi la mémoire, et les souvenirs lointains possèdent des contours plus précis que les plus récents. Ainsi, dans la construction chronologique, les souvenirs cèdent le pas à la

¹ PAVER, C., (1999), *op. cit.* p. 88: la narratrice de Wolf indique à l'avance que la scène est inventée, au moyen de commentaires tels que: « Je m'arroge le droit de la corriger et moi aussi je m'invente mon général »; ou: « Cet homme, dont elle m'a parlé, mais je ne le connais pas, il faut l'inventer ici ». Et dans la plupart des cas, la narratrice termine la scène en nous rappelant que celle-ci n'est qu'une parmi de nombreuses fictions possibles, ou en la rejetant car elle trouve celle-ci insatisfaisante: « Ainsi ou d'une autre façon. Dans cette année ou la suivante. Celui-ci ou un autre. » (nous trad.).

² « Moi, si j'avais le droit de nous inventer, je nous aurais donné du temps. » (Rollin 180).

³ « La troisième possibilité pour approcher ces années, serait d'évoquer le simple souvenir » (Rollin 147).

⁴ « Je ne prétends pas me rappeler tout ce qu'elle aura pu me raconter à cette époque. » (Rollin 17).

⁵ « Ce qu'elle me laissait entrevoir quand je la pressais de questions, je l'ai oublié » (Rollin 17).

⁶ « Ma mémoire n'en a guère retenu davantage » (Rollin 17).

⁷ « Qui m'ont appris à oublier le souvenir que j'ai d'elle, Christa T. La couleur du souvenir trompe. » (Rollin 9).

⁸ « Laisser-aller du regret, imprécision du souvenir, à-peu-près de la connaissance l'ont fait disparaître, on le comprend. » (Rollin 10).

fiction: « Die festen Bilder stellen sich nicht mehr ein. Wir nähern uns dem Unschärfbereich der Gegenwart. » (*NCT* 157)¹. Nous retrouvons les deux éléments qui caractérisent la narration de José Saramago. D'une part, l'instance narrative refuse de feindre l'omniscience et étale son incompetence et ses limites en la matière. D'autre part, les organes du pouvoir, dans ce roman, sont implicitement présentés comme les véritables entraves à la vérité. Les réflexions sur les enjeux de la mémoire et de son fonctionnement sont tout juste esquissées dans ce roman, et prennent de l'ampleur dans *Kindheitsmuster*.

La narratrice feint de s'intéresser à la définition de la mémoire, qui pourrait lui ouvrir des voies pour explorer les souvenirs: « Gedächtnis. Im heutigen Sinn: „Bewahren des früher Erfahrenen und die Fähigkeit dazu.“ Kein Organ also, sondern eine Tätigkeit und die Voraussetzung, sie auszuüben, in einem Wort. Ein ungeübtes Gedächtnis geht verloren. » (*KM* 23)². Les explications neurologiques pour le fonctionnement de la mémoire sont exposées clairement: « Aus welchem Stoff sind unsere Erinnerungen? Ohne Eiweißkörper kein Gedächtnis. Der Fernsehwissenschaftler im weißen Kittel glaubt den Gedächtnisstoff, ein Peptid, in der Hand zu haben. » (*KM* 218)³. Ces découvertes scientifiques sont écartées, car elles ne suffisent pas à rendre compte des phénomènes que la narratrice observe chez elle et chez ses contemporains:

Du aber, neunundzwanzig Jahre später, wirst dich fragen müssen, wie viel verkapselte Höhlen ein Gedächtnis aufnehmen kann, ehe es aufhören muß zu funktionieren. [...] Doch ist das Abrufen der Gedächtnisinhalte [...] wohl keine Sache der Biochemie und scheint uns nicht immer und überall freizustehen. Wäre es anders, träfe zu, was manche behaupten: Daß die Dokumente nicht zu übertreffen sind und den Erzähler überflüssig machen. (*KM* 107 et 108)⁴.

Kindheitsmuster pourrait sembler un document supplémentaire à ajouter à la longue liste qui réjouit les historiens, « Historiker frohlocken über das reiche Dokumentenmaterial aus der

¹ « Les images toutes d'une pièce se font de plus en plus rares. Nous abordons le domaine flou du présent. » (Rollin 147-8).

² « Mémoire. Dans l'acception actuelle: « Acte de garder par-devers soi des faits d'expérience acquis et faculté qui s'y rapporte. » Point d'organe donc, mais une activité et la condition de son exercice, dans un seul mot. Une mémoire dont on ne se sert pas n'existe plus » (Riccardi 26).

³ « De quelle matière nos souvenirs sont-ils faits? Sans protéines, pas de mémoire. A la télévision, le chercheur en blouse blanche croit tenir la substance de la mémoire, un peptide. » (Riccardi 230).

⁴ « Mais toi, vingt-neuf ans plus tard, tu vas devoir te demander combien de cavernes peuvent s'enkyster dans la mémoire, avant que celle-ci cesse de fonctionner. [...] Mais le rappel des contenus de mémoire [...] ne relève certainement pas de la biochimie et ne semble pas être toujours et en tous lieux en notre pouvoir. S'il en était autrement, ceux qui prétendent que les documents sont supérieurs à tout et rendent le narrateur superflu auraient raison. » (Riccardi 113 et 114).

Zeit, die hier zur Rede steht. » (KM 253)¹, et la narratrice se sert largement de matériel de l'époque pour étayer ou encadrer ses souvenirs, notamment en précisant le temps météorologique: « Der Winter von 36 auf 37 war mild, das ist dokumentarisch belegt. » (KM 183)². Cependant, le témoignage de la narratrice opère une autre hiérarchie dans les événements historiques, faisant valoir la mémoire individuelle comme source incomparable. Notamment, malgré l'importance de la bataille de Stalingrad pour la suite de la Seconde Guerre mondiale, elle n'en garde guère le souvenir: « Stalingrad aber, das ja damals erst zwei Monate lang vorüber war, hatte sich nicht tief eingepägt » (KM 374)³. L'attention du peuple allemand était focalisée sur d'autres priorités, la nouvelle de l'ampleur de la tragédie aurait probablement démoralisé ou même démobilisé les Allemands. Ainsi, cette bataille ne peut avoir obtenu sa place significative qu'après la fin de la guerre, et être quasi absente des souvenirs de jeunesse. Cette question que pose la narratrice, la hiérarchisation des événements par leur mise en perspective *a posteriori*, est d'une actualité constante et impossible à résoudre dans l'immédiat. La narratrice interroge à ce propos le vécu du temps de l'écriture: « Wieviel und was von dem, was du jetzt erlebst, wird einst in – zwanzig Jahren – des Erinnerns wert sein? Welches Bild von heute wird sich eingepägt haben, unauslöschlich wie die Anordnung jener Wehrmachtsbaracken unter märkischen Kiefern » (KM 444)⁴.

La narratrice est gênée que les recherches omettent souvent un paramètre récurrent dans la mémoire, l'oubli. Le fait que celui-ci soit peut-être plus généralisé ou plus puissant que la faculté de se souvenir rend incontournable la présence d'un narrateur. L'interprétation subjective de celui-ci est nécessairement omniprésente et sa fonction doit être reconnue. La narratrice est consciente que le travail de l'oubli devient vital dans les situations extrêmes. Il faut alors s'efforcer d'oublier: « Bestimmte Erinnerungen meiden. Nicht davon reden. Wörter, Wortreihen, ganze Gedankenketten, die sie auslösen konnten, nicht aufkommen lassen. [...] Aufgabe von Teilen des Erinnerungsvermögens durch Nichtbenutzung. » (KM 337)⁵.

¹ « L'abondance des documents d'époque sur cette période fait le bonheur des historiens. » (Riccardi 265).

² « L'hiver 1936/37 fut doux, les documents l'attestent. » (Riccardi 193).

³ « mais Stalingrad – pas plus de deux mois s'étaient écoulés à l'époque depuis la bataille – ne t'avait pas marquée. » (Riccardi 390).

⁴ « Quelle part de ce que tu es en train de vivre aujourd'hui sera digne un jour – dans vingt ans – de figurer au rayon des souvenirs? Quelle image d'aujourd'hui se sera-t-elle ancrée, de manière aussi indélébile que l'agencement de ces baraquements de la Wehrmacht sous les pins brandebourgeois » (Riccardi 464).

⁵ « Éviter certains souvenirs. Ne pas en parler. Ne pas laisser remonter à la surface les mots, les suites de mots, les associations d'idées, susceptibles de les déclencher. [...] Abandon de certaines zones de mémoire par non-usage. » (Riccardi 352).

L'oubli peut être considéré comme un droit acquis, ainsi le père de la narratrice défend son amnésie: « Der Vater muß sich nicht erinnern. Er ist bei Verdun erschüttert gewesen und hat sich das Vorrecht erworben zu vergessen. » (*KM* 58)¹. La bataille de Verdun peut avoir provoqué un choc chez Bruno Jordan, qui empêche la mémoire de celui-ci de fonctionner comme auparavant, mais il est vrai que la narratrice soutient que d'habitude, ne pas se souvenir est bien un choix. Ainsi, lors de la rédaction du roman, elle trouve, dans le quotidien de l'époque, l'annonce de l'ouverture de Dachau. Comment le peuple allemand a-t-il donc pu affirmer ne pas avoir eu connaissance des camps d'extermination nazis? « Totaler Krieg. Totale Amnesie. » (*KM* 64)², conclut-elle. L'oubli rejoint un mécanisme de défense. La narratrice observe chez elle-même que sa mémoire n'est ni fiable ni infaillible, mais que l'oubli et les transformations font partie du quotidien: « die Unzuverlässigkeit deines Gedächtnisses, das nach dem Inselprinzip arbeitet und dessen Auftrag lautet: Vergessen! Verfälschen! » (*KM* 19)³. La narratrice choisit la métaphore de l'île pour tenter de décrire le fonctionnement de la mémoire. Cette image rend compte du choix narratif opéré, qui laisse la place aux déclenchements spontanés de souvenirs. Ceux-ci font des liens entre les différentes « îles » de la mémoire, les parties conscientes et qui n'ont pas été effacées. Le travail de la narratrice ne peut donc pas être linéaire, puisque la mémoire n'est pas homogène, mais le suivi de certaines traces mène souvent à des souvenirs refoulés. Le montage, dont se sert la narratrice au niveau de la structure du roman (les quatre niveaux narratifs), et aussi à l'intérieur des épisodes, est le reflet du fonctionnement de la mémoire.

La narratrice postule la nécessité d'un médiateur dans la transmission de l'Histoire et pose une frontière dans les souvenirs, qui délimite leur part de fiabilité. Ainsi, le souvenir des souvenirs, comme par exemple, le souvenir de photos depuis longtemps perdues, sont à utiliser avec précaution, car ces objets se trouvent pratiquement dans une autre catégorie de témoignages: « Doch bleibt es dabei, daß Erfindungen ausscheiden und die Erinnerung an Erinnerungen, die Erinnerung an Phantasien nur als Informationen aus zweiter Hand

¹ « Le père, lui, n'a pas à se souvenir. Il a été enterré vivant à Verdun et s'est ainsi acquis le droit d'oublier. » (Riccardi 62).

² Guerre totale. Amnésie totale. (nous trad.).

³ « il n'y a que l'infidélité de ta mémoire qui t'entrave, elle qui travaille selon le principe du halo et dont la mission s'appelle: oublier! Falsifier! » (Riccardi 21).

verwendet werden können, als Spiegelungen, nicht als Realität. » (KM 318)¹. Le souvenir d'objets doit être utilisé avec la même méfiance qu'à l'égard de témoignages. En effet, la mémoire individuelle se charge de transformer tout souvenir. Elle le rend subjectif. Ainsi, une grande partie des souvenirs de la narratrice mérite d'être prise avec précaution, alors même que ceux-ci ravivent les documents historiques, comme les nombreux articles du *General Anzeiger*. Alors que ces souvenirs « de seconde main » prennent une place non négligeable dans le roman, ils font la particularité de *Kindheitsmuster*. Ces choses imaginées et ces objets perdus, utilisés avec discernement, sont des éléments incontournables pour la compréhension du présent. Tous les rêves de Nelly se retrouvent dans l'inconscient de la narratrice, pour qui ce roman permet de faire la part des choses. En effet, ainsi que le dit Elena Esposito, les témoignages historiques semblent fixés sur une connaissance du passé, alors que leur intérêt réside dans la connaissance du présent. La problématique de la mémoire se retrouve dans ce rapport: « die Problematik des Gedächtnisses [besteht] nicht in einer Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, sondern in seinem Verhältnis zur Gegenwart; denn nur in der Gegenwart kann man sich erinnern oder vergessen. »². La narratrice affirme la nécessité du travail de mémoire et formule le danger qui s'ensuivrait d'un rejet du souvenir: « So würden wir uns unaufhaltsam fremd werden ohne unser Gedächtnis an das, was wir getan haben, an das, was uns zugestoßen ist. Ohne unser Gedächtnis an uns selbst. » (KM 14)³. La mémoire sert de garde-fou contre une perte d'identité. Nelly procède à la compréhension de la sienne propre à travers le récit des épisodes et de son inconscient.

La mémoire n'est pas seulement un acteur décisif dans la construction identitaire individuelle, mais aussi dans la représentation collective. Cette trivialité découle du lien entre la représentation du temps et la mémoire: « la « mise en mémoire » du monde suppose au préalable sa mise en ordre, en particulier grâce à une domestication ou une structuration du temps »⁴. La narratrice commente notre découpage du temps et conclut que le présent,

¹ « une nouvelle forme de perte de souvenir, à ne pas confondre avec les trous de mémoire, qui eux concernent la petite enfance et semblent aller de soi [...] Et pourtant, tu persistes à exclure toute invention, et à n'utiliser le souvenir de souvenirs, le souvenir de choses rêvées ou imaginées, que comme informations de seconde main, reflets de la réalité, non pas réalité. » (Riccardi 333).

² ESPOSITO, E., (2002), *op. cit.* p. 7: la problématique de la mémoire ne réside pas dans la critique du passé, mais dans sa relation au présent; en effet, ce n'est que dans le temps présent qu'il est possible de se souvenir ou d'oublier. (nous trad.).

³ « Ainsi deviendrions-nous inévitablement étrangers à nous-mêmes, s'il n'y avait la mémoire de ce que nous avons fait, de ce qu'il nous est advenu. La mémoire de nous-mêmes. » (Riccardi 16).

⁴ CANDAU, J., (1998), *op. cit.* p. 4.

puisqu'il est un intervalle temporel tellement restreint, influe la mémoire:« In die Erinnerung dringt sich die Gegenwart ein, und der heutige Tag ist schon der letzte Tag der Vergangenheit. » (KM 14)¹. Le moment présent perd rapidement son actualité pour faire partie des souvenirs. Elena Esposito conclut dans son travail scientifique que temps et mémoire sont liés. Le changement de la structure du temps entraîne une transformation de la mémoire:

Wir werden im weiteren Verlauf noch sehen, dass die Formen der Zeit die Formen des Gedächtnisses ändern und dass Vergangenheit und Zukunft dazu dienen, Varietät und Redundanz miteinander zu kombinieren. Ohne Gedächtnis könnte es deshalb auch die Zeit nicht geben.²

La narratrice de *Kindheitsmuster* a abouti à des conclusions similaires et ses réflexions sur le passé et les souvenirs l'ont conduite à analyser notre époque:

Dein Verdacht ist: Wir leben in einer schnellen verderblichen Zeit, in einer Zeit aus anderem Stoff als jene haltbaren früheren Zeiten. (Wegwerf-Zeit.) Die verschiedenen Zeiten, die verschieden schnell fließen. Die Gegenwartszeit, die sich zu dehnen scheint, die nach Minuten gemessen wird („Der Kampf um jede Minute“), deren Stunden sich schleppen, deren Jahren aber fliegen und das Leben im Fluge mitnehmen. Dagegen die Vergangenheitszeit, kompakt, heftig, konzentriert, wie zu Zeit-Barren eingeschmolzen. Sie läßt sich beschreiben. (KM 558-9)³.

C'est assurément la vision compacte du passé, qui permet de comparer les divers épisodes. Elle suppose une mise à distance des souvenirs. Elle est à l'opposé de la perception subjective du passage du temps. Ce n'est que lorsqu'un événement est éloigné dans le temps qu'il peut passer au crible de la mémoire de même qu'il devient apte à être manipulé. La narratrice relève des citations et des interprétations du passé contradictoires. Pendant son séjour aux États-Unis, elle entend le président affirmer: « Obwohl die Römer reich waren, wurde ihr Land eine leichte Beute der Barbaren; es mangelte ihnen an einer großen allgemeinen Idee. Er, der Präsident, sei gekommen, Amerika seine Idee zurückzugeben. »

¹ « Le présent se fraie un passage jusque dans le souvenir, et le jour d'aujourd'hui est déjà le dernier jour du passé. » (Riccardi 16).

² ESPOSITO, E., (2002), *op. cit.* p. 31: Nous verrons par la suite que les formes du temps transforment les manifestations de la mémoire et que le passé et l'avenir servent à combiner la variété et la récurrence. Sans mémoire, le temps n'existerait pas. (nous trad.).

³ « Tu as le sentiment que nous vivons dans un temps plus rapidement périssable, dans un temps fait d'une autre matière que ces bons vieux temps « longue conservation ». (Temps « non consignés », à jeter.) Temps différents qui s'écoulent à des rythmes différents. Le temps présent dont on dirait qu'il se dilate, se mesure en minutes, dont les heures se traînent, mais dont les années s'envolent en emportant la vie dans leur vol. Par opposition: le temps passé, compact, véhément, concentré, comme fondu en lingots de temps. Lui peut être décrit. » (Riccardi 587).

(*KM* 389)¹. L'interprétation de la chute de l'empire romain sied au président, car elle sert d'illustration à sa mission, sauver les États-Unis. La narratrice se rappelle d'une autre version de la chute de cet empire, prodiguée par la cheftaine des Jeunesses hitlériennes, Julia Strauch: « Die germanischen Stämme besiegten das Römische Reich, weil die Germanen kampfgeohnt und gestählt, die Römer dagegen in einem Schlemmerleben verweichlicht waren. » (*KM* 389)². Les interprétations variables sont une donnée commune dans l'Histoire. C'est grâce à la distance et à l'oubli qu'il est possible d'interpréter un événement de deux façons différentes. Chaque locuteur se sert d'un exemple historique pour donner du poids à son affirmation et pour mieux convaincre. Souvent, il s'agit concrètement d'une manipulation volontaire et organisée comme dans le cas de Guernica: « Im April 37 hat also der „General-Anzeiger“ die Nachricht verbreitet, Guernica sei nicht bombardiert, sondern von den Bolschewisten mit Benzin übergossen und angezündet worden. » (*KM* 214)³. La narratrice lit dans le quotidien la version que le gouvernement allemand a décidé de livrer pour éviter de rendre des comptes sur la destruction totale de la ville.

Les conclusions sur l'évolution de l'Histoire peuvent apparaître ironiques par la suite, comme l'ouverture du discours du maire de L. en 1933: « Der Oberbürgermeister spricht nun zur Einwohnerschaft. „Am 50. Todestag von Karl Marx wird seine Gedankenwelt im eigenen Geburtsland zerschlagen.“ » (*KM* 85)⁴. D'une part, ces propos sont démentis par l'établissement d'une Allemagne communiste après la fin de la guerre, mais d'un autre côté, l'absence de commentaire de la narratrice à ce propos engage les réflexions sur la RDA. Karl Marx n'a pas imaginé un régime totalitaire dans ses écrits, tel que les nazis l'instaurent, et, à leur suite, le parti communiste. La narratrice cite, sans qu'il soit clair que la source est encore le journal, le chef des Jeunesses communistes: « Kameraden! Eine Idee, die sich nicht verwirklichen läßt, kann man nicht mehr nachlaufen. » (*KM* 85)⁵. Cet appel sonne comme une exhortation envers les dirigeants et les citoyens de l'Allemagne de l'Est à ne plus défendre leur

¹ « Bien que les Romains aient été riches, leur pays fut une proie facile pour les barbares; il leur manquait une grande idée générale. Lui, le Président, est venu pour redonner à l'Amérique son idée. » (Riccardi 406).

² « les tribus teutoniques ont vaincu l'Empire romain parce que les Teutons étaient rompus au combat et trempés comme l'acier, tandis que les soldats romains s'étaient effeminés à force de faire ripaille » (Riccardi 406).

³ « En avril 1937, le « General-Anzeiger » a donc fait courir le bruit que Guernica n'avait pas été bombardée, mais arrosée d'essence et incendiée par les Bolcheviks. » (Riccardi 226).

⁴ « Le bourgmestre s'adresse maintenant à la population. « Pour le cinquantième anniversaire de la mort de Karl Marx, son idéologie est réduite à néant dans son propre pays. » (Riccardi 90).

⁵ « Camarades, ça ne sert à rien de courir après un idéal qui ne peut être réalisé. » (Riccardi 90).

soumission à une utopie irréaliste. La narratrice constate qu'elle a été formée à plusieurs reprises à des utopies opposées, qu'elle a été forcée d'abandonner l'une après l'autre: « Dir fielen die grundverschiedenen Glaubensbekenntnisse ein, die du, in Abständen von wenigen Jahren, abgelegt hast. Du überlegtest, daß die Zumutungen, denen deine Generation ausgesetzt war, vielleicht einmalig sind » (*KM* 551)¹. Cet aveu met en lumière l'importance des réflexions sur la mémoire dans le roman. En effet, pour la génération de la narratrice, l'oubli semble un facteur plus déterminant dans l'identité que le souvenir, car, sans lui, il serait impossible de reconnaître et de poursuivre sa vie. L'opposition est tellement profonde et systématique que l'organisation des souvenirs doit se faire à la troisième personne et jamais la narratrice ne racontera une part de son enfance en employant le pronom personnel « je ». L'adhésion à l'idéologie nazie appartient à une autre, à Nelly, tandis que les réflexions sur la mémoire et les incohérences qui semblent découler de ces observations sont l'oeuvre de la mise en fiction des souvenirs.

La narratrice démontre l'imprécision de sa mémoire en hésitant entre deux dates: « in den Jahren 36 oder 37 » (*KM* 207)². Elle n'apparaît pas comme une source fiable pour les noms de lieux, qui parfois ne lui semblent pas importants: « auf dem Hindenburgplatz (oder wie er geheißen haben mag » (*KM* 87)³. La narratrice a également des doutes sur ce qu'elle a déjà écrit ou pas: « Es ist wohl schon gesagt, daß Charlotte zum Schwarzsehen neigt? » (*KM* 166)⁴. L'incapacité à maintenir un discours contrôlé et uniforme est lié, pour la narratrice, à l'implication émotionnelle de celle-ci: « Muß nicht der Berichtstatter zögern, eine Vergangenheit von sich abzutrennen, die in ihm selbst noch arbeiten mag, die noch nicht fertig ist, daher nicht beherrschbar? » (*KM* 141)⁵. La narratrice avoue ainsi ne pas être le porte-parole d'une vérité universelle, mais d'exposer des faits subjectifs. Elle dévoile également au lecteur les difficultés pour poursuivre la narration: « Was jetzt und hier ansteht ist ein technisches Problem: Wie die Familie Jordan [...] in jene Handlung versetzen, die,

¹ Tu te souviens des professions de foi diamétralement opposées que tu as rejetées en l'espace de quelques années. Tu réfléchis au fait que ce que l'on a demandé à ta génération est peut-être quelque chose d'unique dans l'Histoire (nous trad.).

² dans les années 36 ou 37 (nous traduisons).

³ sur la place Hindenburg (ou quel que soit le nom qu'elle ait pu porter) (nous traduisons).

⁴ A-t-on déjà dit que Charlotte avait tendance à voir tout en noir? (nous traduisons).

⁵ « le chroniqueur ne doit-il pas hésiter à se couper d'un passé qui continue peut-être à travailler en lui, qui n'est pas encore achevé et qu'il ne peut donc maîtriser » (Riccardi 149).

vermutlich im Herbst 1933, nachmittags in Nellys neuem Kinderzimmer spielt? » (KM 61)¹. La narratrice avoue qu'elle est soumise aux techniques narratives et que pour raconter cette scène, son savoir-faire est insuffisant.

Les soi-disant « faits », exposés dans ces deux récits de Christa Wolf, sont traités comme des témoignages de seconde main, passés au crible des années et de la mémoire. Concernée par les mêmes difficultés que la narratrice de *Nachdenken über Christa T.*, la narratrice de *Kindheitsmuster* décide de compléter les dépositions en ayant recours à la fiction: « Du beschließt also: [Nelly] durfte als einziges Kind an der Kaffeetafel in Tante Liesbeths engem Wohnzimmer Platz nehmen » (KM 114)². Ainsi, les narratrices de ces deux romans se posent en témoins, mais, contrairement à la voix auctoriale classique, elles dénigrent leur propre autorité, elles mettent en garde contre les souvenirs qu'elles racontent et elles dévoilent les limites de leurs témoignages.

Le narrateur de *Avant* se pose également des questions auxquelles il est le seul à pouvoir répondre: « Pourquoi ai-je intitulé ce texte *Avant* ? » (A 10). Elles sont nombreuses à propos de la genèse du récit: « Pourquoi ai-je attendu si longtemps avant de commencer ce récit ? Et pourquoi l'ai-je commencé en fin de compte ? Personne ne pourra le lire, pas même moi. » (A 22) ou encore de sa structure: « Faut-il diviser ce texte en chapitres, prévoir trois grandes parties ? [...] Parfois, j'aménageais une rupture à l'intérieur du chapitre, par un espace blanc : cela me donnait juste le droit d'aller au cinéma ou de dîner avec un ami. Il me semble qu'il ne faut pas morceler ce récit. » (A 45). Le narrateur n'est pas certain de ce que contient son récit ou de ce qu'il lui reste à raconter: « je l'ai déjà noté je crois » (A 51). La réflexion suivante l'illustre également: « Il me semble que j'ai déjà noté une réflexion semblable au commencement de ce récit. » (A 121). Basile Hennart confesse ses maladresses: « Les derniers temps, j'écrivais de plus en plus au crayon, peut-être pour pouvoir gommer mes maladresses, les faire disparaître complètement. » (A 12).

Le narrateur ne laisse pas de doutes non plus sur les difficultés qu'il rencontre en tant qu'auteur. Elles peuvent concerner le façonnage du récit en lui-même: « Je m'arrêtais presque

¹ « Il s'agit, ici et maintenant, de résoudre un problème technique: comment faire passer la famille Jordan [...] à cette scène qui a dû se dérouler un après-midi, au cours de l'automne 1933, dans la nouvelle chambre d'enfant de Nelly? » (Riccardi 66).

² Tu décides donc, Nelly fut le seul enfant autorisé à prendre place autour de la table dans le salon exigu de tante Liesbeth (nous traduisons).

toujours sur une phrase impossible à formuler, une phrase qui refusait de se livrer, sur un silence hostile. » (A 126). De même que dans les romans de Wolf, la mémoire est un obstacle majeur pour rendre compte des événements auxquels le narrateur a assisté et qu'il désire inclure dans le texte. Il est conscient des limites de celle-ci: « je crains seulement que le souvenir de la journée que je suis en train de raconter ne commence à s'estomper » (A 36). Cependant, le narrateur avoue que le travail de l'oubli est essentiel à la création. Les souvenirs trop proches empêchent le narrateur de les relater. En tant qu'écrivain, il est en constant combat avec la mémoire, cherchant le moment exact où celle-ci est en équilibre avec le travail de l'oubli:

Je me souvenais trop bien de son discours pour pouvoir le rapporter librement, j'étais en quelque sorte prisonnier de ma mémoire. Le meilleur moment pour parler des choses est celui où la mémoire relâche son emprise sur elles. En même temps que je suis pressé d'écrire de peur d'oublier, j'ai besoin d'oublier un peu pour pouvoir écrire. (A 158).

Le narrateur est également prisonnier de son propre récit d'un point de vue matériel. La fin du carnet l'oblige à achever son récit: « la fin du récit coïncidera avec la fin du carnet ». (A 149). Il superpose les données matérielles à ses propres choix d'auteur. Son texte lui échappe en s'adaptant au nombre restreint de pages qui sont en sa possession. Il n'a guère d'emprise sur les personnages non plus, car il ne lui appartient pas de décider de leur présence dans le texte qu'il écrit. Par mégarde, il inclut un personnage qu'il aimerait écarter, mais cela lui est impossible: « je tiens toujours Louis à l'écart de la conversation. Il m'intéresse moins que les autres, probablement. Si je pouvais revenir en arrière, je l'éliminerais peut-être complètement du récit. » (A 197). Le narrateur doute de sa capacité à convaincre les vivants de son aventure. Face à l'incrédulité, qu'il imagine, il décidera d'opter pour le silence: « je n'en parlerai plus. Ce sera une histoire terminée » (A 237). Il dénigre l'importance de ses oeuvres passées, en les mettant à égalité avec un courant d'air:

Je soulevais légèrement le bord des pages avec le pouce de ma main gauche et je les faisais défiler en vitesse. Cela provoquait un léger courant d'air qui atteignait ma main droite. [...] Je me disais que [ma main droite] s'était donné beaucoup de mal pour produire juste un petit courant d'air. (A 205).

La nécessité d'écrire s'impose au narrateur, non qu'il vise à produire une preuve écrite de l'épisode extraordinaire, mais parce que « Écrire est une manière d'alléger sa mémoire. » (A 142). Cette affirmation semble hâtive, car, ce texte en particulier mobilise la mémoire du

narrateur: « Je m'efforce de garder en mémoire mon texte, de le soustraire à l'obscurité. » (A 33). Rappelons-nous que toute relecture est rendue impossible par l'absence d'éclairage.

Les limites imposées par la matérialité de l'oeuvre, par la mémoire ou l'oubli, par la langue et par les difficultés de la narration résonnent dans ce roman comme une plainte ou un constat, sans que n'apparaisse, de ces « défaillances », une troisième voie, celle du dialogue et de la participation des personnages, bref, d'une polyphonie qui confronte des opinions différentes.

Dans *La Langue maternelle*, le narrateur cultive son goût envers les curiosités de l'Histoire. Ainsi, il est ravi d'apprendre: « Les Grecs anciens croyaient que les dieux sentaient bon » (LM 80). Au terme d'une étape de son enquête le narrateur décroche les Grecs anciens de leur piédestal, où ils siègent grâce aux fantasmes des hellénistes: « Les anciens Grecs me paraissent plus proches de nous quand ils se disputent que lorsqu'ils philosophent. » (LM 151). Les liens qui pourraient être tissés avec les voisins de la Grèce échouent face aux intérêts politiques. Ainsi, alors que l'Épire doit son indépendance envers l'empire ottoman à un Albanais, quelques décennies plus tard, la police s'efforce de traquer tous les immigrants albanais de l'Épire. Aucun accord sur l'émigration spécifique n'existe entre les deux pays. De même, ses contemporains revendiquent pour eux seuls la désignation de « Macédoine », refusant cette appellation à l'État de l'ex-Yougoslavie:

« La Macédoine n'est que grecque » : tel était le slogan gouvernemental que les médias répétaient inlassablement plusieurs jours avant la manifestation. [...] On ne peut pas leur permettre de s'approprier notre histoire. Ils se sont installés dans cette région la semaine dernière ! Ce sont des touristes ! Qu'est-ce qu'ils ont à voir avec Alexandre le Grand ? (LM 42).

Les voix, qui militent pour une reconnaissance de ce nom en échange d'accords commerciaux ou culturels – l'apprentissage de la langue grecque dans les écoles de Macédoine – restent isolées. Les Grecs refusent toujours l'appellation de l'État voisin, et le désignent par « le gouvernement de Skopje ». La méfiance à l'égard des nations voisines, surtout si elles ont eu des échanges avec la Grèce antique, est entretenue dès l'école: « Mes professeurs décrivaient systématiquement les ennemis des Hellènes comme des êtres cruels et incultes. Vaguélio ne voulait pas admettre que la plupart des Macédoniens slaves sont orthodoxes, qu'ils ont au moins ce point commun avec nous. » (LM 152-3). Ce matraquage de la crainte porte évidemment les Grecs à s'unir face à ce qu'ils croient être une menace de leur culture,

donc de leur identité. Contrairement au narrateur, ils ne se rendent pas compte de la manipulation de l'Histoire dont ils ont été victimes durant leurs années d'études. Le narrateur regrette que leur éducation ait été aussi sommaire et portée par une idéologie nationaliste:

Nous faisons en cours d'histoire le même genre d'acrobaties par-dessus les siècles, de sorte que les conquêtes les plus anciennes nous paraissent proches. Nous passons de l'époque d'Alexandre le Grand à l'an mille pour assister à la résurgence de l'hellénisme au sein de l'Empire byzantin. La domination romaine était quasiment ignorée. Après avoir pleuré la chute de Constantinople en compagnie de Constantin Paléologue, nous traversons à une vitesse prodigieuse les siècles de l'occupation ottomane pour nous arrêter pile en 1821. (*LM* 85).

Toute période, où les Grecs ont été soumis à une autre nation, a été passée sous silence ou embellie. Le narrateur rend compte de la présence de ces représentations dans les objets les plus banaux, comme les étiquettes de l'ouzo, une boisson alcoolisée et aromatisée à l'anis:

L'illustration de l'étiquette [de l'ouzo] s'inspire souvent de l'Antiquité (on y voit l'Acropole d'Athènes, une trière, la Vénus de Milo, Sapho, Achille, le roi Pyrrhus, Apollon sur un dauphin), moins souvent de la Grèce d'aujourd'hui (elle est représentée par un evzone, un drapeau, un komboloï – ce collier d'ambre que les vieux Grecs manipulent au café -, le pont d'Arta, un moulin à vent). (*LM* 89).

Les illustrations contemporaines s'inscrivent dans la même pensée de renforcer une identité par la représentation de ses symboles glorieux. Les Grecs d'aujourd'hui doivent conserver le sentiment d'être les descendants directs des Anciens, des études allant dans ce sens sont régulièrement financées:

On publie sans cesse de nouveaux essais qui tentent de relier les diverses cultures qui ont fleuri en Grèce, afin d'établir que la plus récente est issue de la plus ancienne. [...] [Leurs auteurs] élaborent un code de la culture grecque, écartant ses contradictions, oubliant les influences qu'elle a reçues, la réduisant en définitive à peu de chose. (*LM* 150).

La fin de cet extrait renferme une conclusion-clé au sujet de la manipulation de l'Histoire. Afin de soutenir des thèses convaincantes sur la filiation directe avec les Anciens, il est nécessaire de réduire l'Histoire à des symboles et à des dates, il faut évincer toutes les nuances et ignorer, autant que faire se peut, les influences qui perdurent dans la culture actuelle. L'Histoire de la nation devient alors un archivage de victoires et de dates, un catalogue de héros et de lieux de mémoire. Plus ces symboles sont célébrés dans une euphorie

nationale, moins de questions sont posées sur leur provenance ou sur la subjectivité historique. Les Grecs contemporains sont noyés sous les noms de héros et de batailles, de toponymes qui ont marqué l'Antiquité ou encore d'autres symboles. L'omniprésence de ceux-ci renforce le sentiment d'unité de mémoire et d'appartenance culturelle, elle rappelle constamment les origines antiques, et exacerbe la fierté patriotique de ceux, majoritaires, qui ont accepté la thèse de la filiation directe. *La Langue maternelle* expose clairement des mécanismes, car le narrateur prend ses distances par rapport au courant de pensée dominant. L'interrogation qu'il soulève sur l'identité grecque d'aujourd'hui est la démonstration qu'il ne se reconnaît pas dans ces définitions.

Le narrateur des *Mots étrangers* poursuit dans la même voie que le narrateur des *La Langue maternelle*, il donne une place aux faits mineurs de l'Histoire. Ainsi, il mentionne l'habitude des « anciens Grecs de prêter aux fleuves des figures humaines » (ME 239). Un épisode de la conquête de l'Afrique est mis en valeur, car il démontre que l'Histoire ne s'écrit pas seulement par les faits des hommes, mais aussi par la nature: « Savez-vous pourquoi les Arabes n'ont jamais pu conquérir le centre de l'Afrique ? À cause des mouches tsé-tsé ! Ce sont les mouches qui les ont arrêtés ! Elles tuaient leurs chevaux. » (ME 35). Ainsi, une place est réservée aux faits déviant de la vision glorieuse que cultivent les historiens nationalistes. Les faits mineurs de même que les données indépendantes des humains influent l'Histoire et la composition culturelle du continent africain. Le regard comparatiste du narrateur vise à établir des liens entre les faits passés et le présent. Les statues de l'Antiquité nous sont parvenues partiellement détruites:

la plupart des œuvres antiques nous sont parvenues mutilées [...] toujours de leur sexe. Elles ont été victimes, au début de l'ère chrétienne, de la même fureur religieuse qui sévit aujourd'hui en Afghanistan aux dépens des vestiges bouddhiques. (ME 121).

Alors que Pavlos de *La Langue maternelle* combattait l'idée de la supériorité des Anciens sur les contemporains en montrant les nuances et les manipulations de cette vision, le narrateur de ce roman fustige « l'idée que la domination du Sud par le Nord est inscrite dans l'ordre naturel de choses » (ME 25). Il admire chez son ami Jean Fergusson la représentation contraire sur un mapemonde: « Il possède une carte du monde où l'Australie, l'Afrique et l'Amérique du Sud sont représentées à l'envers et occupent le haut de l'image. » (ME 25).

Cette question idéologique est évidemment provoquée par son intérêt pour la Centrafrique. Le narrateur tente de s'impliquer en adoptant la position africaine. L'apprentissage du sango accompagne évidemment l'histoire de cette langue. Marcel Alingbindo, le chercheur au CNRS, rappelle les efforts menés pour éradiquer le sango: « Pendant la période coloniale, on punissait les élèves qui avaient le mauvais goût de s'exprimer en sango en leur faisant porter un os attaché au cou. » (ME 139). Le narrateur observe ainsi comment les langues sont devenues des instruments du pouvoir politique. En mettant en hiérarchie les cultures, les colons espèrent appuyer leur propre domination. Tout ce qui les concerne, inclusivement la langue, est meilleur, tandis que la culture et la langue autochtone deviennent méprisables. Maintenant que le sango commence à s'imposer timidement, les rancœurs ne sont pas oubliées, et la langue française symbolise cette épreuve de force: « Avez-vous oublié que le français a été l'instrument de notre asservissement ? » (ME 256). Les choix de politique linguistique ne sont pas seulement reprochables dans les territoires anciennement colonisés. L'employée du ministère des affaires étrangères qui organise le séjour du narrateur en Centrafrique est d'origine corse. La même coercition dans l'abandon de la langue maternelle est à la source des conflits actuels, estime-t-elle: « Je crois que mes compatriotes seraient devenus de bien meilleurs citoyens français si la France avait respecté leur culture... » (ME 175). Ainsi, le narrateur dénonce les facteurs historiques qui ont mené à un *statu quo* de malentendus et à des conflits graves. L'organisation de la culture par la violence voulue par une instance centrale aboutit tôt ou tard à une rébellion et un rejet de celle-ci. Alors que dans les autres romans de notre corpus, qui prônaient une vision multiple et « multiculturelle », prévalait le doute sur l'omniscience du narrateur, le narrateur des *Mots étrangers* évite de parsemer son roman d'interrogations linguistiques. Il insère des commentaires méta-narratifs dans un seul épisode. Il termine son séjour en Afrique par la confrontation de son futur roman – qui est celui que le lecteur achève de lire – avec l'un des (futurs) personnages, Jackie Santini. Celui-ci implore de faire partie du roman: « Je ne fais pas partie de ces personnages de roman qui rechignent à la besogne [...] Je serai la note humoristique de votre récit ! Je n'ambitionne pas un grand rôle. Je ne prétends pas avoir l'étoffe d'un héros. (ME 298-9). Le narrateur discute avec ce personnage du « canevas » du (futur) roman réfléchissant aux divers personnages qu'il évoquera. Santini se met en avant par la citation d'un roman de voyages:

Je parlerai sans doute de mon père... Peut-être de Georges, et d'un ami qui s'appelle Jean Fergusson.

-Excellent nom ! Notez qu'il a déjà été employé par Jules Verne. Le chef de la mission qui survole l'Afrique dans Cinq Semaines en ballon est l'intrépide voyageur Samuel Fergusson ! (ME 302).

Santini possède une culture littéraire extradiégétique. Il fait des suggestions au personnage narrateur qui dépassent son rôle de personnage, entrant ainsi avec ce dernier dans un dialogue.

Le narrateur, non plus omniscient, mais semblant partager la connaissance et le pouvoir de raconter avec les autres personnages, conserve cependant une relation privilégiée avec le texte. Rappelons que le narrateur se trouve, traditionnellement, à un niveau diégétique qui n'est ni celui des autres personnages, ni celui de l'auteur. Tout en se distinguant de l'auteur, le narrateur assume le récit.

Conclusion

Dans les romans de Saramago, la place du narrateur n'est plus celle attendue que nous venons de décrire. Il est à un niveau intermédiaire de l'omniscience et du personnage, mais en changeant de position alternativement. L'auteur note que le narrateur est une création nécessaire au récit, tout comme les autres personnages: « Quanto ao narrador, que poderá ele ser senão uma personagem mais de uma história que não é a sua »¹. Cette assertion nous semble également décrire la place des narrateurs dans les autres romans saramaguïens que nous analysons, à la fois impliqués dans le récit et prenant part à l'élaboration de celui-ci, sans toutefois le maîtriser. La voix auctoriale subit ainsi des interférences avec un narrateur qui n'exprime plus un savoir universel dans un langage unique. Son rôle est davantage celui d'un personnage, qui, par moments, assume entièrement son récit et parfois expose ses limites.

Dans les romans de Vassilis Alexakis, les réflexions sur l'écriture, la langue et la mémoire incluent les affirmations des propres limites. Cependant, dans aucun roman, le narrateur n'est défait de son omniscience, nous ne trouvons aucune trace de polyphonie. Ceci n'est pas le cas dans *Kindheitsmuster* de Christa Wolf, où la mémoire se superpose aux faits

¹ SARAMAGO, J., « O autor como narrador », (1997), *op. cit.* p. 41: « Quant au narrateur, que peut-il bien être sinon un personnage supplémentaire d'une histoire qui ne lui appartient pas » (nous traduisons).

historiques. Le fait que l'oubli soit accepté implique la présence nécessaire d'un narrateur. Celui-ci a conscience de la part de subjectivité dans ses souvenirs. Dans *Medea. Stimmen*, l'omniscience est rendue impossible par la forme du roman. La multiplicité des points de vue est un fait avéré, car un même événement est éclairé de diverses façons. De même sont montrés les moyens mis en oeuvre pour manipuler le souvenir de Médée et pour mettre en place l'image de la magicienne infanticide pour la postérité. La multiplicité des points de vue dans ce roman renforce la complexité des faits.

Ainsi, la mémoire, avec sa composante de l'oubli, occupe les réflexions des narrateurs. Les romanciers en font cependant un usage individuel qui va du simple aveu des limites (Vassilis Alexakis) à l'acceptation de versions contradictoires, surtout remarquée dans *Medea. Stimmen*. Dans les autres romans du corpus, nous trouvons une utilisation qui se situe entre ces deux extrêmes.

Conclusion de la quatrième partie

Le contact avec l'étranger et la biculturalité imposent une prise de conscience de la propre identité. Tour à tour, différents éléments constitutifs de l'héritage culturel sont mis en question grâce à un nouvel éclairage. José Saramago, Christa Wolf et Vassilis Alexakis abordent sous diverses perspectives la langue dans la construction identitaire. Les narrateurs interrogent les mots et les expressions ancrés dans l'usage pour en extirper les connotations qui renvoient à la mémoire et à l'image des ancêtres que ces éléments véhiculent. Ces réflexions aboutissent à un nouveau rapport à la langue, qui inclut la subjectivité chez les narrateurs de Vassilis Alexakis ou une méfiance critique chez José Saramago et Christa Wolf. Ces deux approches entraînent une prise de conscience de l'identité culturelle formée par l'utilisation de mots précis et d'expressions particulières.

Par ailleurs, nous avons vu que le choix de l'espace n'est jamais fortuit dans les romans. À plusieurs reprises, les narrateurs mettent en cause le changement toponymique qui accompagne les bouleversements de l'Histoire. Ces transformations visent, la plupart du temps, à investir les lieux d'une nouvelle mémoire, plus proche de l'identité actuelle. Dans les romans, l'espace joue également un rôle majeur dans la fiction. Il fait progresser la quête des narrateurs, ou il est lui-même l'objectif recherché par les narrateurs. Nous avons souligné que les éléments du mythe tiennent souvent une place importante dans les descriptions des lieux. Les descriptions spatiales dépassent le cadre du décor, car elles concèdent des éléments interprétatifs de la fiction. Pour revenir à notre hypothèse de départ, les éléments identitaires sont mis en lumière grâce à une description et une mise en place de lieux précis.

Dans le dernier chapitre de notre démonstration, nous nous sommes intéressée aux liens entre le choix esthétique des romanciers et le rapport de leurs narrateurs à l'omniscience grâce à une analyse du traitement de la mémoire. Nous avons abouti à une corrélation entre monologisme, omniscience et usage en autonymie des éléments constitutifs de l'identité dans les romans de Vassilis Alexakis. Dans les romans de José Saramago, le narrateur change régulièrement de niveau de connaissance, entrant en dialogue avec ses personnages. Ceci correspond à l'acceptation de défaillances de sa mémoire. Dans les romans de Christa Wolf, le

traitement de la mémoire prend une place primordiale, à côté de la conscience des limites de la voix narrative. Les fonctionnements de la mémoire sont analysés et discutés dans *Kindheitsmuster*. Les frontières entre les mémoires individuelles sont effacées dans *Nachdenken über Christa T.* Dans *Medea. Stimmen*, l'auteur présuppose une manipulation des faits historiques qui ont mené à la version du mythe de l'infanticide. Christa Wolf élimine les traces exagérées de cette version en faveur d'une interprétation politique du mythe. Notre recherche aboutit à une corrélation entre, d'une part, le choix esthétique entre le monologisme ou la polyphonie et, d'autre part, l'importance accordée à l'oubli.

CONCLUSION GÉNÉRALE

CONCLUSION GÉNÉRALE

Nous avons abouti à un rapprochement intéressant entre romanciers différents. José Saramago, Christa Wolf et Vassilis Alexakis se distinguent les uns des autres à la fois par leurs vécus, par leurs sujets de romans et par leurs projets d'écriture. José Saramago quitte son pays volontairement, alors qu'il est déjà un écrivain reconnu au niveau international. Vassilis Alexakis débute sa carrière de romancier à l'étranger et son choix professionnel apparaît comme une conséquence de son expatriation. Christa Wolf subit la perte de son pays natal une première fois dans son adolescence et une seconde fois quelques décennies plus tard. Son expérience se singularise parce qu'elle a un vécu d'étrangère sans avoir franchi les frontières nationales. Bien que les parcours biographiques et le vécu de l'étranger soient complètement divergents, cette expérience a introduit des éléments dans les projets d'écriture semblables qui sont dignes d'être relevés.

L'existence de l'étranger, à la fois entendu comme personnage et comme élément, participe à ces choix esthétiques. L'étranger véhicule des éléments inconnus qui entraînent une comparaison avec le propre univers. Au bout de ces comparaisons interviennent souvent des dénonciations de systèmes gouvernementaux ou de relations. De plus, le contact avec l'étranger est toujours un moment où la réflexion sur la propre identité peut se déployer. À côté de ces points communs aux romans des trois auteurs, nous avons dégagé une caractéristique structurelle liée à la présence de l'étranger: au moment où le récit arrive à un tournant, à une nouvelle étape, la figure de l'étranger apparaît. L'étranger peut relancer l'action aussi bien que la réflexion. De plus, dans les romans de José Saramago et de Christa Wolf, lorsque l'étranger domine une étape, nous avons constaté la mise en cause de l'omniscience du narrateur. La vision inspirée par l'étranger prend une place semblable à celle du narrateur. La hiérarchie n'est alors pas organisée en faveur du narrateur, mais elle laisse un espace de parole égal à celui qui bouscule la vision établie.

Nous avons insisté sur le fait que le narrateur est généralement le seul à se trouver en situation interculturelle, car les groupes culturels décrits ne sont guère en contact. Le narrateur se positionne ainsi dans une situation d'observateur, et facilement, il glisse vers un discours

qui trahit une hiérarchie. Derrière le discours du narrateur qui se veut objectif se cache souvent une idéologie, que les romanciers ont plus ou moins mis en évidence. Le romancier qui s'en préoccupe le moins est Vassilis Alexakis, trop occupé à établir des ponts entre les langues et les cultures. Chez les deux autres auteurs, des réflexions sur la position du narrateur en situation interculturelle sont ébauchées, mais cette prise de conscience n'implique pas automatiquement une mise en garde. Les appels à la tolérance, lorsqu'ils sont mis en face d'une culture différente, sonnent parfois faux lorsque les narrateurs eux-mêmes font une exception. La position du narrateur, ou de tout autre personnage en situation d'échange entre deux cultures, nous renvoie à des questions essentielles: qui prend la responsabilité de ce discours et quel est le but de ce discours ou de cet échange? Ces précautions sur le discours interculturel s'appliquent à tout discours sur la culture. En effet, nous avons bien mis en évidence des réserves sur l'emploi de ce terme, qui mériterait la connotation de « caméléon ». Chaque utilisateur du terme « culture » peut faire entendre ou taire des éléments définitoires différents, car ce mot reste indéfini. Malgré cette particularité, son usage possède une histoire qui constitue peut-être une entrave à une définition suffisamment objective de la culture pour qu'elle devienne universelle. Nous avons pu montrer dans nos romans que les sociétés se définissent par un nombre non exhaustif d'objets, de buts, d'idées, de croyances, etc. Ces éléments ne sont jamais hiérarchisés de façon définitive, ni ne sont intemporels. Nous avons aussi dégagé que les frontières politiques jouissent d'une supériorité décriée. La frontière politique n'est pas acceptée comme un élément discriminatoire pertinent entre les cultures. Chaque étude sur les cultures devrait commencer par une délimitation des éléments qui seront analysés, à l'exclusion des autres, et cela aussi mérite à être souligné.

Au coeur de notre démonstration, nous avons dégagé le travail sur la langue et les réflexions autour de celle-ci qui caractérisent les romans de notre corpus. Nous avons souligné que les romanciers présentent évidemment des langues différentes, mais aussi, nous nous sommes attardée sur l'image de la langue qu'ils ont pris en considération. Ceci nous a permis de distinguer entre une langue étrangère clairement mise en évidence par des marques typographiques afin d'être isolée du discours du narrateur et un discours étranger porteur des traces de dialogismes, c'est-à-dire, qui un discours certes hétérogène, mais qui entre en dialogue avec le discours narratorial. Un autre point commun est que les narrateurs interrogent les mots et les expressions ancrés dans l'usage pour en extirper les connotations qui renvoient

à la mémoire et à l'image des ancêtres que ces éléments véhiculent. Ces réflexions aboutissent à un nouveau rapport à la langue et à une prise de conscience identitaire caractéristique pour le personnage bilingue. La façon dont une langue découpe le réel est insatisfaisante, car ce personnage connaît une autre manière de le considérer. Au niveau de l'esthétique, la présence de la langue étrangère est liée à la bivocalité chez José Saramago et Christa Wolf, alors que dans les romans de Vassilis Alexakis, nous avons mis en évidence une corrélation entre monologisme, omniscience et usage en autonymie des éléments constitutifs de l'identité dont fait partie la langue. Ce dernier romancier a une approche nettement plus descriptive que les autres écrivains, tantôt du pays natal (*La Langue maternelle*), tantôt du pays étranger (*Les Mots étrangers*). Le lecteur n'est pas invité à participer à ces observations, de même que le narrateur n'engage pas le dialogue avec d'autres personnages. Chez José Saramago et Christa Wolf, les narrateurs prennent leurs distances envers une vérité inattaquable, hiérarchisée, en faveur d'une pluralité de points de vue qui complètent le leur. L'utilisation et le choix de proverbes pour décupler les points de vue et la voix narrative est symptomatique de cette écriture polyphonique. Ce choix esthétique correspond à l'acceptation que des visions du monde différentes existent et qu'elles sont également valables. Les réflexions sur la langue sont des incitations pour le lecteur à poursuivre la critique méta-linguistique et les considérations sur l'identité qui en découlent, alors que dans les romans de Vassilis Alexakis, le lecteur cumule des savoirs sur l'étranger de manière passive.

Notre travail sur la langue et le discours étranger nous a guidé vers une analyse des citations implicites et explicites. Qu'elles soient en nombre inégal entre un roman et l'autre n'est pas surprenant. Nous ne sommes pas non plus étonnée de constater que les citations d'autres auteurs, de même que les autoréférences appuient la thématique du roman en question. Nous l'avons mis en évidence chez les trois romanciers. Notre analyse a abouti à une différence dans le traitement du discours intertextuel entre Alexakis et les deux autres auteurs. Chez José Saramago et Christa Wolf le discours intertextuel est souvent une manifestation de la polyphonie, alors que chez Alexakis, la citation est une partie hétérogène du discours.

Le mouvement de nos réflexions nous a amenée à considérer les approches des trois auteurs concernant la construction de l'identité. Les romanciers ont chacun leur manière individuelle de montrer la relation entre la langue et la culture. Vassilis Alexakis met l'accent sur son rapport subjectif à la langue, Christa Wolf questionne le choix des mots dans les récits

et elle réfléchit aux conséquences de l'utilisation d'un terme plutôt qu'un autre. José Saramago félicite l'évolution de la langue et encourage l'usage d'expressions héritées uniquement après une révision critique de celles-ci. Chez les trois romanciers, nous avons relevé l'importance qu'ils accordent à la mémoire et au phénomène de l'héritage culturel. Dans ce contexte, nous avons souligné que les éléments mythiques tiennent souvent une place importante dans les descriptions des lieux. Les mythes en question sont soigneusement choisis dans le but d'aider à investir les lieux d'une nouvelle mémoire, plus proche de l'identité présente. Les romanciers mettent l'accent sur les traces qu'a laissées l'Histoire, aussi bien dans la topographie que dans l'appellation des lieux. Dans l'utilisation des processus mémoriels au niveau de l'écriture, nous avons constaté la même opposition entre les romans de Vassilis Alexakis d'une part et d'autre part, ceux de José Saramago et de Christa Wolf. Le narrateur alexakien est omniscient, même lorsqu'il avoue posséder des limites au moment où il réfléchit à la mémoire et à l'écriture. Le narrateur saramaguien est dépossédé de son omniscience et le récit accorde une place égale aux autres personnages. Chez Christa Wolf, l'oubli est ouvertement accepté comme un fait avéré. La subjectivité en est la conséquence directe. Tout comme chez José Saramago, la polyphonie est l'expression esthétique directement liée à ces constats.

Dans les diverses parties de notre démonstration, nous avons régulièrement trouvé des points communs aux trois romanciers, ce qui nous a permis de conclure à des processus d'écriture qui s'organisent à partir du vécu d'étranger. Les phénomènes linguistiques que nous avons analysés en sont l'exemple le plus marquant. Nous avons très souvent trouvé des parallèles entre les romans de José Saramago et ceux de Christa Wolf, surtout en ce qui concerne les choix esthétiques. Ce constat nous permet en ce point de répondre à notre question de départ: le fait que l'exil soit choisi ou subi n'influence pas le projet d'écriture des romanciers. Vassilis Alexakis se distingue des autres romanciers en de nombreux points, alors que son expérience de l'étranger possède des points d'intersection avec le vécu des deux autres écrivains. Lui et José Saramago choisissent de s'expatrier de leur propre gré, tandis que l'expérience traumatisante de l'étranger rapproche Vassilis Alexakis de Christa Wolf. Au terme de notre comparaison, il apparaît que les choix esthétiques dépendent de la vocation créatrice de chacun et l'écriture de l'étranger semble bien être subordonnée à ce choix. Que l'écrivain choisisse de s'exprimer de manière monologique ou non, nous retrouvons les mêmes éléments liés au vécu de l'étranger. Ce phénomène reste à élucider à une plus large échelle, et

en particulier, une étude comparatiste portant sur des romanciers issus d'une aire géographique autre que l'Europe gagnerait à être menée.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

José Saramago

A Jangada de Pedra, suivi de « A Jangada de pedra ou os possíveis da história »,
Luís de Sousa Rebelo, Lisbonne, Ed. Caminho, 1986;
trad. Fages, Claude, Le Radeau de pierre, Paris, éd. du Seuil, 1990

Ensaio sobre a Cegueira, Lisboa, Caminho, 1995,
trad. Leibrich, Geneviève, L'Aveuglement, Paris, éd. du Seuil, 1997

Ensaio sobre a lucidez, Lisbonne, Ed. Caminho, 2004

Christa Wolf

Nachdenken über Christa T., Halle, Mitteldeutscher Verlag, 1968,
trad. Rollin, Marie-Simone, Christa T., Paris, éd. du Seuil, 1972

Kindheitsmuster, Berlin, Aufbau Verlag, 1976,
trad. Riccardi, Ghislain, Trame d'enfance, Paris, Gallimard, 1987

Medea. Stimmen, München, dtv, Luchterhand Literaturverlag, 1996, (1998, 5^e)
trad. Lance, Alain et Lance-Otterbein, Renate, Médée. Voix, Paris, Stock, 2001

Vassilis Alexakis

Avant, Paris, éd. du Seuil, 1992

La Langue maternelle, Paris, Fayard, 1995

Les Mots étrangers, Paris, Stock, 2002

JOSÉ SARAMAGO (1922-) ET SON OEUVRE

Les œuvres sont classées par date de première publication.

Romans

Terra do Pecado, Lisbonne, Minerva 1947. (avec préface de l'auteur :) Lisbonne, Caminho, 1997

Manual de Pintura e Caligrafia, Lisbonne, Moraes, 1977, Ed. Caminho, 1983

Levantado do Chão, Lisbonne, Ed. Caminho, 1980

Memorial do Convento, Lisbonne Ed. Caminho, 1984

O Ano da Morte de Ricardo Reis, Lisbonne, Ed. Caminho, 1984

A Jangada de Pedra, suivi de « A Jangada de pedra ou os possíveis da história », Luís de Sousa Rebelo, Lisbonne, Ed. Caminho, 1986

História do Cerco de Lisboa, Lisbonne, Ed. Caminho, 1989

O Evangelho Segundo Jesus Cristo, Lisbonne, Ed. Caminho, 1991

Ensaio sobre a Cegueira, Lisboa, Caminho, 1995

Todos os nomes, Lisbonne, Caminho, 1995

A Caverna, Lisbonne, Ed. Caminho, 2000

O homem duplicado, Lisbonne, Ed. Caminho, 2002

Ensaio sobre a lucidez, Lisbonne, Ed. Caminho, 2004

As intermitências da morte, Lisbonne, Ed. Caminho, 2005

As pequenas memórias, Lisbonne, Ed. Caminho, 2006

Récit de voyage

Viagem a Portugal, Lisbonne, Círculo de Leitores, 1981

Contes et Nouvelles

Clarabóia, [1949], pas édité jusqu'à ce jour

O Embargo, Lisboa, Estúdios Cor, 1973

Objecto quase, Lisbonne, Moraes, 1978

Poética dos cinco sentidos [ouvrage collectif], « O Ouvido », Lisbonne, Bertrand, 1979

« O conto burocrático do capitão do porto e do director da alfândega », O escritor 7, 1996, p. 81-84

O Conto da ilha desconhecida, Lisbonne, Assírio e Alvim, 1997

A Maior Flor do Mundo, Lisbonne, Caminho, 2001

Articles, Chroniques, Colonne et Journaux intimes (choix)

Deste mundo e do outro, Lisbonne, Arcádia, 1970, Caminho, 1986

A Bagagem do viajante, Lisbonne, Futura, 1973, Caminho, 1986

As opiniões que o DL teve, Lisbonne, Seara Nova/Futura, 1974

Os Apontamentos: crónicas políticas, Lisbonne, Seara Nova, 1976, Caminho, 1990

« Monologue intérieur ou narrateur omniscient », Revue Littéraire, Paris, éd. Quai Voltaire, no 4, hiver 1992, p. 27-30

Cadernos de Lanzarote. Diário – I, Lisbonne, Ed. Caminho, 1994

Cadernos de Lanzarote. Diário – II, Lisbonne, Ed. Caminho, 1995

Cadernos de Lanzarote. Diário – III, Lisbonne, Ed. Caminho, 1996

Cadernos de Lanzarote. Diário – IV, Lisbonne, Ed. Caminho, 1997

“O autor como narrador” in Ler, Primavera-Verão, no. 38, Lisbonne, 1997, p. 36-41

Cadernos de Lanzarote. Diário – V, Lisbonne, Ed. Caminho, 1998

« Que reste-t-il de la démocratie? », Le Monde diplomatique, août 2004,
<http://www.monde-diplomatique.fr/2004/08/SARAMAGO/11481>

As Pequenas memórias, Lisbonne, Ed. Caminho, 2006

Poésie

Os Poemas possíveis, Lisbonne, Portugália, 1966

Provavelmente alegria, Lisbonne, Livros Horizonte, 1970

O Ano de 1993, Lisbonne, Futura, 1975

Théâtre

A Noite, Lisbonne, Ed. Caminho, 1979

Que farei com este livro ?, Lisbonne, Caminho, 1980

A Segunda vida de Francisco de Assis, Lisbonne, Ed. Caminho, 1987

In Nomine Dei, Lisbonne, Ed. Caminho, 1993

Don Giovanni ou o dissoluto absolvido, Lisbonne, Ed. Caminho, 2005

Oeuvres de José Saramago traduites en français

L'Année de la mort de Ricardo Reis, Paris, éd. du Seuil, 1980, trad. C. Fages

Le Dieu manchot, Paris, Albin Michel, 1987, trad. G. Leibrich

Quasi objets, Salvy, Paris, 1990, trad. C. Fages

Histoire du siège de Lisbonne, Paris, éd. du Seuil, 1992, trad. G. Leibrich

L'Évangile selon Jésus-Christ, Paris, éd. du Seuil, 1993, trad. G. Leibrich

Les Poèmes possibles, Remoulins-sur-Gardons, 1998, trad. N. Siganos et J. Brémond

Tous les noms, Paris, éd. du Seuil, 1999, trad. G. Leibrich

Manuel de peinture et de calligraphie, Paris, éd. du Seuil, 2000, trad. G. Leibrich

Le Conte de l'île inconnue, Paris, éd. du Seuil, 2001, trad. G. Leibrich

La Caverne, Paris, éd. du Seuil, 2002, trad. G. Leibrich

Pérégrinations portugaises, Paris, éd. du Seuil, 2005, trad. G. Leibrich

L'Autre comme moi, Paris, éd. du Seuil, 2005, trad. G. Leibrich

La Lucidité, Paris, éd. du Seuil, 2006, trad. G. Leibrich

Les Intermittences de la mort, Paris, éd. du Seuil, 2008, trad. G. Leibrich

OEUVRES CRITIQUES CONSACRÉES À JOSÉ SARAMAGO

Livres

ARIAS, Juan, José Saramago: o amor possível, Lisbonne, Publ. Dom Quixote, 2000

BERRINI, Beatriz, Ler Saramago: o romance, Lisbonne, Ed. Caminho, 1998^{2e}

CALBUCCI, Eduardo, Saramago: um roteiro para os romances, Cotia, São Paulo, Ateliê, 1999

FERNANDES, Ceres Costa, O narrador plural na obra de José Saramago, São Luís, Univ. Federal do Maranhão, 1990

FILHO, Odil José de OLIVEIRA, Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago, São Paulo, Universidade Estadual Paulista Ed., 1993

GÓMEZ AGUILERA, Fernando, José Saramago: a consistência dos sonhos. Cronobiografia, Lisbonne, ed. Caminho, 2008

GROSSEGESSE, Orlando, Saramago lesen: Werk, Leben, Bibliographie, Berlin, tranvía/Walter Frey, 1999

MOURA, BASTO, José de, Deus é grande e José Saramago o seu evangelista, Lisboa, Autor, 1993

REAL, Miguel, Narração, maravilhoso, trágico e sagrado em Memorial do Convento de José Saramago, Lisbonne, Ed. Caminho, 1995

SCHOR, Andreas, Schreiben gegen Mythen: Die Romane von José Saramago, Berne, Peter Lang, 1997

SEIXO, Maria Alzira, A Palavra do Romance. Ensaio de Genealogia e Análise, Lisbonne, Livros Horizonte, 1986

SEIXO, Maria Alzira, Lugares da Ficção em José Saramago : o essencial e outros ensaios, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da, José Saramago entre a história e a ficção : uma saga de portugueses, Lisbonne, éd. Dom Quixote, 1989

UHLY, Steven, Multipersonalität als Poetik : Umberto Eco : *Il nome della rosa*, João Ubaldo Ribeiro : *Viva o Povo Brasileiro*, José Saramago : *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Frankfurt/ Main, Peter Lang, 2000

VERNÂNCIO, Fernando, José Saramago, a luz e o sombreado, Porto, Campo de Letras, 2000

VIEGAS, Francisco José, José Saramago: uma voz contra o silêncio, Lisbonne, Ed. Caminho, 1999

Thèse

ALLEMAND, Maria Lúcia de Oliveira, Tempo e voz : o percurso trágico-ideológico na narrativa de José Saramago, Diss. Univ. De São Paulo, 1996

Articles

ABDALA, Benjamin Júnior, « O imaginário político em A Jangada de pedra de José Saramago », Letras e Letras, Lisbonne, 1^{er} décembre 1988, no 12, p. 3

ANDRADE, Ana Luiza, « O fantasma oculto de José Saramago », Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, 20-26 avril 1987, p. 16

- ARNAUT, Ana Paula, « The Subversion of History in *Memorial do Convento* », Portuguese Studies, vol. 15, 1999, Leeds, W.S. Maney and Son, p.182-193
- BESSE, Maria Graciete, « A Jangada de Pedra de José Saramago et la fascination de l'espace », Quadrant, no 16-1996, Université Paul Valéry, Montpellier 3, p. 73-85
- BUENO, Fátima, « O herético e o sagrado em *Memorial do Convento* », Actas do 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, t. 1, Oxford-Coimbra, LIDEL edições técnicas, 1998, p. 451-457
- BULGER, Laura Fernanda, « *A Jangada de pedra* de José Saramago- viagem em busca de um futuro, de um tempo, de um destino », in : Il Portogallo i e mari : un incontro tra culture (Le Portugal et la mer, une rencontre de cultures), Actes du colloque sous la direction de Maria Luisa Cusati, Naples, Liguori Editore, 1997, p. 69- 90
- CARVALHAL, Tânia Franco, « Todos os nomes de José Saramago : alegorias do labirinto », Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, vol.1, Fundação engenheiro António de Almeida, Porto, 1998, p. 271-277
- CICCIA, Marie-Noëlle, « Entretien avec José Saramago », Quadrant, Montpellier, no. 18, 2001, p. 191-198
- DANIEL, Mary, “O mar em Saramago: moldura/limite e agente de potencialidade lusitana”, Actas do 1º Colóquio Internacional José Saramago, [Amherst Univ. of Massachusetts, 1996], Lisbonne, Caminho, 1998
- DANIEL, Mary, “Symbolism and Synchronicity: José Saramago’s *Jangada de Pedra*”, Hispania, Madrid, Consejo superior de investigación científica, 74.3 (sept. 1991) p. 536-41
- DANIEL, Mary, « Ebb and Flow. Place as Pretext in the Novels of José Saramago », Luso-Brazilian Review 27.2, Madison, Wisconsin (Winter 1990), p. 25-39
- DÉCIO João, « O romance em busca da pura ficção : *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago », in : O Mestre, São Paulo, Green Forest do Brasil Editora, 1997, p. 297-303
- DUMAS, Marie, « *Levantado do chão* ou un nouvel évangile selon Saramago » *Hommage au professeur Claude Maffre*, textes réunis par Marie Dumas et Francis Utéza, Montpellier : E.T.I.L.A.L., Univ. Paul-Valéry, Montpellier III, 2003, p. 51-86
- FARIA, Eduardo LOURENÇO, „Memorial terrestre e divino“, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisbonne, 10e année, no. 412, 29 mai-4 juin 1990, p. 24
- FERREIRA, Ana Paula, « As mulheres de Saramago », Actas do 1º Colóquio Internacional José Saramago, [Amherst Univ. of Massachusetts, 1996], Lisbonne, Caminho, 1998, p.
- FLORY, Suely Fadul Villibor, « O texto-labirinto e a presença do leitor em Virgílio Ferreira e José Saramago », Actas do 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, t. 1, Oxford-Coimbra, LIDEL edições técnicas, 1998, p. 687-696
- FONSECA, Pedro, « Ironia, sátira e secularização no *Memorial do Convento* de José Saramago », Revista de Letras, no 43, Paraná, Brésil, éd. UFPR, p. 35-47

FRIER, David, „Agouros e oportunidades: *A Jangada de Pedra* de José Saramago e o País Desconhecido“, Actas do 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, Oxford et Coïmbre, ed. T. F. Earle, 1998, t. 2, p. 713-720

FRIER, David, « José Saramago's *Stone Boat* : Celtic Analogues and Popular Mythology », Portuguese Studies, vol. 15, Leeds, W.S. Maney & Son, 1999, p. 194-206

GUSMÃO, Manuel, « O sentido histórico na ficção de José Saramago », in: Vértice, 2 série, no. 87, Lisbonne, novembre-décembre 1998, p. 7-24

GUSMÃO, Manuel, *et al.* « Saramago », in: Camões. Revista de letras e cultura lusófonas, no. 3, Lisbonne, Out. -Dez. 1998

KAUFMAN, Helena, « A metaficção historiográfica de José Saramago », Colóquio Letras, no. 120, avril-juin 1991, Lisbonne, éd. Fondation Calouste Gulbenkian, p.124-136

LIMA, Isabel Pires de, « Saramago pós-moderno ou talvez não », Actas do 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, ed. T. F. Earle, Oxford-Coïmbre, 1998, t.2, p. 933-941

LIMA, Isabel Pires de, « Viagem e Momento : Espaço e Tempo na *Jangada de Pedra* de José Saramago », Vértice 6 (II série), Lisbonne, 1988 p. 31-36

LIMA, Mirella Márcia LONGO VIEIRA, « Notas sobre José Saramago e a sua máquina de fazer voar : a propósito de Memorial do Convento », Estudos linguísticos e literários, no 10, déc. 1990, Salvador, Universidade Federal da Bahia, p. 3-25

LUCAS, Fábio, “Pós-crítica: poliedro português”, Colóquio Letras, no. 120, avril-juin 1991, Lisbonne, éd. Fondation Calouste Gulbenkian, p. 165-147

MAURYA, Vibha, « Construction of Crowd in Saramago's Texts », Colóquio Letras, no 151/152, (Jan-Juin 1999), Lisbonne, ed. Fundação Calouste Gulbenkian, p. 267-78

MENDONÇA Fernando, “Alguns aspectos do romance português no final do século XX”, O Mestre, São Paulo, Green Forest do Brasil, 1997, p. 173-179

ORNELAS, José, “Resistência, espaço e utopia em Memorial do Convento de José Saramago”, in: Discursos. Estudos de Língua e cultura portuguesa, Coïmbre, no 13, octobre 1996, p. 115-133

ORNELAS, José, « *A Jangada de Pedra* de José Saramago: a autoreflexão e a consciencialização do processo da produção literária », congr. Columbia (S.C.) 1988, 1989, Avantgarde, p. 10-22

PAGEAUX, Daniel-Henri, « Lecture d'*A Jangada de Pedra* de José Saramago », Le Bûcher d'Hercule, Paris, Honoré Champion éditeur, 1996, p. 371-377

PEREIRA, Ivone, « Interview de José Saramago », Quadrant, Montpellier, no. 10, 1993, p. 215-219

PEREIRA, Paulo, « Inquisição : entre história e ficção na narrativa portuguesa », Colóquio Letras, Lisbonne, éd. Fondation Calouste Gulbenkian, no. 120, avril-juin 1991, p.117-123

PIRES DE LIMA Isabel, « Dos « Anjos da história » em dois romances de Saramago : *Ensaio sobre a cegueira e Todos os nomes* », in : Colóquio de Letras : José Saramago : o ano de 1998, no. 151/152, Janeiro-Junho 1999, Lisbonne, ed. Fundação Calouste Gulbenkian, p. 415-426

PLANELLS, José et SERRA, Elías, « José Saramago : um pessimista positivo : entrevista », Boca Bilingüe, Lisbonne, no 8, 1993, p. 4-15

POSTIGO Maria Josefa, « José Saramago : da literatura à ética (uma aproximação ao livro *Ensaio sobre a cegueira*) », in : Actas do 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, t.2, Oxford-Coimbre, p.1295-1304

PRAXEDES, Walter, « História e emancipação nos romances de José Saramago », Revista Acadêmica Multidisciplinar Urutágua, Ano I, no. 1, mai 2001, Marangá.

REAL, Miguel, “Saramago em 1966”, Vertice, Lisbonne, Caminho, Jan- fév 2003, p. 25

REBELO, Luís de Sousa, « A consciência da história na ficção de José Saramago », Vertice 52 (II série), Lisbonne, ed. Caminho, 1986, p. 29-38

REBELO, Luís de Sousa, « Os rumos da ficção de José Saramago », in :Saramago, José, Manual de Pintura e de Caligrafia, Lisbonne, Caminho, 1983, p. 7-38

REIS, Carlos, « *Memorial do Convento* ou a emergência da História”, Revista Crítica de Ciências Sociais, Coimbra. 18-20 février, 1986, p. 91-103

REIS, Carlos, « Romance e história depois da revolução. José Saramago e a ficção portuguesa contemporânea » in : Regards sur deux fins de siècle (XIX-XX^e), Bordeaux, Maison des Pays ibériques, 1996, p.43-55

REMEDIOS, Maria Luiza Ritzel, « Alteridade, intertextualidade e metaficcionalidade : marcas da identidade e da internacionalização da Literatura portuguesa », in : Actas do 4º Congresso da A.I.L. (Hamburgo, 1993), (Eds.) F. Brauer-Figueiredo et al., Lisboa, Lidel, 1995, p. 809-817

SANTOS, Nuno, « A Cegueira não é treva absoluta », Das Artes/ Das Letras, 24 déc. 2001, Porto, p. 11-13

SEIXO, Maria Alzira, « O Romance de José Saramago : o fantástico da história ou as vacilações da representação », O Fantástico na arte contemporânea, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1992, p. 117-122

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da, « De Pessoa a Saramago, as metamorfoses de Ricardo Reis », in : Actas do IV Congresso internacional de Estudos Pessoaanos, São Paulo, T. II, 1991, p. 385-391

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da, « José Saramago : A ficção reinventa a história », Colóquio Letras, Lisbonne, éd. Fondation Calouste Gulbenkian, no. 120, avril-juin 1991, p. 174-178

SIMÕES, Manuel, « Formas da cultura popular e irradiação semântica em *Levantado do Chão* », in : LANCIANI Giulia, *José Saramago: il bagaglio dello scrittore*, Roma, Bulzoni, (Ed. 1996), 1996, P. 73-82

SOUSA REBELO, Luís de, « A Tribute to José Saramago », *Portuguese Studies*, vol. 15, 1999, Leeds, W.S. Maney and Son, p. 178-181

TESSER, Carmen Chaves, coord. “A Tribute to José Saramago”, *Hispania*, Madrid, Consejo superior de investigación científica, 82.1 (Mars 1999), p. 1-28

VAZ Ponce de Leão, Isabel, « A Violação dos códigos erótico e sagrado em *Memorial do Convento* de José Saramago », *Táira* n. 11, CRELIT, Univ. Stendhal Grenoble 3, 2001, p. 167-177

VENÂNCIO, Fernando, “A oralidade da ficção: Cardoso Pires, Saramago, Olga Gonçalves, Mário de Carvalho”, in: *Actas do II Congresso do AIL*, Coimbra, Univ. de Coïmbre, 1992, p. 397-409

WALTY, Ivete Lara Camargos, “O risco da escrita: uma leitura da *Jangada de Pedra* de José Saramago”, *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 14, no. 17, Pampulha, Belo Horizonte, janvier-juin 1994, p. 16-23

Ressources internet

<http://nobelprize.org/literature/laureates/1998/saramago-autobio.html>

<http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/14199.html>

CHRISTA WOLF (1929-) ET SON OEUVRE

Romans

Moskauer Novelle, Halle, Mitteldeutscher Verlag, 1961

Nachdenken über Christa T., Halle, Mitteldeutscher Verlag, 1968

Der geteilte Himmel, München, dtv, Luchterhand Literaturverlag, 1973

Kindheitsmuster, Berlin, Aufbau, 1976

Kein Ort. Nirgends., Berlin, Aufbau, 1979

Sommerstück, Berlin, Aufbau, 1989

Kassandra, Hambourg, dtv, Luchterhand Literaturverlag, 1983

Was bleibt, München, dtv, Luchterhand Literaturverlag, 1994

Medea. Stimmen, München, dtv, Luchterhand Literaturverlag, 1996, (1998, 5^e)

Leibhaftig, München, Luchterhand Literaturverlag, 2002

Mit anderem Blick, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005

Récits

Till Eulenspiegel, [avec Gerhard Wolf], Berlin, Aufbau, 1972

Unter den Linden: drei unwahrscheinliche Geschichten, Berlin, Aufbau, 1974

Störfall: Nachrichten eines Tages, Berlin, Aufbau, 1987

Ein Tag im Jahr : 1960-2000, München, Luchterhand, 2003

Articles, Colonne

Die Dimension des Autors, Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985, tome 2, Luchterhand Literaturverlag, Berlin, 1990

Lesen und Schreiben. Aufsätze und Betrachtungen, Aufbau Verlag, Luchterhand, Berlin, 1972.

« Bei mir dauert alles sehr lange », Entretien avec Hanns-Bruno Kammertöns et Stephan Lebert, Die Zeit, 29 sept. 2005, Hambourg, p. 17-20

Oeuvres de Christa Wolf traduites en français

Le Ciel partagé, Éditeurs français réunis, 1963, trad. B. Robert

Christa T., Paris, éd. du Seuil, 1972, trad. M-S Rollin

Cassandre, les prémisses et le récit, Paris, Stock, 1983, trad. A. Lance et R. Lance-Otterbein

Trame d'enfance, Paris, Gallimard, 1987, trad. G. Riccardi

Ce qui reste, Paris, Fayard, 1990, trad. G. Riccardi

Adieu aux fantômes, Paris, Fayard, 1996, trad. A. Lance

Ici-même, quelque part, Paris, Fayard, 1998, trad. A. Lance

Médée. Voix, Paris, Stock, 2001, trad. A. Lance et R. Lance-Otterbein

Le Corps même, Paris, Fayard, 2003, trad. M-S Rollin

Un Jour dans l'année, Paris, Fayard, 2006, trad. A. Lance et R. Lance-Otterbein

OEUVRES CRITIQUES CONSACRÉES À CHRISTA WOLF

Livres

ACKRILL, Ursula, Metafiktion und Ästhetik in Christa Wolfs *Nachdenken über Christa T.*, *Kindheitsmuster* und *Sommerstück*, Würzburg, Königshausen et Neumann, 2004

BAUMER, Franz, Christa Wolf, Berlin, Colloquium Verlag Berlin, coll. Köpfe des 20. Jahrhunderts, Berlin, 1988

BINDER, Klaus, Christa Wolf im Dialog. Aktuelle Texte, Berlin, Luchterhand Literaturverlag, 1990

DRÖSCHER, Barbara, Subjektive Authentizität. Zur Poetik Christa Wolfs zwischen 1964 und 1975, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1993

EICKENRODT, Sabine, Ein lebendiges Kunstwerk? Untersuchungen zum Ausdruck in den Prosastücken Christa Wolfs, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1992

FINNEY, Gail, Christa Wolf, New York, Twaine Publishers, 1999

FIRSCHING, Annette, Kontinuität und Wandel im Werk Christa Wolfs, Würzburg, Königshausen & Neumann, coll. Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie, vol. 16, 1996

GREIF, Hans-Jürgen, Christa Wolf: „Wie sind wir so geworden wie wir heute sind?“, Berne, Peter Lang, 1978

GREVE, Astrid & POPP, Wolfgang, Die Neutralisierung des Ich oder: wer spricht? Weibliches Schreiben und subjektive Authentizität im Werk Christa Wolfs, Essen, Blaue Eule, 1987

- GROWE, Ulrike, Erfinden und Erinnern: Typologische Untersuchungen zu Christa Wolfs Romanen *Kindheitsmuster*, *Kein Ort. Nirgends* und *Kassandra*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1988
- HILZINGER, Sonja, Christa Wolf, Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1986
- HOCHGESCHURZ, Marianne, Christa Wolfs *Medea*: Voraussetzungen zu einem Text, Berlin, Wolf Janus Press, 1998
- HÖRNIGK, Therese, Christa Wolf, Göttingen, Steidl, 1989
- JURENSEN, Manfred, Wolf. Darstellung, Deutung, Diskussion, Berne, Francke Verlag, 1984
- KROGMANN, Werner, Christa Wolf: Konturen, Francfort, Peter Lang, 1989
- LUUKKAINEN, Matti, These, Antithese, Synthese. Zu Wandel und Beständigkeit des Sprachstils im Werk von Christa Wolf 1961-1996, Hambourg, Buske, 1997
- MAUSER, Helmut et Wolfram Mauser, Christa Wolf: *Nachdenken über Christa T*, Munich, Wilhelm Fink, 1987
- MAUSER, Wolfram, Erinnerte Zukunft. 11 Studien zum Werk Christa Wolfs, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1985
- PAVER, Cloe, Narrative and fantasy in the post-war German novel: a study of novels by Johnson, Frisch, Wolf, Becker and Grass, New York, Oxford University Press, 1999
- RENOLDNER, Klemens, Utopie und Geschichtsbewußtsein: Versuche zur Poetik Christa Wolfs, Stuttgart, Heinz, 1981
- ROSER, Birgit, Mythenbehandlung und Kompositionstechnik in Christa Wolfs *Medea. Stimmen*, Francfort, Peter Lang, 2000
- SCHULER, Brigitta, Phantastische Authentizität: Wirklichkeit im Werk Christa Wolfs, Francfort, Peter Lang, 1988
- SEVIN, Dieter : Christa Wolf : *Der geteilte Himmel- Nachdenken über Christa T.*, R. Oldenbourg Verlag, Munich, 1982
- SHIRER, Robert, Difficulties of Saying 'I'. The Narrator as Protagonist in Christa Wolf's *Kindheitsmuster* and Uwe Johnson's *Jahrestage*, New York, Berne, Francfort/ Main, Paris, Peter Lang, 1988
- SMITH, Colin E, Tradition, Art and Society. Christa Wolf's Prose, Essen, Die Blaue Eule, 1987
- STEPHAN, Alexander, Christa Wolf, Munich, Beck, 1976
- THOMASSEN, Christa, Der lange Weg zu uns selbst. Christa Wolfs Roman *Nachdenken über Christa T* als Erfahrungs- und Handlungsmuster, Kronberg, Scriptor Verlag, 1977
- VINKE, Hermann, Akteneinsicht Christa Wolf, Zerrspiegel und Dialog: eine Dokumentation, Hambourg, Luchterhand Literaturverlag, 1993

WALLACE, Ian, Christa Wolf in perspective, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994

WILKE, Sabine, Ausgraben und Erinnern. Zur Funktion von Geschichte, Subjekt und geschlechtlicher Identität in den Texten Christa Wolfs, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1993

Revue

ARNOLD, Ludwig, hrsg. Text und Kritik. «Christa Wolf», Munich, éd. text+kritik, cahier no 46, juin, 1980, 2^e éd.

Articles

ADAMS, Marion: «Christa Wolf: Marxismus und Patriarchat» In: Manfred Jurgensen (Hrsg.): Frauenliteratur. Autorinnen – Perspektiven – Konzepte. Munich, 1985, p. 110-121

BRANDES, Ute, „Question as Authentication: *No Place on Earth*“, Responses to Christa Wolf: Critical Essays, Detroit, Wayne State University Press, 1989, p. 326-348

CLAUSEN, Jeannette, “The Difficulty of saying “I” as theme and narrative technique in the works of Christa Wolf”, Gestaltet und Gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur, Amsterdam, Rodopi, p. 319-333

CRAMER, Sibylle, „Eine unendliche Geschichte des Widerstands. Zu Christa Wolfs Erzählungen *Kein Ort. Nirgends* und *Kassandra*“, Christa Wolf Materialienbuch. Herausg. Klaus Sauer, Darmstadt et Neuwied, Luchterhand Verlag, 1979, p.121-142

FEHEVARY, Helen, „Christa Wolf’s prose: A landscape of Masks“, New German Critique, no 27, Wilwaukee, Wisconsin, 1982, p. 57-87

FINCK, Almut, „Autobiographische Geschichtsschreibung als Konstitution des Subjekts von Geschichte. „Nachträglichkeit und die Arbeit des Gedächtnisses in Christa Wolfs *Kindheitsmuster*“ in Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1999, p. 77-107

GEORGINA, Paul, „Schwierigkeiten mit der Dialektik: Zu Christa Wolfs *Medea. Stimmen*“, German Life and Letters, no. 50, Blackwell Publishing, 1997, p. 227-240

GREINER, Bernhard, „„Mit der Erzählung geh ich in den Tod“: Kontinuität und Wandel des Erzählens im Schaffen von Christa Wolf“ In: MAUSER, Wolfram, Erinnerte Zukunft. 11 Studien zum Werk Christa Wolfs, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1985, p. 107-140

GUTJAHR, Gertrud: ‘Erinnerte Zukunft’. Gedächtnisrekonstruktion und Subjektkonstitution im Werk Christa Wolfs. In: MAUSER, Wolfram, Erinnerte Zukunft. 11 Studien zum Werk Christa Wolfs, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1985, p. 53-80

- HEIDELBERGER-LEONARD, Irene, "Literatur über Frauen = Frauenliteratur? Zu Christa Wolfs literarischer Praxis und ästhetischer Theorie", Text+Kritik, Munich, 1994, p. 129-140
- JAEGER, Manfred, „Die Grenzen des Sagbaren. Sprachzweifel im Werk von Christa Wolf“, Christa Wolf Materialienbuch, herausg. Klaus Sauer, Darmstadt et Neuwied, Luchterhand Verlag, 1979, p. 143-163
- KAISER, Herbert: Christa Wolf. «*Nachdenken über Christa T.* Erzählen als Modell geschichtlichen Interpretierens.» In: Literatur und Leser 3, 1978, p. 200-213
- KÖHN, Lothar, «Erinnerung und Erfahrung. Christa Wolfs Begründung der Literatur», in: ARNOLD, Ludwig, hrsg. Text und Kritik. Christa Wolf, Munich, éd. text+kritik, cahier no 46, juin, 1980, 2^e éd., p. 38-50
- MAYER, Frederike, „Potenzierte Fremdheit: Medea-die wilde Frau. Betrachtungen zu Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen*“, Literatur für Leser, 1997/2, Halle, p. 85-94
- MOHR, Heinrich: «Produktive Sehnsucht. Struktur, Thematik und politische Relevanz von Christa Wolfs *Nachdenken über Christa T.*» In: Basis 2: Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur (1971), Francfort/Main, p. 191-233
- NIERAAD, Jürgen : «Pronominalstrukturen in realistischer Prosa. Beobachtungen zu Erzählebene und Figurenkontur bei Christa Wolf.» In: Poetica 10, Munich, 1978, p. 485-506
- PAUL, Georgina, „Schwierigkeiten mit der Dialektik: zu Christa Wolfs *Medea. Stimmen*“, German Life and Letters, 50/2, April 1997, Blackwell Publishing, p. 227-240
- WEIGEL, Sigfrid, „Vom Sehen zur Seherin: Christa Wolfs Umdeutung des Mythos und die Spur der Bachmann-Rezeption in ihrer Literatur“, Christa Wolf, Ein Arbeitsbuch. Studien, Dokumente, Bibliographie. Herausg. Angela Drescher, Francfort, Luchterhand Literaturverlag, 1990
- WOHLFAHRT, Thomas, „Der ungestaltete Abgrund. Sprachvertrauen und Sprachmißtrauen im Werk von Christa Wolf“, Text+Kritik, Munich, 1994, p. 100-113

VASSILIS ALEXAKIS (1943-) ET SON OEUVRE

Romans

Le Sandwich, Paris, éd. Julliard, 1974

Les Girls du City-Boum-Boum, Paris, éd. Julliard, 1975

La Tête du chat, Paris, Seuil, 1978

Talgo, Paris, Seuil, 1982

Contrôle d'identité, Paris, Seuil, 1985

Avant, Paris, éd. du Seuil, 1992

La Langue maternelle, Paris, Fayard, 1995

Le Cœur de Marguerite, Paris, Stock, 1999

Les Mots étrangers, Paris, Stock, 2002

Je t'oublierai tous les jours, Paris, Stock, 2005

Ap. J.-C., Paris, Stock, 2007

Récit

Paris-Athènes, Paris, Seuil, 1989

Essai

Les Grecs d'aujourd'hui, Paris, Balland, 1979

Dessins humoristiques

Mon amour !, éd. Città Armoniosa, 1979

Déshabille-toi, Athènes, éd. Exantas, 1982

L'Aveugle et le philosophe, Genève, Quiquandquoi, 2006

Histoires dessinées

L'ombre de Léonidas, Athènes, éd. Exantas, 1984

Aphorismes

Le Fils de King Kong, éd. Les Yeux Ouverts, 1987

L'invention du baiser, Suisse, Nomades, 1997

Nouvelles

Arrêts sur image, Paris, Hatier, 1989

Pourquoi tu pleures ?, Éd. Romiosini-Schwarze Kunst (Allemagne), 1991

Papa : et autres nouvelles, Paris, Fayard, 1997

Le Colin d'Alaska, illustrations de Maxime Préaux, Paris, 1999.

OEUVRES CRITIQUES CONSACRÉES À VASSILIS ALEXAKIS

Ressources internet

http://www.livresweb.fr/texte/bio/alexakis_bio.htm

Thèse

HALLORAN, Marianne, Vassilis Alexakis: exorciser l'exil. Déplacements autofictionnels, linguistiques et spatiaux, thèse de l'Université de Louisiane, 2008

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- ABDEL, M., BLUE, G. et PECUJLIC, M., Science and technology in the transformation of the world, Tokyo, The United Nations University, 1982
- ABOU, Sélim, L'identité culturelle. Relations interethniques et problèmes d'acculturation, Paris, Anthropos, 1981
- ASSMANN Jan, HÖLSCHER, Tonio ed., Kultur und Gedächtnis, Francfort/Main, Suhrkamp, 1988
- ASSMANN, Jan, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, Munich, C.H.Beck Verlag, 1997
- BAKHTINE, Mikhaïl, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, coll. tel, 1978
- BAKHTINE, Mikhaïl, La Poétique de Dostoïevski, Paris, éd. du Seuil, 1970
- BARRENTO, João, « Ensaio sobre a terceira voz », Colóquio Letras, Lisbonne, éd. Fondation Calouste Gulbenkian, no 155-156, Jan-Junho, 2000
- BARRENTO, João, A espiral vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea, Lisbonne, Cotovia, 2001
- BENSA, Alban, La fin de l'exotisme, Toulouse, Anacharsis éd., 2006
- BERNHEIMER, Charles, Ed., Comparative Literature in the Age of Multiculturalism, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press, 1995
- BESSIÈRE, Jean, L'autre du roman et de la fiction, Paris, Lettres Modernes, 1996
- CAMILLERI, Carmel, Chocs de culture, Paris, L'Harmattan, 1989
- CANDAU, Joël, Mémoire et identité, Paris, PUF, 1998
- CLANET, Claude, L'interculturel : Introduction aux approches interculturelles en Éducation et en Sciences Humaines, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990
- COHN-BENDIT, Daniel, Heimat Babylon. Das Wagnis der multikulturellen Demokratie, Hambourg, Hoffmann et Campe, 1993
- CORTES DE LACERDA et al., Dicionário de provérbios, francês, português, inglês, Rio de Janeiro, Lacerda Ed., 1999
- DUARTE, Lélia Parreira, « O discurso da literatura e o da História », Discursos 7, Coïmbre, 1994, p. 27-43
- DUCROT, Oswald, Le Dire et le dit, Paris, Éd. de Minuit, 1984

- DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, éd. du Seuil, 1972
- ELIADE, Mircea, Le sacré et le profane, Paris, Gallimard, 1965
- ESPOSITO, Elena, Soziales Vergessen : Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft, Francfort/Main, Suhrkamp, 2002
- FRICK, Werner, « Mythische Polyphonie. Nationale Brechungen in der modernen Rezeption der griechischen Tragödie », in: Internationalität nationaler Literaturen: Beiträge zum ersten Symposium des Göttinger Sonderforschungsbereiches 529, Göttingen, Wallenstein Verlag, 2000, p. 203-221
- GENETTE, Gérard, Figures III, Paris, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1972
- GENETTE, Gérard, Palimpsestes, Paris, éd. du Seuil, 1982
- GOERLING, Reinhold, Heterotopia. Lektüren einer interkulturellen Literaturwissenschaft, Munich, Wilhelm Fink, 1997
- GROUPE μ , Rhétorique générale, Paris, éd. du Seuil, 1982
- GUMUCIO Rafael, « Le forum des cultures ? C'est du vent », Courrier International no 716, 22-28 juill. 2004, p. 6
- HALBWACHS Maurice, Les cadres sociaux de la mémoire, Paris, Albin Michel, (1925) 1994
- HALL, Edward, T., La Dimension cachée, Paris, éd. du Seuil, 1978
- HAVERKAMP, Anselm, LACHMANN, Renate ed., Memoria. Vergessen und Erinnern, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1993
- JAKOBSON, Roman, Essais de linguistique générale, Paris, Les éditions de Minuit, 1963
- KASCHUBA, Wolfgang, « Les Allemands des étrangers les uns pour les autres », L'Europe entre cultures et nations, Actes du colloque de Tours, déc. 1993, FABRE Daniel dir., Paris, Édition de la Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 269-282
- KOSCHEL, Christine, Weidenbaum, Inge, Münster, Clemens, éd., Ingeborg Bachmann, Werke. t. 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften, Munich, Zurich, Piper Verlag, 1978, « Frankfurter Vorlesungen » p. 182-271.
- KRISTEVA, Julia, Sémiotikè, Paris, éd. du Seuil, 1969
- KUNDERA, Milan, L'Art du Roman, Paris, Gallimard, 1986
- LAVALLEE, Marguerite, OUELLET Fernand, LAROSE François, Identité, Culture et Changement Social, Actes du 3^e colloque de l'ARIC, Paris, L'Harmattan, 1991
- LE THANH KHOI, Culture, créativité et développement, Paris, L'Harmattan, 1992
- LEZZI, Eva et EHLERS, Monika, Fremdes Begehren : Transkulturelle Beziehungen in Literatur, Kunst und Medien, Cologne, Weimar, Vienne, 2003

MOURÃO José Augusto « A litote do insuportável : literatura e poder », in : Ler, Primavera-Verão 1997, no. 38, p. 46-51

MUXEL, Anne, « Temps, mémoire, transmission », in LÉONARD, Monique, Mémoire et écriture : Actes du colloque organisé par le Centre Babel à la Faculté des Lettres de l'Université de Toulon et du Var le 12 et 13 mai 2000, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 43-46

NIETZSCHE Friedrich, Die Geburt der Tragödie, Stuttgart, Reclam, 1953 [La naissance de la tragédie, Geneviève BIANQUIS trad., Paris, Gallimard, 1970]

ORWELL, G., 1984, Londres, Secker et Warburg, 1949

PAGEAUX, Daniel-Henri, La littérature générale et comparée, Paris, Armand Colin, 1994

PAGEAUX, Daniel-Henri, Trente essais de littérature comparée ou la corne d'Amalthée, Paris, L'Harmattan, 2003, en particulier le chapitre V. « Ouvertures théoriques », p. 265-312

PERREGAUX, Myriam, « Interculturel et chronopolitique », Actes du VIII^{ème} Congrès pour la Recherche InterCulturelle (ARIC), Université de Genève, 24-28 septembre 2001, sur le site : <http://www.unige.ch/fapse/SSE/groups/aric>

PIERROT, Anne HERSCHBERG, Stylistique de la Prose, Paris, Belin, 1993

REIS, Carlos, « Fait historique et référence fictionnelle : Le roman historique », Dedalus 2, Lisbonne, p. 141-147

RICARDOU, Jean, Le Nouveau Roman, Paris, éd. du Seuil, 1973

RICARDOU, Jean, Nouveaux problèmes du roman, Paris, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1978

RICOEUR, Paul, La Mémoire, l'histoire, l'oubli, Paris, éd. du Seuil, 2000

RICOEUR, Paul, Temps et Récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction, Paris, éd. du Seuil, 1984

ROBBE-GRILLET, Alain, Pour un Nouveau roman, Paris, éd. de Minuit, 1961

SARTRE, J.-P., Huis Clos, Paris, Gallimard, 1971

SARTRE, Jean-Paul, Huis Clos, suivi de Les Mouches, Paris, Gallimard, 2000

SCHACTER, Daniel, Science de la mémoire : oublier et se souvenir, Paris, Odile Jacob, 2003

SCHMIDT, Siegfried, ed., Gedächtnis. Probleme und Perspektive der interdisziplinären Gedächtnisforschung, Francfort/Main, Suhrkamp, 1991

SCHMIDT, Thomas, Kalender und Gedächtnis. Erinnern im Rhythmus der Zeit, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000

SEIXO, Maria Alzira, « Narrativa e ficção : problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós-modernismo », Colóquio Letras, Lisbonne, éd. Fondation Calouste Gulbenkian, Oct-Déc 1994, p.101-104

SEIXO, Maria Alzira, A Palavra do Romance : ensaios de genologia e análise, Lisbonne, Livros Horizonte, 1986

SEIXO, Maria Alzira, Para um Estudo da expressão do tempo no romance contemporâneo, Lisbonne, Centro de Estudos Filológicos, 1968

SEIXO, Maria Alzira, Poéticas do século XX, Lisbonne, Livros Horizonte, 1984

SEMPRINI, Andrea, Le multiculturalisme, Paris, PUF, coll. Que sais-je?, 1997

VAN DEN HEUVEL, Pierre, “L’énonciation interculturelle: deux langues, un discours”, L’interculturel: réflexion pluridisciplinaire, Paris, L’Harmattan, 1995, p. 63-74

La présente étude traite de la problématique liée à l'expérience de l'étranger dans trois romans de José Saramago, *Le Radeau de pierre*, *L'Aveuglement* et *La Lucidité*, trois de Christa Wolf, *Christa T.*, *Trame d'enfance* et *Médée* ainsi que trois de Vassilis Alexakis, *La Langue maternelle*, *Avant* et *Les Mots étrangers*, en examinant les aspects culturels, linguistiques et poétiques.

Saramago, Wolf et Alexakis font l'expérience de l'étranger de manières différentes. L'expatriation volontaire ou l'exil contraint marquent un point décisif dans leurs vies et leurs créations romanesques. Cette étude se concentre sur les manifestations d'une poétique de l'étranger biculturel qui prend appui sur les singularités provenant de origines diverses des romanciers.

Le personnage étranger occupe une place centrale dans les romans. Ses caractéristiques sont mises en évidence grâce à une étude des frontières et à un examen des cultures représentées. Notre réflexion est orientée vers la poétique des romans. Les œuvres d'auteurs biculturels se distinguent-elles formellement des autres romans ? Notre travail démontre que la présence de l'étranger est intimement liée à la structure des romans. L'expérience de l'étranger laisse-t-elle des traces au niveau de la langue ? Chez Saramago et Wolf, l'examen méta-linguistique devient un acte créateur qui accompagne la mise en cause de l'omniscience du narrateur. Au contraire d'Alexakis, ces deux auteurs intègrent le dialogisme dans leur poétique de l'étranger.

Les romanciers mènent des réflexions sur la culture en interrogeant à la fois la langue et la mémoire transmises par les ancêtres. Ces deux axes aboutissent à une réflexion sur l'identité contemporaine.

Interculturality in the contemporary novel in Europe (José Saramago, Christa Wolf, Vassilis Alexakis)

This research deals with the problems linked to the foreign experience in three novels from José Saramago, *The Stone boat*, *Blindness and Seeing*, three from Christa Wolf, *The Quest for Christa T.*, *Patterns of Childhood* and *Medea*, as well as in three from Vassilis Alexakis, *La Langue maternelle*, *Avant* and *Les Mots étrangers*, analysing them in their cultural, linguistic and poetical aspects.

Saramago, Wolf and Alexakis make a foreign experience in different ways. The voluntary expatriation or the forced exile are important moments in their lives and in their novelistic production. This study is focused on the poetical expressions of the bicultural foreigner, based on the particularities that come up with the diverse origins of the novelists.

The foreign character takes up a key position in the novels. Its properties are outlined and discussed by studying the borders and examining the represented cultures. The research is turned towards the poetics in the novels. Are there formal differences between novels from bicultural writers and other ones? Our work shows that the presence of the foreigner is linked to the structure of the novel. Does the foreign experience leave its imprints on the language used? In Saramago's and Wolf's novels the meta-linguistic examination becomes a creative act and it calls the omniscience of the narrator into question. Unlike Alexakis, these two writers integrate dialogism in their poetics of the abroad. The novelists think about culture by means of the language and the memories passed by the ancestors. These two axes lead to studies on contemporary identity.

Dialogism, interculturality, bilingualism, memory, Saramago, Wolf, Alexakis

Dialogisme, interculturalité, bilinguisme, mémoire, Saramago, Wolf, Alexakis

U. F. R. de Littérature Française et
Comparée
Paris 3- Sorbonne Nouvelle
17, rue de la Sorbonne
75005 Paris