

Acta **I**assyensia **C**omparationis

16(2/2015)

FRONTIERE / FRONTIERS / FRONTIÈRES



Acta lassyensia

Comparationis

16(2/2015)

Frontiere
Frontiers
Frontières

Numărul al șaisprezecelea al revistei electronice AIC se articulează în jurul conceptului de „frontieră”, abordat din perspective diferite care acoperă o gamă generoasă de valențe denotative și connotative: de la hotarele fizico-geografice, politice și socio-culturale la frontierele ficționale și cognitiv-existențiale. Varietatea interpretărilor este sporită de apartenența autorilor la spații culturale și academice diverse.

The AIC sixteenth issue focuses on the concept of “frontier”, dealing with it from various perspectives, covering a rich span of denotative and connotative values: from physical / geographical boundaries to political borders and socio-cultural limits, as far as fictional and cognitive existential frontiers. The diversity of approaches to the main theme of the volume is enhanced by the authors’ belonging to different cultural and academic environments.

Le seizième numéro d’AIC s’articule autour du concept de « frontière », abordé de perspectives différentes qui couvrent une large gamme de valeurs dénotatives et connotatives : à partir des frontières physiques / géographiques, politiques et socio-culturelles jusqu’à celles fictionnelles et cognitive-existentialles. La diversité des interprétations est renforcée par l’appartenance des auteurs à des espaces cultureaux et académiques variés.

Frontiere

Frontiers

Frontières

Cuprins/Contents/Contenu

Articole/Articles/Articles:

Emanuel GROSU	Frontieră utopică	1
Francis Etsè AWITOR	Ici et ailleurs : notions de frontière(s) dans <i>Le Ventre de l'Atlantique</i> de Fatou Diome	9
Yao Lambert KONAN	Renart, personnage des frontières	19
Dragoș AVĂDANEI	Something There Is That Doesn't Love... Frontiers	29
Béchir KAHIA	L'or ou l'amour ? Les frontières du zéro dans <i>L'Iris de Suse</i> de Jean Giono	39
Alexander RUBEL	Der Lotse im Malstrom. Ernst Jüngers literarische Selbststilisierung in den « Pariser Tagebüchern »	49
Cecilia MATICIUC	Frontiere ale subteranei la Vladimir Makanin	63

Recenzii/Reviews/Revues:

Andreea MIRONESCU	Bogdan Crețu, <i>Inorogul la Poarta Orientului. Bestiarul lui Dimitrie Cantemir</i> . Vol. I Premisiș. Bestia Domini; Vol. II Bestia Diaboli, Institutul European, Iași, 2013, 497 p.	71
-------------------	---	----

Frontieră utopică

Utopian Border

EMANUEL GROSU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

A utopia is, from a certain standpoint, a theoretical model. Like real political structures, utopian States cannot ignore the territorial boundaries separating them from neighbours, since borders contribute to a better defining of identity and alterity. Numerous examples from real history prove that, as a rule, the occupied geographic area is directly proportional to the power of a state. However, in the case of utopias, mapping and defending boundaries is rather a question of ideological identity than a question of economic or political power. In an utopian state, the boundary separates not just two models of state organization, but rather two worlds, one of which is well organized, prosperous and happy, while the other is a world of contrasts and deficiencies, if not an anarchic one. Does the geographic border always overlap the ideological border? Is geographical border a guarantee for the integrity of a State? Does the expanding of boundaries involve an export of ideology? In this article, I will try to provide answers to these questions and I will underscore certain characteristics and functions of State borders, as they can be pinpointed in the utopian writings mentioned in the References.

Keywords: ideology; border; utopia; Plato; Thomas Morus; Tommaso Campanella; Ludvig Holberg.

Câteva note de lectură...

In *Viața lui Cato* (1963: 275-302), Plutarh povestește cum, spre bâtrânețe¹, fostul censor devenise protagonistul unei scene definitorii pentru felul său de a fi: uimit de succesul pe care îl aveau Carneade și Diogene, veniți cu o ambasadă la Roma, printre tinerii romani iubitori de cultură și „temându-se ca nu cumva tinerii să își îndrepte râvna spre elocință și să iubească mai mult faima dobândită pentru oratorie decât cea câștigată prin fapte și expediții militare”, Cato a intervenit în Senat pentru rezolvarea grabnică a soliei acestora astfel încât, petrecuți cu toată cuviință afară din cetate, „filosofii să se întoarcă la școlile lor” și „să vorbească pentru fiii elenilor” (298)².

Desigur, biograful exploatează această întâmplare numai prin prisma imaginii pe care o avea, și pe care în bună parte ne-a transmis-o, cu privire la firea lui Cato, însă episodul poate fi citit și altfel: anume, din perspectiva raportului dintre granița fizică, adică geografică, și granița ideologică, dar și din perspectiva raportului dintre centru și periferie (cf. Le Goff, 2002: 134-145, în special subcapitolul „Frontiere”). O asemenea abordare nu ar fi lipsită de interes, de vreme ce nu întotdeauna cele două tipuri de graniță coincid și de vreme ce, chiar și atunci, a le apăra sau a le extinde ori restrângă presupune recursul la instrumente diferite.

În privința graniței fizice (geografice), lucrurile sunt, ca să spunem aşa, cât se poate de palpa-

¹Cato a murit în 149 î.Chr., la vîrstă de 85 de ani. Ambasada condusă de Carneade a avut loc în 155 î.Chr.

²Episod amintit rezumativ și cu diverse nuanțe în operele mai multor autori antici: Cicero, *De orat.*, II, 37, 155-38, 161; *Tusc. disp.*, IV, 3, 5; *Ad Att.*, XII, 23, 2; Plinius, *Nat. hist.*, VII, 30, 112-113 („quoniam illo viro argumentante quid veri esset haud facile discerni posset”); Aulus Gellius, *Noctes Atticae*, VI, 14, 8, 10.

2 AIC

bile. Vorbim în acest caz de o limită teritorială în interiorul căreia o comunitate mono- sau plurietnică, mai mult sau mai puțin omogenă, își edifică un anumit mod de organizare politico-administrativă și juridică. Desigur, e cumva în firea lucrurilor ca orice comunitate, indiferent de structura organizatorică, să își dorească o limită teritorială cât mai vastă³, altfel spus un spațiu vital cât mai amplu. Însă această tendință a fost, cel puțin la nivel teoretic, limitată de soluțiile propuse de gânditori de primă mărime care au sugerat condiționarea ei de capacitate și nevoi. Ne referim în primul rând la Platon care, în *Republica*, încearcă să ofere un răspuns întrebării „Cât trebuie să se întindă o cetate?”. „Cetatea să poată crește atât de mare, cât, crescând, să voiască totuși a rămâne una; mai mult nu” (423b; 1986: 202 și nota 144 aferentă). Iar prin „a rămâne una” filosoful face aluzie la ceea ce spusese câteva rânduri mai sus: „Orice s-ar petrece, într-o cetate sunt, de fapt, două, dușmane între ele, una a săracilor, cealaltă a bogăților” (423a; 202) – enunțând astfel o diferență de stare pe care o consideră la originea nu numai a discordiilor interne, ci și a unor comportamente individuale indezirabile: cei bogăți devin mai leneși și mai nepăsători, neinteresați de îndeplinirea îndatoririlor civice, în vreme ce săracia generează oameni „meschini și incapabili de a munci bine”. Pe de altă parte, „a rămâne una” pare să facă în același timp referire la celebra analogie dintre suflet și cetate (434d- 441b; 218-227): la fel cum sufletul este alcătuit din trei părți (parte rațională, parte pasională și parte apetentă – fiecare cu roluri specifice), și cetatea este alcătuită din trei părți „aducătorii de venituri, auxiliarii și cei ce iau decizii” (441a; 227) și după cum sufletul rămâne totuși unul, și cetatea trebuie să rămână esențialmente una. Trebuie să observăm aici că Platon descrie cetatea ideală folosindu-se de două perspective. Prima exploatează în mod strict necesitățile naturale ale indivizilor: oamenii se asociază între ei pentru a-și asigura cele necesare traiului (hrană, locuință, îmbrăcăminte etc.); o astfel de societate clădită pe nevoie naturale ale individului va fi alcătuită din agricultori, constructori, țesători, negustori, meșteșugari etc., adică din ființe care, toate la un loc, corespund părții apetente a sufletului, dacă e să ne referim la analogia preferată de Platon. Dar o asemenea alcătuire seamănă cu „o cetate a porcilor” (372d; 139), cum spune Glaucon, iar Socrate răspunde ironiei interlocutorului descriind „o cetate a luxului”. Este cea de-a doua perspectivă pe care o folosește Platon: în cetatea pe care o schițase puțin mai înainte introduce artele, obiectele de lux și în genere tot ce ține de un trai îmbelșugat și tihnit, dar care în același timp nu mai respectă principiul strictei necesități. Faptul are două consecințe majore: în primul rând, duce la nevoia de largire a granitelor prin acapararea pământului vecinilor și, de aici, la nevoia unei armate permanente, „paznicii cetății”, cu rolul foarte clar de a asigura și garanta spațiu vital, de acum variabil, al cetății.

Desigur, trebuie să ținem cont că cetatea ideală proiectată de Platon rămâne în esență ei un *polis*, adică spațiu de manifestare și organizare al unei comunități de dimensiuni reduse, mult mai ușor de guvernat și de descris decât cel al unui regat sau al unui imperiu. Însă chiar și așa, e evident că limita sa geografică poate deveni, în anumite condiții, insuficientă. Războiul, mobilitatea frontierelor au cauze care nu derivă din necesitățile vitale ale obștii, ci dintr-un mod de viață caracteristic doar speciei umane.

Dar republica platonică nu este singurul caz de utopie în care întâlnim această tendință de expansiune, generatoare întotdeauna de conflicte. Să luăm cazul *Utopiei* lui Thomas Morus. Forma insulei sugerează mai degrabă o realitate care se repliază asupra ei însăși, iar dimensiunile pe care le consemnează umanistul englez descriu mai degrabă un stat de dimensiuni reduse. Atent inventariate și ele, tărmurile indică, la fel ca la Platon, vocația defensivă a statului (2001: 57), în alcătuirea căruia intră 54 de cetăți risipite, la distanțe cvasiegale între ele, în diferite regiuni ale insulei. Vorbind despre insulă, Hythlodeus nu uită să precizeze totuși că Utopus, întemeietorul acestei orânduirii, o făcuse să fie astfel, tăind istmul care o legă de continent – altfel spus, separând-o de lume,

³ Invocând pentru aceasta preteze diverse. Longobarzii, de exemplu, la fel ca și goții înaintea lor, se credeau continuatorii cel puțin *de iure* dacă nu *de facto* ai culturii latine antice în peninsula. E sugestiv modul în care Authari fixează în apele mării granița sudică a regatului, la Reggio Calabria, la o dată la care nu era încă ferm controlul asupra părții nordice a peninsulei: „Usque hic erunt Langobardorum fines” (*Historia Langobardorum*, III, 32: „Până aici se vor întinde hotarele longobarzilor”).

izolând noua organizare politico-administrativă de cele din vecinătatea imediată cu prejul reducerii spațiului vital. Inspirată foarte probabil din modul de organizare al comunităților monastice, societatea ideală a lui Morus refuză obiectele și activitățile lipsite de utilitate, are oricare de lux și, sub acest aspect, ea corespunde mai degrabă primei perspective asupra republicii pe care ne-o propusese Platon. Dar numai până la un punct: dacă la filosoful grec luxul conducea la necesitatea lărgirii cadrului geografic al statului, la Morus acest fapt nu poate fi decât consecința unui spor demografic de excepție⁴. Și fiind vorba de o insulă, extinderea granițelor nu este posibilă altfel decât prin întemeierea de colonii pe continent, în locurile pe care băstinașii le lasă necultivate. Astfel, dreptul de stăpânire asupra lor este o consecință firească a dreptului natural, căci „fiecare om are dreptul la o întindere de pământ potrivită cu nevoile sale de trai” (72). Mai mult, este vorba de un drept de stăpânire, pe de o parte, temporară – în cazul unui regres demografic (72), cetățenii din colonii sunt rechemați în insulă –, pe de alta, non-exclusivă – în colonii sunt primiți și străinii, dar numai cei care acceptă legile și felul de viață al coloniștilor. Așadar, deși are la bază mai degrabă constrângeri cât se poate de obiective, mobilitatea graniței geografice coincide cu mobilitatea graniței ideologice. Garantul integrității unui stat nu este granița fizică, ci cea ideologică.

Vocația defensivă a cetății lui Morus face ca utopienii, educați în spiritul unor principii pașnice, să refuse războiul de cucerire. Invadarea insulei este o încălcare flagrantă a teritoriului, inclusiv o violare a matricei ideologice, suficient motiv de război la care participă întreaga comunitate, bărbați și femei deopotrivă. Dar utopienii nu se tem atât de încălcarea granițelor geografice (forma insulei și caracteristicile țărmurilor le sunt favorabile) cât de contaminarea spațiului ideologic. Morus ne spune că foarte puțini străini se încumetă să vină în Utopia pentru a face negoț, iar „despre ceea ce vând ei, utopienii cred că-i mai bine să pornească ei însăși la drum decât să se lasă pe mâna străinilor, mai ales fiindcă, astfel, au prilejul de a înțelege mai bine cum merg treburile prin țările vecine...” (99-100). Motivul pare logic, dar putem citi în subtext teama pe care, urmându-l pe Aristotel (*Politica*, V, 3, 1303a, 27, și 1327a, 13-15), o exprimase și Toma de Aquino: „Nam civitas quae ad sui sustentationem mercatorum multitudine indigit, necesse est ut continuum extraneorum convictum patiatur; extraneorum autem conversatio corruptit plurimum civium mores” (*De regno ad regem Cyprī*, II, 7; „Cetatea care, pentru subzistența sa, are nevoie de o mulțime de negustori, trebuie să suporte conviețuirea neîntreruptă cu străinii; conviețuirea cu străinii însă corupe cel mai mult moravurile cetățenilor....” – 2005: 119). Așadar, practica negustoriei e convertită de Morus într-o activitate defensivă, de vreme ce inalterarea spațiului ideologic e mai importantă decât conservarea celui fizic.

Ar mai fi de semnalat un fapt nu lipsit de importanță: granița statului ideal, aşa cum se poate doar intui la Platon și cum se poate observa mult mai clar la Morus, este una liniară. Ceea ce nu exclude totuși crearea unor zone de confluență dintre culturile, în speță ideologiile, statelor utopice și ale vecinilor. Însă aceste zone sunt plasate exclusiv în teritoriile vecine, ai căror localnici adoptă câte ceva din modul de viață al utopienilor. Granița unui stat utopic trebuie, prin forța lucrurilor, să fie etansă într-un singur sens, de vreme ce ideologia, care stă la baza educației, administrației și organizării statului, nu poate fi într-un fel la centru (în capitala Amaurot) și mai diluată la periferie. Cât privește forța radiantă a desăvârșitei guvernări, Morus preferă să o descrie prin două exemple: cel al ambasadorilor anemolieni (2001: 81 *sqq.*) care, venind dintr-o țară îndepărtată și necunoscând, asemenea vecinilor utopienilor, felul de viață al acestora, au devenit obiect de deriziune fiindcă s-au îmbrăcat în haine scumpe ornate cu tot felul de podoabe de preț (mărci sigure ale unui status social elevat pentru comunitatea de origine), dar și cel al unor vecini ai utopienilor care le-au cerut acestora „să le trimită și lor niște magistrați care să îi conducă, unii câte un an, alții câte cinci” (107). Așadar, frontieră unui stat ideal, cel puțin după Morus, este într-un singur sens etansă și în sens contrar permeabilă.

⁴ Deși Morus (71), inspirându-se de la Platon (460a; 248 – „Iar numărul căsătoriilor îl vom lăsa în seama conducătorilor [...] astfel încât cetatea [...] să nu ajungă nici mare, nici mică”), este un adept al eugeniei și al controlului demografic.

4 AIC

De dimensiuni reduse, clădită mai degrabă pe verticală și înconjurate cu șapte rânduri de ziduri, Cetatea Soarelui este sediul unei comunități care și-a făcut din defensivă un soi de profesiune de credință. Invidiați pentru buna organizare și buna administrare a resurselor de cele patru regate din insula Taprobana, locuitorii cetății ideale a lui Campanella recurg la agresiune numai ca ripostă la o agresiune externă, indiferent de natura acesteia, sau ca răspuns la o solicitare din partea unei alte cetăți, dar numai după o atență deliberare a circumstanțelor și a diferendului invocat. Cetățile cucerite sunt constrânsă să adopte felul de viață al solarilor și să își trimîtă fiile să deprindă bunele obiceiuri din Cetatea Soarelui. Altfel spus, lărgirea spațiului geografic presupune exportul de ideologie, a cărei înșușire trebuie să fie temeinică și durabilă. Teama cea mare nu pare să fie legată, nici pentru solari, de pierderea unei părți din teritoriu, ci de contaminarea moravurilor, cauză sigură și eficientă a deteriorării bunei lor orânduirii. Motiv pentru care, deși sunt foarte umani și au un adevarat cult al ospitalității, se tem că străinii și sclavii, prin ideile pe care le-ar putea răspândi în cetate, ar putea submina temeliile înseși ale orânduirii lor: pe primii îi supraveghează pe tot timpul șederii în cetate, iar pe prizonierii de război îi vând. Convinși că, mai devreme sau mai târziu, întreaga lume le va urma exemplul, mereu în căutarea unor soluții care să amelioreze propria formă de guvernământ, solarii par să fie paradigma aceluia tip uman pentru care nu extinderea proprietății (sau a granițelor geografice) e garanția unui trai îmbelșugat, ci vigoarea bunelor moravuri (sau forța unei ideologii coerente și necontaminate), contraponere necesară a unei guvernări drepte.

La adăpost de problemele cu care se confruntaseră autorii utopilor menționate mai sus prin inspirata alegere de a-și popula cetatea ideală, Principatul Potuan, cu arbori raționali⁵, Holberg imaginează un univers în care granița naturală e complementară naturii locuitorilor în efortul de prezervare a spațiului ideologic. Planeta Nazar e împărțită practic în două de o strâmtare care o traversează în întregime: de o parte se află Principatul utopic Potu și „țările limitrofe [...] foarte asemănătoare cu Potu”, fie legate de acesta printr-un „pact de alianță”, fie, „după ce au fost supuse, au devenit pacifice sub binevoitoarea lor stăpânire” (1994: 100 – trad. n.); de cealaltă, nu mai puțin de 25 de state – de la Quamsa, țara arborilor care se bucură de o sănătate de fier, la Tumbac, țara arborilor de o religiozitate exacerbată –, ale căror particularități aparent pozitive se dovedesc la o analiză mai atentă tot atâtă neajunsuri care contrastează flagrant cu buna organizare a statului ideal. Dat fiind că fiecare țară e locuită de o anumită specie de arbori cu naturi și nevoi diferite, a trece dintr-o țară în alta e numai consecința dreptului recunoscut de a călători și de a face comerț. Prin urmare, aceasta ar putea fi una dintre sursele contaminării spațiului ideologic, problemă rezolvată de Holberg prin aceeași soluție pe care o propune pentru contracararea degradării din interior a statului: orice propunere de modificare a legilor și cutumelor este atent analizată, iar în cazul în care inițiativa se dovedește un eșec, autorul ei este pedepsit exemplar – cu exilul pe fir-mament sau, mai tranșant (în cazul în care e amenințată ordinea socio-politică), cu moartea. În ambele cazuri e vorba deci de a elimina din societate un element a cărui atitudine sau ale cărui convingeri ar putea duce nu la modificarea ordinii constituite (căci, spre deosebire de utopianii, potuanii nu trăiesc într-un stat *quo nihil melius cogitari potest*, un soi de *perpetuum mobile* care se autoalimentează atâtă vreme căt structura și principiile pe care le promovează rămân intacte⁶), ci

⁵ E greu de spus ce anume l-a determinat pe Holberg la o asemenea soluție. Privind retrospectiv, am putea afirma că autorul își populează cetatea cu arbori raționali pentru a sugera astfel că o societate utopică nu poate fi decât produsul unor ființe a căror viață interioară se reduce la glacialitatea și eficiența calculului rațional și pentru a răspunde astfel unei chestiuni ridicăte de Campanella care definea prietenia (*amicizia*) în termenii foarte reductivi ai colaborării – „E l'amico si conosce tra loro nelle guerre, nell'infirmità, nelle scienze, dove s'aiutano e s'insegnano l'un l'altro” (Campanella, 2006: 70) –, scoțând astfel termenul din sfera afectivității și negându-i esența.

⁶ Diferența între statul ideal propus de Morus și cel propus de Holberg constă și în faptul că la umanistul englez societatea ideală se bazează în special pe existența unor instituții care să constrângă indivizi la un anumit comportament (concepție să slujească în primul rând și în cea mai mare măsură comunitatea, și în cel mai mic grad individul), în vreme ce la cel din urmă comunitatea ideală se bazează, desigur, pe instituții, dar în primul rând pe indivizi idealni.

la degradarea ei; altfel spus, de a elibera din spațiul geografic un element care nu se mai conformează cadrului ideologic. Propunerea, considerată nesăbuită, a lui Klimius (Scabba) de a exclude femeile din viața politică ar fi meritat pedeapsa capitală, și numai prin bunăvoie înțelegheră monarhului ea a fost comutată în exilul pe firmament, sancțiune la care au fost supuși alți doi potuani: un metafizician („care încalcase legea discutând asupra esenței divine și a naturii sufletelor”; 148 – trad. n.) și un fanatic (care „punând la îndoială religia și puterea civilă, părea că vrea să amenințe temeliile amândurora”; 148 – trad. n.). Această vecinătate ni se pare grăitoare pentru modul în care excluderea unor indivizi din spațiul geografic al unei comunități poate fi privită ca expresie a efortului de conservare a spațiului ideologic sau, altfel spus, a identității.

Din perspectiva modului de organizare a statului și, implicit, a delimitării unui teritoriu, la antipod față de Principatul Potu, Holberg ne prezintă Regatul Quama, un contraexemplu din care am putea desprinde câteva idei utile. La sosirea lui Klimius, regatul se afla într-o stare de independență față de tanachiți (populație de tigri dotați cu rațiune). Însă foarte curând lucrurile se schimbă: grație eforturilor proprii și unor împrejurări favorabile, Nicolaus Klimius îi supune pe tanachiți, înfrângând alianța formată din arctoni (urși), kispuchieni (pisici) și electorieni (cocoși), inițiază și încheie cu succes o campanie de cucerire a ținuturilor firmamentului (Martinia, Mezendoria etc.), la capătul căreia se poate intitula cu mândrie „Nicolaus cel Mare, trimis al Soarelui, Împărat de Quama și Mezendoria, Rege de Tanachia, Alectoria, Arctonia, al Regatelor Mezendorice și Martiniane, Mare Duce de Kispucia, Domn de Martinia și Canalisca...” (241). Dar o extindere în afară a frontierelor care nu este expresie a unei necesități obiective (cum sugera Platon) nu poate dura prea mult. Nesișinută de un amplu proces de aculturare/enculturare, care cere întotdeauna timp, lărgirea granițelor nu a presupus și impunerea (sau adoptarea – depinde din ce perspectivă privim lucrurile) unei doctrine politice coerente, altfel spus nu a însemnat crearea unui spațiu ideologic omogen. Imperiul întemeiat de Nicolaus Klimius nu este compact, nu este, cum ar fi spus Platon, „unul”. Elementele eterogene care îl compun nu împărtășesc (nefiind vorba de o uniune consensuală) viziunea politică a împăratului și nu îi susțin eforturile. Așa încât, foarte curând, artificiala structură politică s-a năruit din interior și s-a ajuns la o stare de lucruri comparabilă cu cea inițială. Faptul că Nicolaus Klimius a Mizat aproape exclusiv pe dreptul învingătorului, pe autoritatea celui mai puternic s-a dovedit un gest de imaturitate politică. Iar data fiind și rapiditatea cu care s-au desfășurat evenimentele (cucerirea și disoluția unui imperiu), nu e deloc întâmplător că Holberg își pune eroul să se compare cu Alexandru cel Mare și cu imperiul (de data aceasta real) creat de macedonean.

...și câteva concluzii

Spațiul geografic decupat prin trasarea frontierelor contribuie la o mai bună definire a identității și alterității (cf. Lung, 2001: 70). Numeroase exemple din istoria reală dovedesc că, de regulă, arealul geografic ocupat este direct proporțional cu puterea unui stat. În cazul utopilor însă, trasarea și apărarea granițelor este mai degrabă o problemă de identitate ideologică decât de putere (fie ea economică sau politică). Mobilitatea frontierei, mai exact extinderea ei⁷, presupune exportul de ideologie, exprimată, cel puțin în operele la care am făcut referire, prin două elemente definitorii: educație (*paideia* – garanție a adoptării unui anumit mod de viață) și organizare statală (*politeia* – garanție a unor raporturi juste între membrii comunității, dar și a stabilității structurilor sociale).

Pe de altă parte, nu trebuie ignorată vocația citadină a utopiilor. Zidurile sunt un mod foarte sever de delimitare teritorială. Ele adăpostesc un centru de civilizație și cultură care generează idei progresiste. În afara lor se întinde spațiul vast al lumii aflate în echilibru precar, în luptă continuă cu principii de ierarhizare eronate și cu un mod de viață nesatisfăcător. Specific societăților utopice este consensul; disensiunea și contradicția, uneori revolta sau chiar anarhia

⁷ Aspectul slab dinamic al frontierelor este și el o caracteristică a structurilor utopice, cu toate că și Platon, și Morus vorbesc, fiecare din rațiuni proprii, de extinderea granițelor cetății.

6 AIC

sunt caracteristice societăților non-utopice. Frontiera utopică separă astfel nu două forme de organizare statală, ci două lumi: una civilizată, prosperă, fericită, și una „barbară”, supusă contrastelor și neajunsurilor de orice fel.

Delimitarea foarte netă prin ziduri (sau, mai tranșant, prin forma insulară a teritoriului, după eliminarea artificială a istrimului) reflectă ideea că granița utopică este una liniară și etanșă. Etanșă în sensul că una dintre funcțiile ei este aceea de a obstacula crearea în interior a „zonelor gri”, a celor spații de confluență a valorilor promovate de culturi vecine⁸. Își astă pentru că binomul centru-periferie nu își are locul într-o societate utopică. Mai mult decât atât, o societate utopică este, prin definiție, superioară celor circumstante. Modul de viață și organizare propus poate fi preluat, chiar dacă parțial, și de alții numai în măsura în care granița este, în acest sens, permeabilă. Zonele gri se pot constitui exclusiv în afara teritoriului unei societăți utopice și numai în acest spațiu frontiera utopică își evidențiază funcția de promotoare a cooperării.

Teritoriul este esențial în definirea unui anumit mod de dezvoltare socio-economică și culturală. În utopii, modul de organizare și de viață al comunității depășește importanța pe care o are teritoriul (cu toate resursele pe care le oferă) în fixarea acestor tipuri de obiective. Astfel, compromiterea stabilității interne nu este atât consecința fisurării granițelor fizice, cât a compromiterii graniței ideologice: contaminarea mentalităților este calea sigură spre destabilizare și spre ruinarea ordinii constituite. Spre deosebire de granița fizică, cea ideologică nu poate fi compromisă prin agresiune, ci prin persuasiune. De aici și funcția, foarte importantă pentru granița fizică, de control al fluxului uman, foarte evidentă mai ales la Campanella.

Dar această funcție nu e specifică doar utopiilor. Teama de opinii „nesănătoase” (am numit astfel ideile cu un oarecare potențial subversiv vizavi de fundamentele ordinii socio-politice) i-a inspirat lui Aristotel (și lui Toma de Aquino) aprecierile cu privire la prezența negustorilor străini în cetate și tot ea l-a determinat pe Cato să grăbească plecarea ambasadorilor greci sau pe Justinian să închidă, în 529, Școala neoplatonică din Atena. Toți erau convinși că acționează astfel în folosul cetății care, pentru a dăinui și evoluă, trebuia să reziste „presiunilor” venite din exterior; ca și cum identitatea și alteritatea s-ar fi aflat într-un joc cu sumă nulă.

Între timp lucrurile s-au schimbat: o astfel de atitudine ar fi considerată astăzi nu doar contraproductivă pentru *polis*, ci de-a dreptul „barbară”.

BIBLIOGRAFIE:

CAMPANELLA, Tommaso, *La città del Sole*, a cura di Massimo Baldini, Roma: Newton & Compton, 1995, http://it.wikisource.org/wiki/La_Citt%C3%A0_del_Sole (accesat la 15 martie 2015).

CAMPANELLA, Tommaso, *La città del sole / Cetatea soarelui*, traducere și note de Smaranda Bratu Elian, *Poesie filosofiche / Poezii filozofice*, traducere de C. D. Zeletin și Smaranda Bratu Elian, prefată de Tonino Tornitore, „Biblioteca italiană”, București: Humanitas, 2006.

COULANGES, Fustel de, *Cetatea antică*, vol. I, traducere de Mioara și Pan Izverna, prefată de Radu Florescu, București: Editura Meridiane, 1984.

HOLBERG, Ludvig, *Il viaggio sotterraneo di Niels Klim*, a cura di Bruno Berni, Milano: Adelphi, 1994.

HOLBERG, Ludvig, *Nicolai Klimii iter subterraneum*, accesat la adresa: http://www.mlat.uzh.ch/MLS/xanfang.php?tabelle=Ludvig_Holberg_cps4&corpus=4&lang=0&allow_download (accesat la 02 februarie 2015).

LE GOFF, Jacques, „Centru/periferie”, în LE GOFF, Jacques; Jean Claude SCHMITT (eds.), *Dicționar tematic al Evului Mediu occidental*, Iași: Polirom, 2002, pp. 134-145.

LE GOFF, Jacques, „Orașul”, în LE GOFF, Jacques; Jean Claude SCHMITT (eds.), *Dicționar*

⁸ Element specific mai ales Evului Mediu european. Pentru o încercare de definire a frontierei medievale, vezi Le Goff, 2002: 139.

tematic al Evului Mediu occidental, Iași: Polirom, 2002, pp. 560-572.

LUNG, Ecaterina, *Istoricii și politica la începuturile Evului Mediu european*, București: Editura Universității din București, 2001.

MONDIN, Battista, *Manuale di filosofia sistematica*, vol. VI, „Etica. Politica”, Bologna: Edizioni Studio Domenicano, 2000.

MORUS, Thomas, *Utopia*, trad. de Cristina Jinga, București: Best Publishing, 2001.

PAULUS DIACONUS, *Istoria longobarzilor*, traducere, note și comentarii de Emanuel Grosu, Iași: Editura Polirom, 2011.

PLATON, *Republieca*, în *Opere*, vol. V, traducere, interpretare, lămuriri preliminare și note de Andrei Cornea, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1986.

PLUTARH, „Viața lui Cato”, în *Vieți paralele*, vol. II, traducere și note de N. I. Barbu, București: Editura Științifică, 1963.

TOMA DE AQUINO, *Despre guvernământ*, traducere și note de Andrei Bereschi, postfață de Molnar Peter, Iași: Editura Polirom, 2005.

Ici et ailleurs : la notion de frontière(s) dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome

**Home and Exile : The Notion of Frontier(s)/Boundary(-ies)
in Fatou Diome's *Le Ventre de l'Atlantique***

FRANCIS ETSÈ AWITOR
Université François-Rabelais de Tours

It is impossible to provide a clear-cut and complete definition of the notion of "frontier", for it covers a variety of meanings inspired by its different approaches in different fields: from literary, cultural or political studies to philosophy, social or political sciences. In our article we shall focus on two of its basic meanings: that of socio-cultural border, on one hand, and that of political border, on the other.

(While in English the term "frontier" refers mainly to the physical border and the term "boundary" refers mainly to a symbolic limit, in French the term "frontières" embraces both values). In our present approach to Fatou Diome's *Le Ventre de l'Atlantique* (2003), we shall attempt to prove that frontiers and/or boundaries may well be, at the same time, sources of malaise, violence, alienation, but also of contact and exchange. What is the legitimacy of frontiers/boundaries in the contemporary context defined by scholars as a "Global Village"¹, in which the borders are permanently resettled?

Keywords: frontiers/boundaries; violence; immigration; hybridity; transgression; stranger.

*Passeports, certificats d'hébergement, visas
 Et le reste qu'ils ne nous disent pas
 Sont les nouvelles chaînes de l'esclavage
 [...]
 Génération africaine de la mondialisation
 Attrlée, puis filtrée, parquée, rejetée, désolée
 Nous sommes les Malgré-nous du voyage.*

(Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*)

Le *Ventre de l'Atlantique* (2003), roman autobiographique écrit à la première personne, met en perspective deux mondes, deux espaces (la France et le Sénégal). C'est à travers une communication permanente entre Salie, le personnage principal, et Madické, son frère, que le lecteur découvre l'envie folle de ce dernier d'immigrer en France. Comment Salie va se prendre pour révéler la face cachée de l'immigration et ce faisant dissuader son frère d'entre-

¹Nous empruntons cette expression à Marshall McLuhan. Dans son ouvrage *The Medium is the Message* [sic!](1967), ce dernier emploie l'expression « Global Village » pour qualifier les effets de la mondialisation, des médias et des NTIC (Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication). Voir aussi son livre *War and Peace in the Global Village* (1967).

prendre le voyage vers un hypothétique « Eldorado » ?

En effet, Salie, l'héroïne du roman, celle que Xavier Garnier nomme la « Sénégalaise lettrée » (2004 : 30) sert de lien entre deux mondes : celui de la France, dominé par les conditions d'immigré et celui du Sénégal où les jeunes, à l'instar de Madické, n'ont qu'un seul rêve : partir en Europe et faire fortune. L'intrigue du roman se déroule à la fois en France et au Sénégal. La narration est placée sous une bipolarité énonciative : ici et ailleurs. La communication téléphonique entre Madické et la narratrice, et le déplacement fréquent qu'effectue cette dernière entre la France et le Sénégal mettent en exergue la frontière qui sépare ces deux personnages et ces deux espaces. Cependant, cette distance physique est sans cesse réduite par les nouvelles technologies de la communication, notamment « le téléphone était le cordon ombilical qui me reliait au monde » (212). Ainsi, le télécentre, où tous les villageois de Niodior (Sénégal) viennent recevoir les appels ou appeler leurs parents qui habitent en Europe, devient comme un rocher sur lequel vient se briser la frontière qui sépare ceux d'en haut (là-bas) et ceux d'en bas (ici). En-haut (la France) étant considéré comme le paradis contrairement à en bas (le Sénégal) assimilé à l'enfer.

Par ailleurs, les mêmes matchs de football suivis à la télévision à la fois par la narratrice, Salie (en France) et Madické et les autres spectateurs sur l'île de Niodior permettent de rapprocher tout ce monde. L'héroïne, le temps d'un match de football, traverse l'Atlantique pour rejoindre les siens et communier, pour ainsi dire, avec ces derniers. Ainsi, la télévision apparaît comme un pont jeté entre les deux rives. Les matchs de football servent de fil conducteur à la narration. Si Madické appelle sa sœur pour avoir les scores des matchs, celle-ci profite pour demander les nouvelles de la famille, notamment celles de sa grand-mère.

Le Ventre de L'Atlantique (2003) s'ouvre et se clôt sur un match de football de la coupe d'Europe 2000 :

Le 29 juin 2000, je regarde la Coupe d'Europe de football. L'Italie affronte les Pays-Bas en demi-finale. Mes yeux fixent la télévision, mon cœur contemple d'autres horizons. [...] ce dimanche, 2 juillet 2000, ma journée stagnait au milieu du canapé quand les réveils lancèrent leur cri d'alarme ; la finale de la Coupe d'Europe allait commencer dans quelques minutes. (12, 217)

C'est à travers une structure narrative circulaire que le narrateur évoque le sort des personnages (Madické, l'homme de Barbès, Wagane Yaltigué, le vieux pêcheur, Garouwalé, Moussa et Ndétare – l'instituteur) qui peuplent le roman. Si la télévision permet de briser un tant soit peu la frontière entre la narratrice et les habitants de Niodior le temps d'un match, elle a aussi un effet néfaste sur les jeunes qui rêvent d'ailleurs. La télévision apparaît comme, le souligne Xavier Garnier, « le principal vecteur de la transfiguration légendaire du réel » (Garnier, 2004 : 31). Ainsi, selon la narratrice, au fur et à mesure que « les jeunes allaient regarder la télévision chez l'homme de Barbès [...] leur désir d'embourgeoisement augmentait d'une soirée à une autre [...] » (116). La seule télé du village autour de laquelle s'agglutinent les habitants pour regarder les matchs ou suivre les actualités appartient à l'homme de Barbès.

L'homme de Barbès est un émigré qui a vécu en France avant de revenir s'installer au village. Vu sa réussite matérielle apparente (maisons, magasins d'alimentation, montre Rolex, congélateur et frigo, et notamment la télé), tous les jeunes *rêvent* de faire comme lui. Il ne cesse de les encourager à partir et aller faire fortune en Occident. Dans son discours, la France est présentée comme un *Eldorado*, un pays de cocagne où il fait bon vivre. Il fait miroiter à Madické et à ses amis, la belle « vie de pacha » (85) et les clichés de paradis sur terre véhiculés par les médias à propos de l'Europe :

Ah ! La vie, là-bas ! Une vraie vie de pacha ! Croyez-moi, ils sont très riches, là-bas. Chaque couple habite, avec ses enfants, dans un appartement luxueux, avec électricité et eau courante. [...] Chacun a sa voiture pour aller au travail et amener les enfants à l'école ; sa télévision, où il reçoit des chaînes du monde entier ; son

frigo et son congélateur chargés de bonne nourriture. [...] Là-bas, ... il n'y a pas de pauvres, car même à ceux qui n'ont pas de travail l'État paie un salaire : ils appellent ça le RMI, le revenu minimum d'insertion. Tu passes la journée à bailler devant la télé, et on te file le revenu maximum d'un ingénieur de chez nous. [...] Là-bas, on gagne beaucoup d'argent, même ceux qui ramassent les crottes de chiens dans la rue, la Mairie de Paris les paie. [...] tout ce dont vous rêver est possible. Il faut vraiment être un imbécile pour rentrer pauvre de là-bas. (85-87)

Le vieux pêcheur tient également le même discours que l'homme de Barbès et exhorte les jeunes à partir : « Partez, partez où vous pouvez, mais aller chercher la réussite au lieu de rester là. [...] Partez chercher du travail, éloignez-vous [...] et n'oubliez pas mes enfants, *chaque miette de vie doit servir à conquérir la dignité !* » (124, en italique dans le roman). D'ailleurs, Wagane Yaltigué, un ancien émigré, est présenté comme une réussite : « le natif de l'île le plus fortuné était un ancien émigré, installé maintenant en ville où il avait plusieurs villas » (120).

Dans ces deux citations apparaissent le désir de l'ailleurs exprimé par l'itération du mot là-bas (au moins cinq fois dans les propos de l'homme de Barbès) et l'utilisation du verbe « partir » par le vieux pêcheur. Aussi une ligne de démarcation se crée-t-elle entre ici et ailleurs, entre ici et là-bas où tout ce qui se trouve de l'autre côté de la frontière est magnifié. Ici, la réussite rime avec le verbe partir, et « les sornettes » de l'homme de Barbès et du vieux pêcheur « ne faisait que souffler sur le braiseur » (125). Les récits imaginaires de l'homme de Barbès ne font que renforcer la conviction des jeunes tels que Madické et Garouwalé :

À Niodior, les récits de l'homme de Barbès suivaient le sillage de l'imaginaire, emportant avec eux le cœur des jeunes insulaires. Comme ses camarades, Madické était déterminé et me croyait capable de l'aider à réaliser son rêve. Une seule pensée inondait son cerveau : partir ; loin; survoler la terre noire pour atterrir sur cette terre blanche qui brille de mille feux. Partir sans se retourner. On ne retourne pas quand on marche sur la corde du rêve. [...] Mon frère avait la ferme intention de s'expatrier. Dès son plus jeune âge, ses aînés avaient contaminé son esprit. L'idée du départ, de la réussite à aller chercher ailleurs, à n'importe quel prix, l'avait bercé ; elle était devenue, au fil des années, sa fatalité. L'émigration était la pâte à modeler avec laquelle il comptait façonner son avenir, son existence tout entière. (165-166)

Cependant, tous ceux qui encouragent les jeunes à partir oublient sciemment de leur révéler le mirage et la face cachée de l'immigration : problèmes de papiers, humiliations incessantes, contrôles au faciès, désillusion et la mort. L'homme de Barbès, par exemple, a pris soin d'omettre volontairement les détails de sa vie d'immigré à Paris qui auraient assombri sa réussite : « il avait été *un nègre à Paris* et s'était mis, dès son retour, à entretenir *les mirages* qui l'auréolaient de prestige. [...] cependant, l'ego eclipsant le remords, il refoulait le menteur en lui : quel mal y avait-il à trier ses souvenirs, à choisir méthodiquement ceux qui pouvaient être exposés et à laisser les autres enfouis sous la trappe de l'oubli ? Jamais ses récits torrentiels ne laissaient émerger l'existence minable qu'il avait menée en France » (88, en italique dans le roman).

Avant de revenir sur « l'existence minable » des étrangers dans l'Hexagone, soulignons l'humiliation d'un couple par la police des frontières et leur éventuel passage dans un camp de rétention avant leur expulsion. La scène décrite par la narratrice met en évidence les problèmes et les mésaventures que rencontrent bon nombre de voyageurs lors de leur passage aux frontières. Après des minutes interminables dans la queue, c'est le tour du couple de présenter ses papiers. Le dialogue de sourds qui s'engage entre le policier et le couple est édifiant :

— Monsieur, primo, votre carte de résident est expirée depuis une semaine, seconde, ce passeport n'est pas celui de madame, la femme sur la photo est beaucoup plus vieille qu'elle. Vous ne pouvez pas séjourner sur le territoire français !

L'officier se leva et me jeta un coup d'œil en éructant :

12 AIC

– Mais ils sont bornés ou quoi ? Et vous ? Oui, vous, vous parlez français ?

– Oui, monsieur.

– Alors traduisez-leur ce que je dis : mon collègue va venir les chercher, ils seront placés en garde à vue ; le temps pour nous de leur trouver des places dans un avion, ils seront réexpédiés chez eux fissa-fissa!

– Je ne parle pas leur langue, monsieur.

– Mais enfin, c'est incroyable, et vous vous parlez comment chez vous, avec les pieds peut-être.

Il passa un coup de fil. En un éclair, deux flics, sortis je ne sais d'où, vinrent souhaiter la bienvenue au couple et l'escortèrent vers ses appartements, un lieu qui, lui non plus, ne figure pas sur les cartes postales de Paris. (203-205)

Comme on peut le constater, franchir une frontière, entrer sur un autre territoire suppose qu'on montre patte blanche et qu'on a tous les papiers en règle. Sinon, on se retrouve impuissant devant le fonctionnaire de la police des frontières qui décide de votre sort. La frontière apparaît ainsi comme un moyen de filtrage et « permet de désigner l'altérité, l'étranger : elle signifie le passage à un autre territoire. Par la distinction qu'elle opère, la frontière est le vecteur d'une identité territoriale » (Groupe Frontière). Outre la barrière physique que constituent les frontières, on note, d'une part, la barrière linguistique entre le couple et le policier et celle de la narratrice et le couple, d'autre part. Ici, l'ignorance du policier est mise en relief par l'amalgame qu'il fait entre les langues africaines. Il croit que parce qu'on est Africain, on est censé comprendre la langue que parlent d'autres Africains. Il ignore qu'il existe plus d'une centaine de langues en Afrique.

Après avoir passé « les épines » de la frontière et de la douane, Salie, la narratrice, est obligée de suivre des examens médicaux avant d'être acceptée de vivre sur le sol français :

Lors de ma première année en France, avant de m'accorder ma carte de séjour, on m'avait convoquée, dès mon arrivée, à l'Office des migrations internationales pour une radio intégrale. Sans gale ni pustules, ne couvant non plus rien d'inavouable, on m'avait adressé, avec un facture de 320 francs français, un certificat médical qui déclarait : *Rempli les conditions requises au point de vue sanitaire pour être autorisé à résider en France.* (215, en italique dans le roman)

Dans cet extrait, on note une stigmatisation de l'Autre, l'étranger – qui n'est pas égal à l'au-tochtone – porte en lui les tares qui sont néfastes à la société française. Ainsi, « la maladie est considérée comme une tare rédhibitoire pour l'accès au territoire français » (215). Ce constat renvoie le lecteur au temps de l'esclavage où les esclavagistes examinaient entièrement (examens, par exemple, des dents, des testicules, la force des muscles) les esclaves avant de les acheter.

Avec ou sans papiers, l'émigré éprouve les difficultés d'intégration dans sa société d'accueil. La barrière socio-culturelle et linguistique crée de facto une frontière entre l'étranger et son environnement. De surcroît, les replis identitaires et communautaires ne font qu'accentuer la fracture sociale ou la frontière sociale : d'où une forme de ghettoisation spatiale (synonyme d'exclusion sociale). Ainsi, pour Georg Simmel, « la frontière n'est pas un fait spatial avec des effets sociologiques, mais un fait sociologique qui prend une forme spatiale » (Simmel 1999 : 607). Par ailleurs, la couleur de la peau apparaît comme une source de différenciation, d'apartheid et de racisme : « En Europe, mes frères, vous êtes d'abord noirs, accessoirement citoyens, définitivement étrangers, et ça, ce n'est pas écrit dans la Constitution, mais certains le lisent sur votre peau ». (176).

Pour ne rien arranger, le problème d'emploi qui se pose avec acuité aux étrangers les renvoie à la marge de la société. Discriminé, méprisé et exploité, l'étranger n'a pas d'autre choix que d'embrasser, la mort dans l'âme, les emplois subalternes. Pour ce faire, « l'étranger est toujours en situation irrégulière, confiné dans une précarisation à laquelle il tente d'échapper par tous les moyens » (Chemla, 2004 : 50). Ce qui fait dire à la narratrice dans *La Préférence Nationale* (2001) de Fatou Diome :

Pour madame Dupont, africain est synonyme d'ignorance et de soumission. [...] Je me dis que c'est sans doute pourquoi, dans ce pays, même les métiers ont des visages. Surtout les plus durs et les plus mal payés. Quand vous entendez un marteau-Piqueur, inutile de vous retourner, c'est à coup sûr un noir, un turc, un arabe, en tout cas un étranger, qui tient la manette. Quand au bruit des aspirateurs, il signale presque toujours la présence d'une Africaine, d'une Portugaise ou d'une Asiatique. (Diome, 2001 : 65)

De même, dans *Le Ventre de l'Atlantique* (2003), l'homme de Barbès et ses compatriotes africains sont confinés aux emplois subalternes et vivent dans la misère : « le sceptre à la main, comment aurait-il [l'homme de Barbès] pu avouer qu'il a d'abord hanté les bouches du métro, chapardé pour calmer sa faim, fait la manche, survécu à l'hiver grâce à l'Armée du Salut avant de trouver un squat avec des compagnons d'infortune ? » (89). Avec une ironie dévastatrice, Salie fait l'inventaire des emplois occupés par les émigrés africains : « des experts du ménage qui s'habillent chez Tati, des gardiens de magasin qui se musclent aux nouilles, des touristes qui visitent Paris juchés sur des camions à benne, des arroseurs de jardin qui coupent des roses pour Mme Dupont sans jamais pouvoir en offrir à leur fertile épouse [...] » (37-38). Également, les émigrés dans le monde fictionnel *Bleu-Blanc-Rouge* (1998) d'Alain Mabanckou vivent dans la promiscuité. La description que fait Massala-Massala, le personnage principal, de la chambre que lui et ses compatriotes d'infortune occupent est édifiante :

Nous n'avions pas d'ascenseur pour arriver jusqu'au septième. L'immeuble n'était pas éclairé et il exhalait la moisissure. Il n'avait pas non plus d'autres occupants que nous. [...] Nous dormions tous là, chacun ignorait ce que l'autre faisait le jour.

Nous nous réveillons les uns sur les autres, tels des cadavres liés par le sort d'une fosse commune. Pour dormir, il fallait preuve d'une intelligence suprême et se dissiper de toutes ces positions encombrantes, comme s'étaler en long ou écarter les jambes et les mains. L'espace se monnayait cher, à coups de coude et de genou au besoin. [...] Nous nous couchions à même le sol en déployant de grosses couvertures en laine.

Je n'avais pu dénombrer tous les occupants de la chambre. Nous étions plus d'une douzaine de compatriotes à coucher dans cette pièce. (Mabanckou, 1998 : 136-137)

Analyser la notion de frontière(s) dans *Le Ventre de l'Atlantique* (2003) revient à poser la question de la transgression des règles (de l'immigration), les problèmes des sans papiers (les clandestins), le problème des visas et la forteresse, bien protégée, que constitue l'Europe. L'homme de Barbès lors de son séjour à Paris est un clandestin. Pour s'en sortir, il est obligé de travailler au noir (avec les exploitations que cela entraîne) et d'usurper l'identité de quelqu'un : « pouvait-il décrire les innombrables marchés où, serrant les fesses à chaque passage des pandores, il soulevait des cageots de fruits et légumes, obéissant sans broncher au cuistre boueux qui le payait une bouchée de pain, au noir ? » (89).

On note la perte de l'identité de l'homme de Barbès. À force de travailler avec les papiers d'autrui, il n'a plus d'identité propre. Dans le quartier résidentiel où il travaille de nuit en tant que gardien, tout le monde l'appelle Mamadou, cependant ce n'est pas son vrai nom : « il ne s'appelait pas Mamadou, mais tous les habitants de la résidence le prénommaient ainsi » (89-90). Même dans le roman, l'homme de Barbès n'a pas d'identité propre. Son surnom vient probablement de ses pacotilles « *made in Paradis* » achetées au marché de Barbès pour faire des cadeaux à chaque fois qu'il retourne au pays.

Cette perte d'identité qui est un violent renoncement de soi fait écho à *Sizwe Banzi is Dead* (1972) d'Athol Fugard, dans laquelle Sizwe Banzi, l'acteur principal de la pièce, est obligé d'abandonner son nom. En effet, Sizwe Banzi est venu à Port Elizabeth de King William's Town (son

village) pour chercher de quoi subvenir au besoin de sa famille. Faute d'obtenir un permis de travail, il doit regagner son village pour ne pas courir le risque de se faire arrêter. Cependant, avec l'aide de Buntu, son ami, il va récupérer le permis de travail d'un certain Robert Zwelinzima découvert mort. Ainsi Sizwe Banzi – en adoptant l'identité du défunt Robert Zwelinzima – fait la croix sur sa propre identité, d'où sa mort symbolique. Cette notion d'identité est aussi à l'œuvre dans le roman *Bleu-Blanc-Rouge* (1998) d'Alain Mabanckou, où Massala-Massala, le protagoniste, émigré clandestin, est obligé d'avoir plusieurs identités pour échapper un tant soit peu aux étaux qui se resserrent autour de lui chaque jour :

J'étais un homme sans identité, moi qui, un temps, en avait endossé plusieurs, je ne savais plus qui j'étais en réalité. Massala-Massala, mon vrai nom ? Marcel Bonaventure, le nom d'adoption ? Eric Jocelyn-George, le nom de travail ? S'oublier.

N'être plus qu'un homme anonyme. Sans passé. Sans avenir. Condamné au présent immédiat, à le porter jour après jour, le regard baissé. Un homme sans repères, traqué par le remords, tourmenté par la nuit, mangé par l'épuisement.

J'étais un autre homme. (Mabanckou, 1998 : 202-203)

Si Massala-Massala et l'homme de Barbès ont perdu leur identité à Paris, Madické, lui, resté au Sénégal, s'identifie volontiers à son idole Maldini et rêve de devenir une star de football. Il porte le maillot à l'effigie de ce dernier, se fait appeler par ce nom et vit par procuration : « Ce Maldini-là, c'est mon petit frère englouti par son rêve » (18). Ainsi, comme le souligne Jean-Claude Kaufmann, « l'identification, travail permanent de définition du sens de la vie, offre de plus en plus au sujet la possibilité de décoller de sa socialisation présente, de s'évader momentanément dans les réalités imaginaires et fugaces » (Kaufmann, 2004 : 92). Cependant, cette identification à autrui, à l'Autre aux dépens de sa propre identité, est une violente dépossession de soi. Ainsi, toutes les actions de Madické visent à le rapprocher de son idole, Maldini, et il « ferait tout pour aller en Europe, rencontrer son idole, son double, et faire comme lui. Devenir un grand footballeur, c'était vraiment ça son désir le plus impérieux » (139).

Au-delà de la perte d'identité (le cas de Massala-Massala et l'homme de Barbès), l'immigré devient à la fois un être hybride (vecteur de deux cultures et de deux identités) : « Chez moi ? Chez l'Autre ? Être hybride, l'Afrique et l'Europe se demandent, perplexes, quel bout de moi leur appartient. Je suis l'enfant présenté au sabre de roi Salomon pour le juste partage » (254) et un déraciné (« exilée tout le temps ») (189). Habitant en France depuis dix ans – « voilà bientôt dix ans que j'ai quitté l'ombre de cocotiers (13) » –, Salie, la narratrice, jette un regard critique sur les deux sociétés qu'elle connaît. Même si elle se sent à la fois Sénégalaise et Française, elle devient « étrangère partout » (227) et « exilée en permanence » (254). On se souvient d'une scène où la narratrice en vacance au Sénégal (son pays d'origine) est traitée d'étrangère par le réceptionniste de l'hôtel. Appelée *Francenabé* (celui ou celle qui vient de France), ce dernier lui souhaite la « Bienvenue chez nous » (197). L'accueil réservé à Salie lui renvoie d'une manière violente son statut d'étrangère sur sa terre natale : « les phrases du réceptionniste dansaient dans ma tête : *Bienvenue chez nous*, comme si ce pays n'était plus le mien ! De quel droit me traitait-il d'étrangère, alors que je lui avais présenté une carte d'identité similaire à la sienne ? Etrangère en France, j'étais accueillie comme telle dans mon propre pays : aussi illégitime avec ma carte de résident qu'avec ma carte d'identité ! » (197).

Cette situation de déracinée ou de déplacée dans laquelle se trouvent Salie et tous les immigrés est ce que Abdelmalek Sayed nomme « la double absence » :

L'immigré est *atopos*, sans lieu, déplacé, inclassable. [...] Ni citoyen, ni étranger, ni vraiment du côté du Même, ni totalement du côté de l'Autre, il se situe en ce lieu « bâtarde » [...] frontière de l'être et du non-être social. Déplacé, au sens d'incongru et d'importun, il suscite l'embarras ; et la difficulté que l'on éprouve à le penser [...]

ne fait que reproduire l'embarras que crée son inexistence encombrante. De trop partout, et autant, désormais, dans sa société d'origine que dans la société d'accueil [...] (Sayad, 1999 : xiv).

Par ailleurs, la situation de Salie crée une barrière/frontière entre elle et ceux qui sont restés au pays. Les métamorphoses de cette dernière et sa nouvelle personnalité – dues à son séjour en France et ses nouvelles expériences – font que, même pour les siens, elle est devenue avant tout une étrangère. Ce faisant, la narratrice ne cesse d'évoquer la frontière qui s'établit entre elle et les siens malgré elle :

« je vais chez moi comme on va à l'étranger, car je suis devenue *l'autre* pour ceux que je continue à appeler les miens [...]. Qui sont ces gens que j'appelle mon frère, ma sœur, etc. ? Qui suis-je pour eux ? L'intruse qui porte en elle celle qu'ils attendent et qu'ils désespèrent de retrouver ? L'étrangère qui débarque ? La sœur qui part ? Ces questions accompagnent ma valse entre les deux continents ». (166, 227)

Dans ces questions rhétoriques transparaissent le malaise de salie et la question de l'altérité : qui est l'Autre pour moi ? Qui suis-je pour lui ? Qu'est-ce qui nous unis ? Ou qu'est-ce qui nous sépare ?

Le motif du voyage est au cœur du roman où les personnages sont à cheval sur deux territoires, deux continents. La récurrence de ce motif permet de mettre en relief la notion de frontières. Si Salie fait des allers retours entre le Sénégal et la France, l'homme de Barbès et Wgane Yaltigué sont revenus s'installer au Sénégal après leur apparente réussite en France. Par contre, le voyage de Moussa vers l'Eldorado hexagonal tourne au cauchemar. Recruté par l'intermédiaire d'un certain Jean-Charles *Sauveur*, « un Français qui se disait chasseur de talents pour le compte d'un grand club français » (96), pour faire un test dans une équipe de football, Moussa va vite déchanter quand il se retrouve dans une situation illégale faute d'avoir obtenu un contrat qui pourrait lui donner une carte de séjour. Dépouillé par son *Sauveur* (notons le ton ironique qui se dégage du nom de ce recruteur) et exploité par l'ami de ce dernier, Moussa se trouve dans une situation inextricable. Arrêté lors d'un contrôle de police, il est expulsé vers son pays :

- J'ai dit tes papiers, négro !
- Ils sont chez le patron, dit-il, confiant.
- Quel patron, et puis où ça ? Hurla l'autre képi.
- Le patron du bateau, là-bas, au port, assura-t-il.
- Voyez-vous ça, commentant le premier képi, monsieur est un seigneur, il a besoin d'un porteur pour ses papiers ; et ton biberon, il est chez maman, je suppose ? Allons voir ça. [...]

Moussa, escorté par ses guides en bleu, entama son tourisme administratif sur le territoire français. [...] Docile, il monta dans la voiture de police en ignorant tout du cachot humide et nauséabond qui l'attendait. [...] Devant la nourriture infecte que le gardien lui apportait, cette déjection de la conscience du pays des Droits de l'homme, qu'il appelait *mouriture*, il en arrivait à regretter la purée à morve servie sur le bateau. [...]

Un matin, un policier arriva, sourire aux lèvres, et lança en brandissant un papier officiel :

– Tiens, voilà ton invitation !

C'était une IQF, une invitation à quitter la France. Soixante-douze heures plus tard, un avion le vomit sur le tarmac de l'aéroport de Dakar. (106-109)

Le cas de Moussa n'est malheureusement pas une situation rare. Cela fait échos à des centres de rétention et des expulsions des étrangers en situation irrégulière. L'humiliation et la violence

qui transparaissent dans cet extrait sont mises en exergue par l'emploi de mots : « nègro » pour désigner l'Autre, le repas qualifié de *mouriture* servi à cet Autre considéré comme inférieur à soi et le verbe « vomir » qui renvoie à une nourriture indigeste. Moussa est devenu malgré lui un malpropre dont on doit se débarrasser pour que la société française se porte bien. Ne pouvant plus supporter l'humiliation et la calomnie dont il est l'objet tous les jours après son expulsion, Moussa s'est donné la mort. La mort de Moussa est la conséquence de l'humiliation et la honte que les « *Parisiens refoulés* » doivent faire face à leur retour au pays, car l'échec est proscrit : « si tu n'as rien ramené, c'est peut-être que tu n'as rien foutu là-haut » (109). C'est cette crainte qui envahit Massala-Massala dès *qu'il a su qu'il sera renvoyé à Brazzaville* : « la perspective du retour m'ébranle. Je ne suis plus qu'un bon à rien. Je ne suis qu'une loque. Un raté. [...] Je serai la risée du quartier. [...] Je ferai partie de ceux qu'on appelle au pays les *Parisiens refoulés* » (Mabanckou, 1998 : 214-217, en italique dans le roman). La crainte des « expulsés, les indésirables » est résumée d'une manière succincte par Massala-Massala :

Le dépit se lit clairement sur leurs [les expulsés] traits. Ils rentrent malgré eux. Ce n'est pas tant le besoin de rester qui les tenaille, mais la crainte d'affronter toute une grande famille qui les attend. Comme moi. Cette dure réalité. Cette autre réalité à laquelle on ne peut se déroger. Ces mains tendues vers vous. La famille qui vous encercle. C'est cela, notre crainte. C'est un courage que d'arriver d'un long voyage sans un présent pour sa mère, pour son père, pour ses frères et sœurs. Cette angoisse habite l'intérieur de la gorge. Elle ôte les raisons de vivre. (Mabanckou, 1998 : 219)

Si certains peuvent circuler/voyager librement grâce à leur nationalité (passeport), d'autres sont des parias de la mondialisation et exclus du rendez-vous du donner et du recevoir. Si la libre circulation des personnes est garantie sans distinction de race et de nationalité, et sans étiqueter des citoyens comme appartenant au tiers-monde et de facto considérés comme des sous-humains, peut-être les drames de l'immigration², qui défraie la chronique de temps à autres, pourraient être évités. L'inégalité – qui est une barrière invisible, insidieuse et violente – est renforcée par une mondialisation à double vitesse où le tiers-monde est toujours à la traîne d'autant plus que « sur la balance de la mondialisation, une tête d'enfant du tiers-monde pèse moins lourd qu'un hamburger » (185).

Fatou Diome, se servant de ce roman comme d'un outil pédagogique, essaie de dissuader les jeunes qui pensent que l'Europe est un lieu paradisiaque. Ndatere, l'instituteur du village et entraîneur de l'équipe locale, avec sa « rhétorique anti-émigration » (139) tente de persuader les jeunes d'enterrer leur rêve d'immigration, en leur rappelant la mésaventure de Moussa : « c'est pas dit, petit, c'est pas dit. Reviens sur terre, tout le monde ne ramène pas une fortune de France. Et puis au lieu d'écouter les sornettes de cet hurluberlu [l'homme de Barbès], vous auriez dû de-

²Selon le rapport de Fortress Europe, l'Observatoire de victimes de l'immigration, publié le 17/02/2012, « 19.144 migrants sont morts aux frontières de l'Europe depuis 1988, dont 8.822 sont disparus en mer. En mer Méditerranée et dans l'océan Atlantique 14.309 migrants ont perdu la vie. [...] Seulement en 2011, au moins 2.352 personnes ont perdu la vie aux frontières de l'Europe. Dans le Canal de Sicile 6.837 personnes sont mortes, entre la Libye, l'Égypte, la Tunisie, Malte et l'Italie, dont 5.086 disparus, et 229 autres ont perdu la vie le long des nouvelles routes entre l'Algérie et l'île de Sardaigne; 4.899 personnes sont mortes au large des îles Canaries et du détroit de Gibraltar entre le Maroc, l'Algérie et l'Espagne dont 2.462 disparus; 1.504 personnes sont mortes en mer Égée, entre la Turquie et la Grèce, et aussi entre l'Égypte et la Grèce et entre la Grèce et l'Italie, dont 842 disparus; 696 personnes sont mortes en mer Adriatique, entre l'Albanie, le Monténégro, la Grèce et l'Italie, dont 307 disparus. Mais la mer on ne la traverse pas seulement à bord des pirogues. En naviguant cachés à bord de navires de cargaison régulièrement enregistrés, au moins 156 hommes sont morts asphyxiés ou noyés. Mais avant d'arriver à la mer, le Sahara est un passage obligé et tout autant dangereux. Les aventuriers africains le traversent sur des camions comme sur des véhicules tout terrains le long des pistes entre le Soudan, le Tchad, le Niger et le Mali d'un côté et la Libye et l'Algérie de l'autre. Ici au moins 1.703 personnes sont mortes depuis 1996 ».

mander à Moussa de vous raconter sa Franca à lui. Lui aussi avait suivi le chant des sirènes... » (93) ou « La France, ce n'est pas le paradis. Ne vous laissez pas prendre dans les filets de l'émigration. Rappelez-vous, Moussa était un des vôtres et vous savez aussi bien que moi comment il en est sorti... » (114).

À travers la thématique de l'immigration/émigration qui sous-tend le récit des différents personnages, la notion de frontières s'invite naturellement dans le roman. La frontière est perçue à la fois comme un moyen d'exclusion et de filtrage, d'une part, et d'inclusion (protection territoriale, identité nationale), d'autre part. De par sa fonction protectrice, et les moyens mis en place pour maintenir l'inviolabilité du territoire, la frontière représente un espace violent. C'est ce qui pousse probablement Stuart Elden à dire que la création d'un espace clos, d'un territoire délimité est un acte violent : « Creating a bounded space is already a violent act of exclusion and inclusion; maintaining it as such requires constant vigilance and the mobilization of threat, and challenging it necessarily entails a transgression » (Elden, 2009 : xxx). Outre la notion politique que véhicule la frontière, cette dernière évoque le problème de l'altérité, l'exclusion sociale, la pauvreté, l'émergence d'une culture hybride portée par des étrangers ou des immigrés qui nagent entre deux eaux. Cette double culture, au lieu d'être un enrichissement, les éloigne parfois de leur pays d'origine et de leur pays d'accueil. Ils deviennent des déracinés, des étrangers toujours à la périphérie des deux sociétés et confrontés à une violente dépossession de soi.

BIBLIOGRAPHIE:

- CHEMLA, Jacques, « Dire l'ailleurs », in *Notre Librairie* n° 155-156, juillet/décembre 2004, pp. 48-101.
- DIOME, Fatou, *La Préférence Nationale*, Paris : Présence Africaine, 2001.
- DIOME, Fatou, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris : Anne Carrière, 2003.
- ELDEN, Stuart, *Terror and Territory: The Spatial Extent of Sovereignty*, Minnesota: Minnesota University Press, 2009.
- FUGARD, Athol, *Sizwe Banz is Dead & The Island* [1973], Cape Town (S.A.) : Viking Press, 1976.
- GARNIER, Xavier, « L'Exil lettré de Fatou Diome », in *Notre Librairie* n° 155-156, juillet/décembre 2004, pp. 30-35.
- KAUFMANN, Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris : Hachette/Armand Colin, 2004.
- MABANCKOU, Alain, *Bleu-Blanc-Rouge*, Paris : Présence Africaine, 1998.
- MC LUHAN, Marshall, *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*, New York : Bantam Books, 1967.
- MC LUHAN, Marshall, *War and Peace in the Global Village*, New York: Bantam Books, 1967.
- SAYED, Abdelmalek, *La double absence. Des illusions de l'immigré aux souffrances de l'immigré*, Paris : Seuil, 1999.

Sitographie

- FORTRESS EUROPE, « Forteresse Europe », <http://fortresseurope.blogspot.fr/2006/01-forteresse-europe.html>, consulté le 30/05/2015.
- Groupe Frontière, « La frontière, un objet spatial en mutation », <http://www.espacestemps.net/articles/la-frontiere-un-objet-spatial-en-mutation/>, consulté le 28/05/2015.

Renart, personnage des frontières

Reynard, a Frontier Character

KONAN YAO LAMBERT

Université Alassane Ouattara, Bouaké

Our present study depicts Reynard, the cunning hero always on the move, whose advent was prompted by the Trickster archetype, inspired by the feudal order and engendered by the French medieval classicism, not only in his capacity of protagonist of the Reynardian saga, but also in his capacity of elusive and unstable champion of the frontier. A proteiform character, due to his changing and rippling identity, Reynard manages to deceive both his enemies and the readers / the audience. He oscillates between *Reynardy* and (*d)evilness*, through the illusory metamorphosis that invests him with a dual nature (animal and human). A role player, in his world Reynard is a liminal character and meanwhile a challenger of the frontiers interfering with his freedom of movement. Lying on the border of life and death, of good and evil, resurrecting each and every time from his apparent destruction like the Phoenix from his pyre, the Reynardian hero embodies Mankind facing its timeless yearnings and frailties.

Keywords: *Reynardy* and *Reynard*; (*d)evilness*; frontier; Mankind; identity; character.

Introduction

L'âge classique médiéval¹ français a vu naître, dans l'univers des récits drolatiques², un personnage atypique, aux exploits déroutants, mais captivants : Renart le goupil³. Héros sybillin, caractérisé par la fuite, le personnage donne une cadence actantielle effrénée à la narration fondée sur l'éternel retour et l'immortalité⁴ (Combarieu du Grès, 1991 : 170).

¹ Le Classicisme médiéval couvre les XII^e et XIII^e siècles. Ces périodes correspondent à la prospérité agricole, au développement des villes, des grandes réalisations culturelles et artistiques, avec l'ouverture des Universités, notamment celle de Paris en 1200. Elle reçoit, en 1252, le nom de Sorbonne qu'elle porte encore aujourd'hui. Les XII^e et XIII^e siècles sont ainsi qualifiés de Siècles de Lumière, appelés Age classique médiéval. C'est « le beau Moyen Âge », ou le « Moyen Âge flamboyant ».

² Les récits drolatiques concernent particulièrement *Le Roman de Renart* et les fabliaux qualifiés de littérature de la « risée » ou littérature du gros rire. Ces textes sont définis comme « des contes à rire », comme « de bonnes histoires à servir après le repas », et racontés par « anvoiseure » (plaisanterie), « por deliter » (pour s'amuser) lors des fêtes et des veillées, comme le déclare, dans le prologue, l'auteur de la branche IV, « Ysengrin dans le puits » : « Or me convient tel chose dire / Dont je vos puisse fere rire » [Maintenant, il faut que je vous raconte / Une histoire qui vous divertisse].

³ Ancien nom du renard en ancien français, langue en vigueur au début de l'ère carolingienne (IX^e siècle).

⁴ L'immortalité de Renart tire sa vitalité et sa pérennisation dans la mort feinte, ruse qui consiste, de la part du décepteur, à adopter pendant un temps plus ou moins limité l'attitude d'un animal mort : l'animal s'allonge sur le dos et reste vigoureusement immobile en retenant son souffle ; les pattes en l'air, les yeux fermés, les babines retroussées sur les dents. Cette technique est utilisée dans les aventures de chasse et lors des duels judiciaires. Elle n'est pas seulement un moyen de gagner du temps, mais de s'assurer de l'avenir ; elle n'est pas non plus un moyen ponctuel de répondre à un besoin, elle est une façon de (faussement) mourir pour (vraiment) renaître, d'entrer en clandestinité pour mieux régner. (Cf. Combarieu du Grès, 1991 : 170).

Le texte renardien met admirablement en scène, en effet, un héros rusé et, perpétuellement, en fuite ; ce qui confère au Roman de Renart⁵, une poïesis, une œuvre en train de se faire, toujours se faisant dans la relance perpétuelle des aventures cocasses et époustouflantes du goupil. La saga renardienne développe une problématique dans laquelle s'inscrit l'esprit de cette réflexion : Renart, personnage des frontières.

Les conteurs, en jetant délibérément dans l'arène narrative un personnage famélique, instable, insaisissable et foncièrement madré, soulèvent le problème de son identité (Moessinger, 2000 : 179) : qui est Renart ? Dans quelle mesure le personnage éponyme participe-t-il du fondement de l'ensemble des récits ? Comment assume-t-il cette spécificité ? Peut-on définitivement freiner l'élan de ce héros-déceptriceur ? Dans une trajectoire analytique bipartite, le jeu du personnage (jeu de la narration) sera saisi, et l'on s'interrogera sur les enjeux d'une telle mobilité incessante.

1. L'*Ethos* du personnage

Le personnage central de *Renart*, figure emblématique au premier degré d'une société féodale régie par l'appréciation des relations de force, est un baron, mais qui persécute sans vergogne les autres. Devenu une sorte de figure légendaire du fripon maléfique, Renart agit en tout puissant et n'obéit qu'à ses besoins immédiats (la faim, la convoitise) ou au désir pervers de faire le mal pour le mal. Il se place au-dessus des lois et des codes de l'honneur, et s'illustre ainsi en véritable brigand, investissant tous les univers de l'œuvre. Par ses agissements, le personnage est constamment dans une posture de fugitif.

1.1. La caractérisation du personnage : un héros en perpétuelle fuite

La fuite constitue l'un des fondements de l'existence du personnage-levier, Renart. Elle est intimement liée à la ruse qui ouvre ses multiples possibilités. L'*ethos* du goupil se construit dans le défilé de la narration et trouve sa plénitude avec la réitération de ses échappées, marqué par le déploiement incessant de nouvelles branches⁶.

Les récits suivent leurs cours et trouvent leur acmé dramatique toutes les fois que Renart prend la poudre d'escampette ou pique des éperons pour échapper à ses poursuivants. Le châtelain de Maupertuis court pour éviter le gibet, image fixe et horizon d'attente le menaçant sans cesse lors de ses différents jugements ; jamais il ne s'arrête ou ne se repose durablement. La course est son principe de vie ; une démarche qui informe toute l'écriture, faisant reposer la variation de ses aventures sur un même thème : la quête alimentaire.

Epopée de la ruse, mais aussi et surtout épopée de la faim (Augier, 1978 : 40-48), *Le Roman de Renart* jette, dans l'arène, un héros au ventre toujours creux, arpantant infiniment les différents espaces et lieux de l'œuvre. La faim accablante, redoutable, se présente comme un problème de survie individuel dans le tissu narratif de l'œuvre : chacun à son tour semble connaître la faim, aussi bien le puissant que le faible. La branche IV, « Ysengrin dans le puits », montre Renart tourmenté par la faim se diriger à vive allure vers l'abbaye des moines :

Lors se remet en l'anbleüre
Fors del bois, et vint en l'oreille
Arestez est, de fain baaille,
Grelles, megres e esbahis
Molt a grand fein en son païs.
D'oures en autres s'estendieille.

⁵ L'édition sur laquelle nous travaillons et dont sont extraites toutes les citations est la suivante : Jean Dufournet et André Méline, *Le Roman de Renart*, 2 tomes, Paris : Garnier-Flammarion, 2005.

⁶ Pour désigner les récits de la matière renardienne, on a recouru dès le Moyen Age à un terme nouveau, celui de « branche », qui apparaît pour la première fois dans son sens littéraire de « conte », terme dont l'attestation la plus ancienne se trouverait, selon Noboru Harano, dans la branche IV (vv. 18-21), juste avant l'aventure du puits.

Et ses ventres si se merveille
 Et si boel qui sont dedenz
 Que font ses poes et ses denz
 D'angoisse gient et de detrece
 Et de la fein qui molt le blece. (vv. 46-57)

[Reprenant alors le trot
 Il gagne l'orée du bois
 Où il s'arrête, baillant de faim,
 Tout maigre, décharné et ne sachant que faire.
 C'est que la faim règne dans tout le pays.
 Les boyaux se demandent bien dans son ventre
 Ce que font ses pattes et ses dents.
 Torturé par la faim, il ne peut retenir,
 Des gémissements.]

Ses quêtes de nourriture se réalisent sur fond de danger. D'ailleurs, il en est conscient. Subvenir aux besoins alimentaires de la famille est un impératif absolu. Le devoir parental est donc si fort que parfois, Renart, en dépit des dangers représentés par ses expéditions, s'entête à accéder à ses quêtes. Le pari est clair : « Qui chaut tout est en aventure / Qui ne risque rien n'a rien » (branche IV, v. 106).

De ce fait, le goupil est un personnage perpétuellement sur le qui-vive. Ses rapports avec les hommes procèdent d'un système de convoitise et d'opposition : l'animal convoite la viande (les poules en particulier) et l'homme sa peau. Dès lors, le goupil adopte le trait de comportement caractéristique de l'animal traqué : la fuite est une réaction instinctive face au danger et à la menace que représente l'homme, d'où l'utilisation par les conteurs de la tournure expressive employée cinq fois dans la branche II⁷, aux vers 351 ; 465 ; 647 ; 783 ; 834 : « ... fuiant s'en va / prend la fuite », ou « s'en va fuiant / prend la fuite. » Le personnage en fuite « ne suit jamais un chemin rectiligne »⁸ (Bianciotto, 1980 : 37), mais bien une trajectoire en zigzag qui lui permet de semer, « desvoier / d'égarer » les chiens.

1.2. *Les itinéraires du héros : un espace multiforme*

Dans le récit renardien, l'intrigue se constitue en un double mouvement qui dessine et délimite l'espace. La narration est sujette aux subtilités des gestes et actions de Renart, elle s'oppose à la réalité du personnage, comme le souligne Michel Pastoureau : « Le renard, en effet, se tient plus volontiers en surface que sous terre. Tapi dans un fourré, couché dans un buisson, caché dans une cavité naturelle ou de construction humaine, il se repose, dort, écoute, observe, sent, guette ses proies. Le terrier n'est pour lui qu'un abri provisoire d'inaction » (1991 : 431-446).

La mobilité spatiale de l'animal-héros est systématique, et cela confère aux récits une fragmentation narrative rendant dynamique l'espace renardien. Dans la branche III, « Les poissons volés », Renart passe « entre le bois et la rivière », (v. 12), puis « s'est couchier lez une haie / s'est couché le long d'une haie » (v. 20). Dans la branche IV, « Ysengrin dans le puits », « s'en va fors del bois / s'en va pour sortir du bois » (v. 47).

Ailleurs, il rencontre Tibert et « Andui s'en tournent une sente / chemine le long d'un sentier », (v. 101). Pour rejoindre Chanteclerc le coq, le goupil « s'en vint traiant à une vile, la vile seoit en un bos / se dirigea vers une ferme située dans un bois » (vv. 26-27). Dans la branche II, « Renart et Tibert », pour se venger du chat, Renart s'est mis au bord de l'ornière qui marquait la limite entre le bois et un étroit sentier : « Si a choisi près de l'ornière, entre le bois et la carere / il

⁷ Cette branche, la plus ancienne, est une composition par enfilage, un récit à tiroirs. Il y a, en effet, plusieurs épisodes, un véritable feuilleton : « Renart et Chanteclerc le coq », « Renart et la mésange », « Renart et Tibert le chat », « Renart et Tiécelin le corbeau » et « Renart et Hersent la louve ».

⁸ Cette technique est connue des bestiaires (cf. Bianciotto, 1980 : 37).

l'aperçut près de l'ornière entre le bois et le chemin charretier. » (vv. 725-726). La branche II d, « Renart et Hersent », montre le goupil qui, avant de se retrouver dans la demeure du loup, passe à travers un bois, « Renart vint par un bois fendant / Renart se met en route coupant à travers le bois » (v 1027), poursuit son chemin jusqu'à une haie « tant que il vint en une haie / si bien qu'il s'y arriva » (v 1030).

Le héros dans « Les vêpres de Tibert », fait un long détour. De son château il passe, en effet, le « bois de Veneroi », coupe ensuite par la lande, avant de suivre une « voie » qui débouche sur un poulailler où il est aperçu par les lévriers (vv. 16-18). La branche IX, « Brun, Renart et Liétart », présente le goupil en chasse depuis le matin dans la forêt, non loin d'un chemin « en un bois après del chemin / dans le bois au-delà du chemin » (v. 442). Ayant perçu des abolements de chiens, il se cache dans le creux d'un chêne, pour les laisser passer. Puis, quittant le bois pour les champs, il court à vive allure : « del bois ist, a l'essart va droit / quittant le bois, il fila directement à l'essart » (v. 463).

De l'intérieur de son château, espace privé, le décepteur investit les lieux clos des essarts des vilains ou des moines à la recherche de géliniers dans le but de capturer des chapons ou des gélines :

Et la faim tant le par tourmente,
Ou bel li soit ou se repente,
Le refait arrière fichier
Por les gelines acrochie. (Branche IV, « Ysengrin dans le puits », vv. 117-120)

[Et la faim qui continue à le tenailler
Le pousse à revenir sur ses pas
Pour essayer de s'emparer
Des poules, coûte que coûte.]

Ces endroits deviennent pour Renart des univers professionnels, sociaux qui lui procurent de quoi subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille. Perpétuellement en quête, il assemble les aventures entre elles, non pas tant comme actant récurrent, mais surtout parce qu'il est dans le besoin, et donc constamment en déplacement, justifiant ainsi, le proverbe médiéval : « Besoing fait vielle troter » (Le besoin fait même trotter les vieilles). Renart est par essence un personnage cinétique : le mouvement est son mode d'existence, de survie. Ses trajets de quête de nourriture et ses fuites répétées pour rejoindre Maupertuis, son château, couvrent un espace multiforme.

Le personnage animal, à l'extérieur ne s'exerce jamais, d'ailleurs, sur un espace complètement ouvert ou totalement fermé. Il est à la frontière de la forêt et des hameaux, se révélant, en effet, comme le héros des clairières et des sentiers. Le goupil affamé quitte sa « tesnière » (tanière) en direction d'une ferme, opère, et, pourchassé par les vilains et leurs mâtins, revient bredouille ou chargé de butin dans son terrier. Ainsi, le goupil fugitif ne permet à aucun conteur de donner un tableau macroscopique des lieux ; d'où la description topographique se réduit à la simple nomination ou au simple inventaire des espaces internes (terrier, tanière, pertuis) et externes (fermes, clôtures, murs). L'on peut convenir avec Rosanna Brusegan sur la représentation spatiale dans les fabliaux : « Le caractère expéditif des actions des personnages et le rythme accéléré de la narration sont le résultat de la pauvreté de la description et de la présence des systèmes alternatifs de représentation spatiale. » (1991 : 53).

Les lieux ne sont perceptibles qu'à travers le parcours des personnages. La trajectoire de Renart est rigoureusement fonctionnelle. La fonctionnalité textuelle prend à témoin l'espace qui signifie : le terrier correspond au repos, à l'inaction, à la sécurité, alors que le sentier, la clairière, la ferme, les murs des abbayes correspondent à l'action et, partant, au danger. Si l'on considère le goupil humanisé, il devient Renart le baron.

La métamorphose illusoire⁹ (Bellon, 1992 : 29), par le jeu de l'écriture, influence l'espace : la

⁹ Expression de Roger Bellon constituant le titre de la première partie de sa Thèse de Doctorat d'Etat : Di-

localisation a une topographie humaine, ce qui installe l'univers renardien dans les isotopies humaine et animale. Ainsi, par opposition à la « tesnière », c'est le terme « palès » qui est le plus souvent utilisé au début des récits. Tels sont les cas des branches Va, « La Cour de Noble » (v. 299) ; I, « Le jugement de Renart » (v. 18) ; VI, « Le moniage de Renart » (v. 17) et XI, « Renart Empereur » (v. 1754).

Toute l'intrigue se déroule dans une instabilité, et Renart est généreusement emporté par les flots de cette instabilité. Il est à la frontière, à la lisière des espaces habités et inhabités. Cette configuration de l'univers renardien dégage toute une symbolique à saisir et à comprendre.

2. Renart entre « Renardie » et « Diabolie »

Le personnage de Renart et sa caractéristique, la ruse, qui tire son nom de lui – la *renardie* –, s'inscrivent dans cette double perspective du masque et du langage, du langage comme masque par excellence, au point que le personnage du goupil va devenir progressivement, dans la littérature moralisante de ce temps, une figure allégorique, celle du mensonge et de l'imposture, de l'hypocrisie, que les textes appellent désormais *renardie*. Renart est un maître du langage, mais qui l'utilise pour se tirer des impasses et aussi, quelquefois, pour détruire son protagoniste. Ce sous-point de l'analyse montrera, d'une part, l'identité fluctuante du héros qui oscille entre renardie et diabolie, et, d'autre part, les enjeux qui en découlent.

2.1. La Renardie : une plate-forme de ruses

L'univers du *Roman de Renart* est, a priori, celui de la renardie et non de la diabolie (Reichler, 1979 : 77-149). Les premières branches mettent, en effet, en scène un personnage menacé par le gibet qui, cependant, déjoue cette mort, par son art (Dragonetti, 1996 : 419-434). À ce sujet, Jean Dufournet, préfâcant l'œuvre d'Elisabeth Charbonnier, relève admirablement la dimension du personnage :

Les Clercs du Moyen Age ont découvert en son nom « Renart », particulièrement au suffixe « art » la 3^e personne du singulier de l'indicatif présent du verbe « arde », « brûler » : Renart, c'est celui que brûle le désir qui le pousse toujours vers de nouvelles quêtes. Mais, c'est aussi, l'« art », la technique, l'artifice, la ruse, l'art magique qui le fait constamment jouer avec la « hart », la corde de la pendaison, avec la mort dont il ne cesse de triompher grâce à ses nombreuses ruses. (Charbonnier, 1987 : 6-7)

Renart se définit par la ruse. En témoignent les branches suivantes : branche VII, « La confession de Renart » :

Je vos dirai ja sans mentir
Qui a fet tante trecherie
Et qui tant home a deçoü
Que par engin que par vertu. (vv. 70-74)

[Je vais vous raconter exactement
La vie de Renart le goupil
Qui a commis tant de tromperies
Et s'est joué de tant d'hommes
Par sa ruse aussi bien que par sa force.] ;

versité et unité dans *Le Roman de Renart*, soutenue le 14 mars 1992 à l'Université de Lyon II. Il appelle « métamorphose illusoire », « La fantaisie des personnages, la double appartenance au monde animal, et au monde humain... Ni vraiment animaux ni vraiment hommes, ils sont „autres“, vivent en marge du monde animal et du monde humain, tout en ayant des attributs caractéristiques de l'un et l'autre de ces deux mondes : on peut parler d'un „entre-deux“ qui est finalement un ailleurs » (Bellon, 1992 : 29).

branche VIII, « Le pèlerinage de Renart » :

Dist li vilein : « Renart, ne hoigne !
Tu sez tant de guile et de fart. » (vv. 78-79)

[– Renart, répliqua le vilain, ne raconte pas d'histoires !
Tu connais tant de ruses et de mensonges.] ;

branche IX, « Brun, Renart et Liétart » :

Afere une novele branche
De Renart qui tant sout de ganche. (vv. 5-6)

[À composer un nouvel épisode des aventures
De Renart, le trompeur aux mille tours.] .

Renart appartient, tout d'abord, à une espèce animale qui possède au Moyen Âge une valeur symbolique. Capable, selon les naturalistes, de simuler la mort afin de capturer des oiseaux, le personnage représente, avant tout, la ruse : tout le lexique médiéval de la ruse le caractérise inextricablement – *guile* ou *art* (ruse), *barat*, *bole* ou *boide* (tromperie), *tricherie* ou *engin* (tricherie), *conchierement* (moquerie), *lecherie* (perfidie). La finalité de cette ruse et des bons tours du personnage s'inscrivent dans le jeu de l'œuvre : « fere rire ». Le châtelain de Maupertuis n'incarne pas alors le mal, mais se révèle comme le Maître ès ruse dont la compétence dans ce domaine trouve pompeusement son expression condensée dans le mot « renardie »¹⁰ (Vernant et Detienne, 1977 : 7) (le règne de la Renardie), néologisme médiéval. En effet, protéiforme, capable de changer de ton, de voix, de langue, de rôle et même d'apparence, Renart introduit un peu de fantaisie dans un monde relativement morne, attirant vers lui les bonnes grâces du lecteur / spectateur.

Le personnage respecte scrupuleusement les valeurs sacro-saintes de la société médiévale. À ce sujet, Jean Batany a une bonne opinion de lui : « La renardie a pour point de départ le respect des normes sociales : loyauté envers les pairs et bonté envers les faibles » (1972 : 62-73). Le goupil s'illustre avec éclat lors des quêtes de nourriture. Les récits de ce type fonctionnent à la lumière de la métamorphose illusoire alternative (Konan, 2007 : 232), qui présente le personnage à la frontière de l'animal et de l'humain, entre le zoomorphisme et l'anthropomorphisme. Le décepteur est plaisant et sa ruse est plébiscitée. Il est le porte-parole des petites gens écrasées par une noblesse prédatrice, faisant ainsi, de lui, le symbole du vassal que ses conditions de vie réduisent à des expédients rusés, puisqu'il ne peut compter sur sa force.

Le héros-trickster, du fait de son statut textuel et social, même s'il est un archétype de la matière renardienne, demeure aussi un véritable vecteur d'une idéologie du groupe, notamment d'une classe de la société médiévale. Le personnage est vu de l'extérieur comme un Robin des bois, et a une conscience morale. Le héros a profité de son expérience et s'est appliqué à lui-même la maxime exprimée par La Fontaine : « Si tu veux qu'on t'épargne, épargne aussi les autres. ».

2.2. *La Diabolie : une rhétorique du mal*

Renart adopte une autre attitude : il se dévoie, remettant en cause le statut de personnage éponyme en fuite de son roman. Il représente alors le Mal sous toutes ses formes, prototype de l'Homme démasqué de ses bienséances : « Renart est l'incarnation du Mal [...], les vertus cessent d'exister et sont partout remplacées par les vices » (Suomela-Härmä, 1998 : 45-59). C'est le règne de la Diabolie, « mécanisme qui confisque l'être au profit du paraître », selon Zigui Koléa Paulin (1995 : 527).

¹⁰ La renardie se manifeste par « le faux semblant, le mensonge ou la cautèle, le masque qui sont autant de manifestations d'une confuse identité personnelle » (Vernant et Detienne, 1977 : 7).

Les conteurs ne voient en lui que le symbole odieux de l'hypocrisie, du mensonge et de la trahison. Renart est à la frontière du Bien et du Mal. Par moments plaisant, mais aussi inquiétant, farceur ici et cynique là, habile comédien ou reflet de la perfidie, ce trompeur exceptionnel et séduisant entame le processus de construction d'une identité fluctuante, instable et d'un discours qui s'achemine vers la connaissance de l'Homme.

Drôle et sinistre, polymorphe et complexe, et fascinant surtout par sa capacité à défier ouvertement l'ordre et de s'inscrire dans des aventures souvent stériles, le décepteur entreprend une démarche en parallèle, une sorte de contrepoint, au monde des règles et des bienséances. Caractérisé par son ambiguïté, il fait la parade de sa misère, mais aussi de l'attrait suscité par le côté obscur de l'Homme qu'il évoque et représente : « Dans la collection primitive, Renart apparaît avec sa verve gouailleuse, non comme un redresseur de torts, mais comme un juge malicieux qui dénonce les ridicules de l'Homme » (Bossuat, 1964 : 653). L'œuvre, saisie dans sa profondeur, raconte la nature primaire des hommes, leur avidité, leur sottise et la suprématie de la loi du plus fort. Tout cela s'incarne dans le personnage-vénette, figure emblématique du fripon maléfique.

2.3. Le comique renardien : une satire sociale

Le personnage de Renart est une interpellation à la conscience humaine, comme le soulignait Kouacou Jacques Raymond Koffi dans une étude (2010 : 132-142). Les récits mettent en scène ce personnage sérieux pour symboliser l'Homme confronté à la sempiternelle lutte entre le Bien et le Mal.

Le héros éponyme donne une coloration hybride à l'œuvre qui ressemble tantôt à une fable, tantôt à une épopée (récit d'aventures) amusante. Cet hybridisme tire sa vitalité de la satire des branches, faisant de ce joyau littéraire médiéval une œuvre caustique dénonçant les vicissitudes humaines, par le biais du rire qui se dégage des actions d'éclat du héros. L'œuvre s'inscrit dans les contes à rire de la France médiévale ; le rire acquiert toute sa dimension, il a un rôle aussi bien narratif que thématique ou idéologique.

Hérité du latin populaire « ridere » (Greimas, 2001 et Alain Rey, 1992), qui désigne soit la manifestation physique du rire (forme transitive), soit sa réalisation intellectuelle dans le sens de « se moquer de » (forme intransitive), le rire est étroitement lié au comique, au point qu'ils se confondent. Le comique est souvent indirectement désigné par le rire, l'humour, la parodie. Le rire et le comique présentent, souventfois, une confusion, au point que le premier est employé pour désigner le second. Ils sont envisagés comme des quasi-synonymes. C'est à juste titre qu'Henri Bergson décrit le rire (qu'il identifie au comique) comme « un certain geste social, qui souligne et réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des événements » (1999 : 67). Il les considère comme une sanction sociale visant à réprimer tout écart à la norme. Le rire devient donc une arme : c'est la portée subversive du comique.

Le Roman de Renart écrase la frontière entre normalité et transgression, et livre un texte satirique fonctionnant sur le régime du comique. L'œuvre comporte, en effet, une multitude de procédés comiques (Leclercq, 2007 : 87-100), (de situation, de mots et de gestes) : certains sont axés sur un sujet risible (thèmes du bas corporel et du cocuage), d'autres sur un emploi décalé du langage (burlesque, héroï-comique, mélange de langues), d'autres encore sur un usage ludique de la littérature dite « sérieuse » (parodie de la chanson de geste, du roman courtois).

Les frontières entre le sérieux et le comique sont ainsi poreuses. Le ton des épisodes est très varié, sérieux aussi bien que burlesque ou ironique, à l'image de son personnage à la limite de ces frontières littéraires. Le spectateur ou le lecteur rit des défauts des hommes (la naïveté d'Ysengrin), mais aussi du fonctionnement de toute la société (Le Goff, 1999 : 1343).

Un fait capital est toutefois bien attesté : au Moyen Age, le rire est libérateur. De qui, de quoi rit-on ? La pertinence des réponses à ces questions passe par une migration au cœur des structures sociales et des mentalités collectives d'une société qui se contemple dans un miroir, et aperçoit ses ridicules (Ménard, 1990 : 9-30). Le rire renardien s'inscrit dans la perspective d'un rapport dilemmatique avec une société qui ne répond pas à ses expectatives, parce qu'elle a remplacé l'être

par le paraître.

Le discours littéraire comique est alors un prétexte et un réflexe médiévaux pour l'actualisation littéraire de cette figure archétypale (Renart). A ce niveau, l'Homme laisse entrevoir ses besoins fondamentaux, ses faiblesses et ses contradictions. Le comique représente l'espace pour l'énonciation de l'autre visage de la réalité, voire son côté terrible et violent. La finalité sans fin de ce genre satirique devient ainsi, un instrument utile pour se défendre de la peur, pour difformer certains paramètres sociaux et en rendre possible un affranchissement du moins provisoire.

La perspective comique est le filtre à travers lequel il est emprunté au monde effectif les éléments qui intéressent pour mieux montrer la réalité dans sa profondeur. La typification, la stylisation, les traits généraux et les plus représentatifs constituent une voie d'écart qui rend possible cette démarche d'observation et d'approfondissement. Peindre l'humanité dans sa médiocrité réelle pour en dénoncer les défauts, en cela ce mode narratif (le comique) gagne en intérêt.

Renart fascine parce qu'il amplifie quelque chose de nous-mêmes, il sert d'exutoire à nos zones d'ombres. Le personnage révèle ainsi la toute puissance sauvagerie de nos égos infantiles, nos désirs primaires de possession ; en somme tout ce qu'une éducation bien pesée devrait civiliser.

Conclusion

L'étude a montré que ce personnage à griffes est, à tous points de vue, animé. Tour à tour teinturier, médecin, moine, jongleur, faussaire, régent, baron, bref, personnage protéiforme, Renart est à la frontière de tous les mondes et en marge du monde dans lequel il vit. Le héros repousse les frontières et fait vaciller les bornes qui contraindraient ses déplacements. Ce qui fait dire à Aurélie Barre qu'« il ne peut être contenu par une image-prison » (2013 : 2-17).

Renart, tel le phénix, renaît toujours de sa fausse mort. Se tenant à la lisière de la vie et de la mort, du Bien et du Mal, le déceiteur résume la condition humaine. À la fois personnage d'un cycle, personnage dans une suite / continuation¹¹ (Rutebeuf, 1261, Jacquemart Gielée et Clerc de Troyes) dans une transposition / réécriture¹² (Sabatier, 1975 : 246-247) et dans une adaptation cinématographique¹³ (Lepâtre, 2008 : 313-327), le héros est entré dans l'histoire de l'humanité, car devenu personnage-migrant¹⁴ (Eco, 2000 : 58-64).

BIBLIOGRAPHIE :

Le corpus

DUFOURNET, Jean et André MÉLINE, *Le Roman de Renart*, 2 tomes, Paris : Garnier-Flammarion, 2005.

Les autres textes consultés

AUGIER, Michelle, « Le Thème de la faim dans les premières branches du *Roman de Renart* », in *Mélanges Jeanne Lods du Moyen Âge au XX^e siècle*, tome 1, Paris: École Normale Supérieure (École Normale des jeunes filles), 1978, pp. 40-48.

BATANY, Jean, « La Fontaine et la tradition médiévale. Renardie et Asnerie », in *EUROPE*, N° 515, mars 1972, pp. 62-73.

BARRE, Aurélie, « Renart personnage animé », in *Textimage, Varia 3, Revue d'étude du dialogue*

¹¹ Rutebeuf, *Renart le bestourné* (en 1261), Jacquemart Gielée et le Clerc de Troyes rédigent respectivement *Renart le nouvel* et *Renart le contrefait* entre la fin du XIII^e et du premier tiers du XIV^e siècle.

¹² « L'intérêt de Renart, et celui des fabliaux, c'est que la tradition les a perpétués : Boccace, Rabelais, Molière et La Fontaine en témoignent » (Sabatier, 1975 : 246-247).

¹³ Le projet d'adaptation au cinéma du *Roman de Renart* date de 1929 : Ladislas Starewitch conçoit et fabrique des marionnettes, Irène Starewitch rédige un scénario. Le film sort le 10 avril 1941.

¹⁴ Umberto Eco, dans *Sur quelques fonctions de la littérature*, explique que des personnages comme Le Petit Chaperon Rouge, d'Artagnan ou Alice ont une existence en dehors des « partitions originales » et existent même pour qui n'a jamais lu le texte de départ (2000 : 58-64).

Texte-image, 2013, pp. 2-17.

BELLON, Roger, *Diversité et unité dans Le Roman de Renart*, Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Lyon II, 1999.

BERGSON, Henri, *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, Paris : PUF, 1999.

BIANCIOTTO, Gabriel, *Bestiaires du Moyen Âge*, Textes de Pierre de Beauvais, Guillaume Le Clerc, Richard de Fournival, Bruneto Latini et Corbechon, Paris : Stock / Moyen Âge, 1980.

BOSSUAT, Robert, *Dictionnaire des Lettres*, Le Moyen Âge, Paris : Bordas, 1964.

BRUSEGAN, Rosanna, « La Représentation de l'espace dans les fabliaux. Frontières intérieures, fenêtres. », in *Reinardus*, Vol. IV, 1991, pp. 51-70.

CHARBONNIER, Elisabeth, *Le Roman de Renart*, Paris : LGF, 1987.

COMBARIEU DU GRÈS, Micheline de, « Faire la morte vieille : la ruse de la mort feinte dans *Le Roman de Renart* », in *Prisma* VII /2, Poitiers : CESCM, juillet, décembre, 1991, pp. 153-170.

DETIENNE, Michel et Jean-Pierre VERNANT, *La Ruse*, Paris : UGE, 10 / 18, 1977.

DRAGONETTI, Roger, « Renart est mort, Renart est vif, Renart règne », in *La Musique et les lettres : études de littérature médiévale*, Genève : Droz, « Publications romanes et françaises », 1996, pp. 419-434.

ECO, Umberto, « Sur quelques fonctions de la littérature », in *Mensuel*, N°392, 2000, pp. 58-64.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Dictionnaire de l'Ancien Français*, Paris : Larousse, 2001.

KONAN, Yao Lambert, « La Métamorphose illusoire ou la représentation mutante du personnage dans *Le Roman de Renart* », in *Lettres d'Ivoire, Revue Scientifique de Littératures, Langues et Sciences Humaines*, N° 03, Université de Bouaké, Côte d'Ivoire, 2007, p. 232.

KOUACOU, Jacques Raymond Koffi, « *Le Roman de Renart* : une interpellation à la conscience humaine », in *Lettres d'Ivoire, Revue Scientifique de Littératures, Langues et Sciences Humaines*, Université de Bouaké, Côte d'Ivoire, N° 009, 2010, pp. 132-142.

LECLERCQ, Armelle, « Renart ou le rire rebelle », in *Études littéraires*, vol. 38, 2007, pp. 87-100.

LE GOFF, Jacques, « Le Rire dans la société médiévale », in *Un Autre Moyen Âge*, Paris: Quarto Gallimard, 1999.

LEPATRE, Olivier, « Un épigone filmé : *Le Roman de Renart* de Ladislas et Irène Starewitch », in *Éditer, traduire ou adapter les textes médiévaux*, Actes du Colloque international des 11 et 12 décembre 2008, Université Jean Moulin, Lyon 3, C. E. D. I. C, Centre Jean Prévost, pp. 313-327.

MÉNARD, Philippe, « Le Rire et le sourire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts : essai de problématique », in BOUCHER, T. et H. CHARPENTIER (éds.), *Le Rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts*, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, pp. 9-30.

MOESSINGER, Pierre, *Le Jeu de l'identité*, Paris : PUF, 2000.

PASTOUREAU, Michel, « Introduction à l'étude du goupil », in *Prisma*, VII / 2, Poitiers : CESCMS, juillet, décembre, 1991, pp. 431-446.

REICHLER, Claude, « La Diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture », in *Critiques*, Paris : Minuit, 1979, pp. 77-149.

REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris : Robert, 1992.

SABATIER, Robert, *La Poésie du Moyen Âge*, Paris : Albin Michel, 1975.

SUOMELA-HÄRMÄ, Elina, « Evolutions et Mutations dans le second cycle de Renart », in *L'Information littéraire*, N° 10, 1998, pp. 45-59.

ZIGUI, Koléa Paulin, *Les Contes à rire de la France médiévale*, *Le Roman de Renart et les contes d'animaux de l'Afrique de l'Ouest : Étude de Morphologie et de Physiologie comparées, Types, Structures, Idéologies*, Thèse de Doctorat d'État, Université François Rabelais de Tours, 1995.

Something There Is That Doesn't Love... Frontiers

DRAGOŞ AVĂDANEI

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iaşi

The “frontier” concept has been one that humans have struggled with from, probably, the very beginnings of history – not only as a line of separation between tribes, ethnic groups, nations and countries, but also as a cognitive existential limit (see below a poet’s well-known commentary on the role of limits in communal, social existence); other walls – better known than Frost’s –, like the Great Wall of China, Hadrian’s Wall, the Trojan Wall..., or the Berlin Wall for that matter, are challenging examples of man’s need to wall certain things out and other things in. The more than 4,300 years history of the world’s empires may be the first proof that man has never loved frontiers. More specifically, our paper focuses on the American frontier metaphor, which was introduced by historian Frederick Jackson Turner in his 1893 academic paper “The Significance of the Frontier in American History”, and elaborated in his 1921 volume *The Frontier in American History*. This concept – a metaphor and a challenge, or both – is then viewed in the context of American imperialism, American exceptionalism, the theory of Manifest Destiny, and the New Frontier/s of the 20th and 21st centuries, the so-called open frontier – the genius of American nationality – becoming an authentic key to past, present, and future American history.

Keywords: frontier; challenge; metaphor; empire; exceptionalism; Manifest Destiny.

Something there is that doesn't love a wall...

We keep the wall between us as we go...

There where it is we do not need the wall...

He only says 'Good fences make good neighbors...'

Before I build a wall I'd ask to know

What I was walling in or walling out...

Robert Frost, *Mending Wall*

Before remembering and bringing in Frost’s “Mending Wall” – a sagacious commentary on the role of boundaries/frontiers in individual and communal existence – our working title for this paper had been “Frontier: Metaphor and/or Challenge”, which is a more explicit description of what the concept and reality of the frontier stand for. We could have also appealed to “the philosophy of the limit” (a 1992 book by Drucilla Cornell, among others), but that would have required a volume-length study on deconstruction, postmodernism, identity and otherness and such others.

Our “title premise”, very much like any other one in this field for that matter, may always be subject of debate; there certainly are people – like the speaker’s neighbor in the Frost poem – who love frontiers; since it was quite a number of people who had decided, for instance, to spend millions of marks to build the 140-kilometer long Berlin Wall (beginning August 1961), and a

number of other, many more people, who decided to tear it down almost thirty years later (Nov. 1989 to 1990), our premise remains dilemmatic. The more so as human history records many other such “frontier” walls, from Hadrian’s Wall in Britain and Trajan’s Wall in Dobruja, Romania to similar walls, at one time or another, in Turkey, Spain, Croatia, Egypt, Iran, Vietnam, Korea..., and, of course, to the Great Wall of China (almost 9,000 km long), which still stands (begun in the seventeenth century B.C., being built and rebuilt over and over again), but there must certainly have been people who did not like it in its long history. Even so, we stick to our (and Frost’s) afterthought that man, in general – or “something” in him – does not like frontiers, whence his tendency to challenge them, cross them, push them, use, destroy, annihilate them, neglect, trespass or go beyond them.

For which we need to look at the concept more closely first; frontier (from the Latin *frons*-*tis* = the brow, front) has – for the purposes of this paper – at least three more or less different dictionary meanings. It is, first, a border or confine of a country, a dividing line; its other synonyms here are edge, limit, bound, verge, perimeter; in this meaning, frontier also reflects the body of the rules that determine the political, juridical, social, economic, cultural and/or linguistic differences between two countries and it is marked by customs, i.e. channels for crossing it, accompanied by certain laws, duties and *restrictions*, tolls, excises or taxes (or tributes) for businesses, trades and individuals; so very few people are expected to “love” this kind of frontier (especially when doubled by trenches, battlements, watchtowers, barbed wire or “beds of nails”, as in the case of the Berlin Wall, but not only). Second, frontier refers to a tract of land along a border of a country or wilderness at the edge of a settled area of a country; this tract, one needs to emphasize, is part of the civilized country (part of what is *known*, in view of later meanings) nearest to the uncivilized region (the *unknown* element or component of the metaphor – see *infra*); and this is, remarkably, a transition zone, borderland or marches. And third, a frontier may refer to any new or incompletely investigated field of learning, thought, etc., an undeveloped area for discovery or research and indicating the limit of knowledge in a particular domain (as in “space – the final frontier”).

All these denotations (with their various connotations) convey the idea of *finis*, of the end of something, of sources of dispute, conflicts (and wars), with corresponding mental and emotional implications. On the other hand, having always marked the boundary between “here” and “over there”, between “this side” and “the other side”, between the “familiar” and the “strange/foreign”, between “mine” and “yours”, or, again, between “the known” and “the unknown” (I. A. Richards’ “the vehicle” and “the tenor”), frontier also implied a zone of adaptation, learning, and innovation (see Kees van der Pijl, 2007), with representations that are, once again, both emotional or affective and cognitive.

And thus we are at the border (sic) of frontier as metaphor, a question that is more complex than it may seem. First, “frontier” itself *is* a metaphor as, whenever we use the word, “we have two thoughts of different things active together and supported by a/[this] single word” (Richards’ definition of *metaphor*, not “frontier”, 1950: 93); the famous Cambridge critic and philosopher sees metaphor as “the omnipresent principle of language”, as “thought [itself] is metaphoric” and “words are the meeting points [the frontiers?] at which regions of experience... come together” (131). Next, the frontier is what separates (and unites, at the same time) the two halves of the metaphor, as a transfer (transgression? defection?) – *meta* + *phero/-ein* = to carry over – between two concepts, entities or domains, most likely “over” a boundary, that temporarily separates the components; so metaphor is an equivalence established across a frontier that separates the two semantic/significant areas/spaces/territories/domains. Metaphor – especially cognitive metaphor (Lakoff and Johnson and many others) – is thus a question of crossing borders or frontiers, and understanding one conceptual domain in terms of another (otherness in terms of one’s own identity), with the even more suggestive concept of *mapping* between the source domain and the target domain (like between the American east and the American west, the known or conquered/settled area and the unknown, the mysterious/unsettled/dangerous/strange or foreign one). It is not difficult to go as far back as Aristotle and see that “metaphors have qualities of the

exotic and the fascinating” (whence the imperial/-istic drive to conquer).

One could thus probably demonstrate that all human ideals and wishes, all human enterprises and attempts of all kinds are measured against one “frontier” or another; it has most often been (represented as) a place where you have to stop and prove your identity (hence the relationship between identity and otherness), or a line which you are tempted to cross over (unnoticed), as a risk you want to take – a challenge pictured as an interdiction, a forbidden space, territory or domain. In order to know the world (Richards’ “tenor”), with all its mysteries, you need a “vehicle”, that is a “stage” (*As You Like It*, II-7), which you study, learn and know about and then jump/drive over into the world itself in the hope of knowing it, too, on the basis of the knowledge you have about the “stage”.

Lakoff and Johnson’s theory of conceptual/cognitive metaphor simply allows one to think of nations as containers, with borders or frontiers, beyond which “otherness” is represented as an enemy or potential attacker, an outsider, of course, a stranger/foreigner who does “not have the same rights as our fellow citizens” (Aristotle in *The Rhetoric*). If there is any “blending” on the frontier (in its second meaning, of region or zone or borderland), that is first of all linguistic (bilinguals, plus mixed vocabularies and syntax, as in “long time no see”, for instance, generously imported by the conquerors into their own language) and conceptual (Gilles Fauconnier and Mark Turner’s “conceptual blending”, and “mental space theory”); from Aristotle, through Nietzsche, Peirce and Richards, to Wayne Booth, John Searle, Jacques Derrida, Umberto Eco, Paul Ricoeur, Max Black, George Lakoff... and dozens of other writers, metaphor and “frontier” have been associated in a variety of relevant ways.

Finally, frontier (in its first two meanings) has become a cultural metaphor for an American phenomenon that historians and critics have confronted for more than one century; along with other “American metaphors”, like the “melting pot” (the process of assimilation of immigrants), the “salad bowl” (the mixed entities maintain their integrities in a rich diversity), and the “mosaic” (the pieces fitting together to form a beautiful picture), plus the lesser known “tributaries metaphor” (for a cultural watershed) and the “tapestry” one (threads woven together), “frontier” has turned into an elastic concept/metaphor for American expansion, marshaling such other insistently used ideas as “exceptionalism”, “manifest destiny”, the “new frontier”, “global space”, and imperialism as such.

One gets thus close to implying that thinking by metaphor – a fundamental type of thinking – is more or less thinking imperialistically, i.e. in terms of trespassing, transgressing, invading, occupying, violating, infringing, and annexing (“imperial history as world history” and metaphor history as history of human thought – see Burbank and Cooper). That may or may not be so, but what is certain is that for more than 4,300 years the empire makers (the Khans, Caliphs and Pharaohs, the Alexanders, Augustuses and Caesars – with the related Kaisers and czars –, the other sultans, kings and emperors) have proved that (great) men do not love frontiers; even before they existed or were named frontiers, people hated the idea of borders of all kinds, which always represented a challenge, so one may not be surprised (see *supra*) to discover that a history of mankind may very well be (re-)written as a history of empires, whether they be real, political ones or maritime empires, transnational corporations, enterprises or organizations.

As far as existing human records go, territorial empires (from Latin *imperium* = rule, command, authority, control, power, dominion) – which also involved culturally and ethnically distinct populations – have been listed (see “List of Empires” on the net) as almost two hundred real empires and thirteen “possible” or potential empires (self-proclaimed and often short-lived spheres of influence, like the Athenian Empire – 478-404 B.C., the American and Soviet modern empires...). The oldest ancient one was the Akkadian Empire (2300 to 2200 B.C.) in Mesopotamia, followed by the Babylonian Empire (1900-1600 B.C.), the Egyptian Empire (1570-1070 B.C.), the Neo-Assyrian Empire (916-612 B.C.), the Achaemenid or Persian Empire (550-330 B.C.), the Macedonian and Roman Empires; Medieval empires included this last one (27 B.C.-1453 A.D.), the Mongol Empire (Genghis Khan), the Umayyad Caliphate, Chinese and Arab-Muslim empires,

the Byzantine and the Eastern Roman empires; while the most numerous have been the “modern” empires, including the British Empire (the largest in all history), the Ottoman Empire, the Holy Roman Empire (dissolved in 1806), the Russian Empire (1721-1917), the Austro-Hungarian Empire, the Spanish, Portuguese, Dutch, Italian, French, German, Japanese, Brazilian... ones, and, finally, there have been dozens of other empires like the Aztec, Moroccan, Afghan, Algerian, Peruvian, Bulgarian, Moravian, Anatolian, Belgian, Korean, Khmer, Syrian, Armenian, Swedish, Nigerian... empires.

Studies in the field of transnational/trans-frontiers history (Christian Palloix, Nicos Poulantzas, Alfred Sohn-Rethel...) are ultimately summed up (by Kees van der Pijl, for instance) in modes of foreign relations, from tribal relations to empire/nomad ones, to modern international relations and to the most recent relations of “global governance” – all of them in defiance of frontiers. Van der Pijl even sees the “subterranean attraction [of the frontier] as the place where the ‘barbarian’ lurks” (2007: 213), with imperialism working to absorb “the barbarian” counterpart into the dominant culture, producing hybrid identities and split loyalties (see also Norbert Elias’ 1987 *The Civilizing Process...* on the same theme); in fact, this interaction inside/outside provides the occasion for a real history of empires in the third chapter of Pijl’s book (*Nomads, Empires...*) and for prophetic commentaries in the last one, on supranational institutions (like the U.N.) of global governance and what is happening now in Europe.

“United in diversity”, the continent with the highest number of frontiers (cultures, languages, life-styles, customs, values...) has finally come to see them, paradoxically, as locations symbolizing the process of European integration; frontiers – which Europeans seem to no longer tolerate – are now regarded as “the scars of history”, or, more mildly, as “the coded history of Europe”, as real obstacles or painful memories, with the whole map of the continent being gradually (and, sometimes, painstakingly) re-drawn/-written; the argument seems to be implicitly based upon the idea that if the U.S. citizens can always cross the frontiers of their fifty states, the Europeans might just as well do the same – which introduces the very specific situation of North America (and which is not only the United States, but Mexico and Canada as other special cases; Canada, in particular, as such historians as Harold Adams Innis and J. M. S. Careless have shown, developed as a history of the relationships between center and periphery).

The U.S. has already been mentioned as a “possible empire”, but it should also be immediately described as a more “metaphoric culture” than Europe, for instance (with whom it may be regarded as being in a metaphorical relationship); for which we can have a look not only at American expansionism, but also at American exceptionalism, the Manifest Destiny mindset, and the Frontier Thesis.

American imperialism includes both components of our “working title” – frontier as metaphor, together with U.S. role in the world and its influence (cultural and other) on other countries, and challenge, i.e. the expansion into other/foreign territories. Historian Sidney Lens (1912-1986) writes (in 1971) a history of American imperialism, starting from the conquest of the continent (the Atlantic Ocean was the first frontier) to the birth of the U.S. as a world power, including the Cold War and Vietnam; his book gives us, first, a nation motivated by a desire for supremacy over the world, that has conducted more than 160 wars and other military ventures, from Mexico to Lebanon and Kosovo, from China to the Dominican Republic, from Haiti and Nicaragua to Vietnam, East Timor and Iraq, from Guam to the Virgin Islands, Mariana Islands, Samoa, Puerto Rico and the Philippines, the Panama Canal zone, Palau, Micronesia, Korea, Afghanistan and Syria; one could add that as of 2003 (second edition of Lens’ book) the U.S. has had bases in almost forty countries worldwide.

The first “imperial metaphor” was John Winthrop’s 1630 sermon known as the “City upon a Hill”, as a shining example to the Old World and thus the so-called American exceptionalism (the theory that the U.S. occupies a special place among the nations of the world, as the “first new nation” constructed on the basis of liberty, egalitarianism, individualism, republicanism, democracy and laissez-faire) has Puritanical roots in the doctrines of Calvinist predestination and

Divine Providence, and continues with Jefferson's "Empire of Liberty" (an oxymoron?), Alexis de Tocqueville's 1835/1840 *Democracy in America* (the U.S. was "proceeding along a path to which no limit/no frontier/can be perceived...") and, unsurprisingly, the American Communist Party (no wonder the concept came to be associated with the Nazis' rhetoric of the chosen, superior race and *Lebensraum*).

But American exceptionalism was even more tightly tied to the idea of Manifest Destiny, coming from the same belief in the special virtues of the American people and their institutions and their sense of mission to redeem the (Old) World; the concept was coined by newspaper editor John O'Sullivan in 1845, specifically to justify the War with Mexico and the annexation of the Republic of Texas (in 1847 as a fact), but also following the Louisiana Purchase in 1803 (which doubled the size of the U.S.) and the territorial expansion after the war of 1812 (Florida purchased from Spain in 1829, the Monroe doctrine of 1823, according to which the Western hemisphere was no longer open for European colonization, the annexation of Oregon in 1844, the Mexican Cession of Alta California and Nuevo Mexico to the U.S. in 1848, plus calls for the annexation of "all Mexico"), and preceding the Homestead Act of 1862, by which 600,000 families were encouraged to settle "West", and so on.

With the Americans thus preordained to expand from the Atlantic to the Pacific coast, the frontier was taken to mean any part of the (forested) interior of the continent lying beyond the fringe of existing settlements (Jamestown – 1607, Massachusetts Bay – 1620...) along the coast and the great rivers (St. Lawrence, Connecticut, Hudson, Delaware, Susquehanna and James); this involved not only a space of unlimited, unexplored resources, but also a site of closeness and conflict (the Trail of Tears and the movement West of Indian Tribes, the Oklahoma land rush of 1889, following the Civil War itself, forts and outposts and cowboys, Indian reservations...), and, ultimately, a safety-valve (obviously, for the social and psychological anxieties of European settlers struggling in a strange new world) after all.

Seeing the American frontier as a cultural expression of life in the American westward expansion, cultural critic, historian and novelist Richard Slotkin comments on its role in the American "regeneration through violence", as "frontiers breed frontiers" (A. B. Hulbert), both meaning that this "genius of American nationality" continues into the 20th and 21st centuries, as this people continues to pioneer "intellectual, social, and political [metaphoric] frontiers" (Hulbert, 1929: 246). As we shall presently see, this "open frontier" has been the key to American history (Morris Cohen) of past, present, and future; in his acceptance speech for the Democratic nomination in 1960 John F. Kennedy spoke of the "New Frontier": "We stand today on the edge of a new frontier..., a frontier of unknown opportunities and perils – a frontier of unfulfilled hopes and threats", i.e. "uncharted areas of science and space, unsolved problems of peace and war, unconquered pockets of ignorance and prejudice, unanswered questions of poverty and surplus... [which] demand invention, innovation, imagination, decision. I am asking you to be pioneers on the New Frontier" (qtd. in White and Limerick, 1994: 81). Twenty years later, during the 1982 Independence Day Celebration, Ronald Reagan agreed: "the conquest of new frontiers is a crucial part of our national character" (84).

We come closest to our "frontier thesis" with Ray Allen Billington's "frontier heritage" book, where he writes about the three-century-long process of westering that forged the American characteristics of resourcefulness, individualism, democracy, and upward social mobility. What he does, in fact, is to paraphrase one of the most influential documents on the American West and one of America's foundational frontier narratives that had an enormous impact on historical scholarship and the American mind in general. This is "The Significance of the Frontier in American History", an academic paper read on July 12, 1893 at the meeting of the American Historical Association, convened in conjunction with the slightly belated (1893 rather than 1892) World's Columbian Exposition in Chicago, Illinois, an enormous fair to mark the four-hundredth anniversary of Columbus' voyage; later that year it was published in *Proceedings of the State Historical Society of Wisconsin*, then in the *Report of the American Historical Association* for 1893, and re-printed

with additions in the *Fifth Year Book of the National Herbart Society*; it was then elaborated in a series of essays and history lectures (at Wisconsin and Harvard universities) and republished (with twelve other papers) as the first chapter of *The Frontier in American History* in 1921. Its author was Frederick Jackson Turner (1861-1932), professor at Wisconsin (1890-1910) and Harvard (1911-1922), who was confessedly influenced by Emerson, Darwin, Spencer, and Huxley; except for this “Frontier Thesis”, Turner is also remembered for his “Sectional Hypothesis” – a composite of such social forces as ethnicity and ownership and their role in (American) history.

Though he admits there is a human fascination (acceptance or rejection) with the frontier, Turner insists upon its American uniqueness and specificity; whereas with most other nations such developments across frontiers occurred in limited areas (like the fortified boundaries of Europe, “running through dense populations” – 3), in America “we have the complex European life sharply precipitated by the wilderness into the simplicity of primitive conditions” (9), so that this frontier established liberty by releasing (safety-valve) Americans from European mindsets. The first settlers certainly acted and thought like Europeans, but the new environmental changes made them react upon the Old World and forget or ignore its institutions (established churches, aristocracy, intrusive governments, class-based land distribution), soon moving toward intolerance of hierarchy, becoming more individualistic and violent, less artistic and scientific, and more distrustful of authority; thus the frontier represents “the line of most rapid and effective Americanization” (3-4), as “moving westward, [it] became more and more American” (4). As each generation of pioneers (traders, fishermen, ranchers, miners, cattle-raisers, and farmers) moved west, they abandoned these useless European institutions, practices, and ideas and found new solutions to the new problems created by the new environment.

As “the demand for land and the love of wilderness freedom drew the frontier ever onward” (22), i.e. westward, it provided the core defining quality of the United States, and that is American democracy; and this “meeting point between savagery and civilization” (3) (the two halves of the metaphor) kept moving, from “the first official frontier of the Massachusetts Bay” (39), up the Atlantic river courses just beyond the “fall line” (9) and the tidewater region (in the 17th century), to the Allegheny Mountains, the Ohio and Shenandoah valleys, up the Mohawk into Pennsylvania, Kentucky and Tennessee (in the 18th century), then into Indiana, Illinois and Louisiana, by the Great Lakes and across the Mississippi, Missouri and beyond, over the arid lands of the Great Plains and the deserts to the Rocky Mountains, south to Florida, west again and north-west through Nebraska, Kansas, Minnesota, Wisconsin, California and Oregon (in the 19th century) – each frontier “won by a series of Indian wars” (9), and “thus the disintegrating forces of civilization entered the wilderness” (13). The dubious (and consequently challenged – see *infra*) premise was “the existence of an area of *free land...*” (1, our italics) resulting in a psychological sense of unlimited opportunity.

Still, most importantly, the frontier (in its second dictionary meaning, as tract of land or wilderness at the edge of a settled area; borderland or marches) and its conditions called out not only democracy, but also such American characteristics as “coarseness and strength” (37), “acute-ness and inquisitiveness” (37), a “practical [and] inventive turn of mind” (37), “restless[ness]” and “nervous energy” (37), individualism, exuberance, informality, violence and crudeness, “confidence and scorn of older society” (38) and “impatience [...] to its lessons” (38), shedding of restraints, optimism and future orientation, “grasp of material things” (37), empiricism, courage, independence, equality, naturalism...; it seems almost impossible to find other “traits of profound importance” (37) shaping the American character as a result of the frontier experiences of crossing the continent and winning a wilderness.

One of the problems is that, becoming aware of all these positive effects, the Americans after Turner may really fall in love with the frontier (contradicting our title) and attempt to find it elsewhere (after its official closing in the 1890 U.S. Census that Turner himself lamented in his paper); though this was the physical frontier that the Census Bureau declared as having broken up, there remained the mental frontier, consisting in a fear of the loss of an imaginative space that could

rhetorically and conceptually structure American nationalism (in fact, twenty-five years later, in his 1921 book, Turner himself envisaged future figurative frontier spaces: “In place of old frontiers of wilderness, there are new frontiers of unwon fields of science, fruitful for the needs of the race; there are frontiers of better social domains yet unexplored...” – 300). And, of course, one could not account for the main traits of the Americans who came to the U.S. after 1890 unless they were discovered to face the frontiers of literary, scientific, technological, political, and social projects in the 20th century; like the new “electronic frontier”, for instance, of the Internet or the World Wide Web, of cyberspace and of outer space (“the final frontier”).

The 1921 “Preface” also points out what might be viewed as a historical feedback: the American frontier experience “even reacted upon the Old World and influenced the direction of its thought and its progress” (xii) – something very few people would deny; and thus, back to the 1893 thesis and its consequences: “The United States lies like a huge page in the history of society” (11) by and large.

But Turner could not have been completely right in what he discovered about the frontier; so, “A Criticism of the Turner Thesis” by George Wilson Pierson (1942) reveals other factors in American development which should be rightfully acknowledged, like gender and race and class (drastically downplayed by Turner), the fact that “the thesis” left no room for victims and the oppression of minority groups, plus the imperialist nature of the expansion as such. In 1950 (*Virgin Land*) Henry Nash Smith points out that the Turnerian romantic myth or metaphor of the garden shows a total distrust of the role of cities and industry (joined a little later by Richard Wade in his 1959 *Urban Frontiers* – the idea that such “western” cities like Pittsburgh, Louisville or Cincinnati were the catalysts for western expansion). Most critics, however, focus on the fact that “the way West” was not really one into an empty space, and thus the Native Americans were elided, together with women, whom Turner completely ignored (Glenda Riley in a 1993 article); his frontier looked very much like an exclusively male phenomenon, in which man confronted the virgin land (Annette Kolodny, *The Lay of the Land...*). Finally, Richard Slotkin, Patricia Nelson Limerick and Gloria Anzaldúa condemn the overlooking of violence in the American frontier mythology, the frontier as a racial conflict or a space of hatred, anger and exploitation.

In spite of all these (and other critical positions), Turner’s essay seems to remain the most influential piece of writing in the history of American history (being taken over not only by historians, but also in popular histories, motion pictures and novels); this ideology of frontierism and frontierist thinking (presidents Hoover, Kennedy, Reagan...) may also be seen in the 1994/1995 (again a delayed commemoration, this time of the century of Turner’s “epochal essay”) exposition *The Frontier in American Culture*, organized by the American Library Association in cooperation with the Newberry Library, and touring about seventy sites across the nation through 1998; the concept of marketing the Frontier belonged to Professor Richard White (University of Washington) who, with Patricia Nelson Limerick, also published a book of that title, including their two essays as well as exhibition posters, photographs, paintings and drawings representing popular images of the American West – cowboys, Indians, log cabins, wagon trains... (foremost among them those of Buffalo Bill Cody’s “Wild West Show”, also present at the 1893 exposition and, incidentally, entertaining a much wider audience than Turner’s reading).

So, more than one hundred years after the concept was launched, one could conclude that Americans in particular and humans in general may or may not love frontiers, but, if they love them, it is mostly only because they plan to cross them, disregard or confront them, challenge them; and thus our working title may be interpreted as both valid and slightly redundant, because both frontier and challenge are part of metaphor and metaphoric thinking.

BIBLIOGRAPHY:

- ANZALDÚA, Gloria, *Borderlands/La Frontera*, 2nd ed., San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.
BARNES, Jonathan (ed.), *The Complete Works of Aristotle...*, trans. by Ingram Bywater, with a

- Preface by Gilbert Murray, 2 vols., Princeton: Princeton UP, 1984.
- BILLINGTON, Ray Allen, *America's Frontier Culture: Three Essays*, College Station: Texas A&M University Press, 2003/1977.
- BILLINGTON, Ray Allen, *America's Frontier Heritage*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963.
- BINDI, Federiga; Irina ANGELESCU (eds.), *The Frontiers of Europe. A Transatlantic Problem?*, Washington D.C.: Brookings Institution Press, 2011.
- BURBANK, Jane; Frederick COOPER, *Empires in World History: Power and the Politics of Difference*, Princeton: Princeton UP, 2011.
- CORNELL, Drucilla, *The Philosophy of the Limit*, London: Routledge, 1992.
- FAUCONNIER, Gilles; Mark TURNER, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York: Basic Books, 2002.
- GOUGE, Catherine, "The American Frontier: History, Rhetoric, Concept", in *Americana*, Spring 2007, vol. 6, Issue 1.
- GRAEBNER, Norman A., *Manifest Destiny*, New York: Bobbs-Merrill, 1968.
- HULBERT, Archer Butler, *Frontiers: The Genius of American Nationality*, New York: Little, Brown, 1929.
- KOLODNY, Annette, *The Land Before Her: Fantasy and Experience of the American Frontier, 1630-1860*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.
- LAKOFF, George; Mark JOHNSON, *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- LENS, Sidney, *The Forging of the American Empire. From the Revolution to Vietnam: A History of American Imperialism*, New York: Thomas Y. Crowell Co., Haymarket Books, 2003/1971.
- LIMERICK, Patricia Nelson, *The Legacy of Conquest: The Unbroken Past of the American West*, New York: W. W. Norton & Co., 1987.
- LIPSET, Seymour Martin, *American Exceptionalism: A Double-Edged Sword*, New York: W. W. Norton & Co., Inc., 1996.
- LOON, Hendrik Willem van, *The Story of Mankind*, New York: Boni & Liveright, 1962/1921; translated into Romanian: *Istoria omenirii*, Bistrița-Năsăud: Venus, 1991.
- MALONE, Michael P. (ed.), *Historians of the American West*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.
- MCKAY, John P.; Bennett D. HILL; John BUCKLER, *A History of Western Society*, vol. I: *From Antiquity to the Enlightenment*; vol. II: *From Absolutism to the Present*, 3rd ed., Boston: Houghton Mifflin Company, 1987.
- MERK, Frederick; Lois BANNISTER MERK, *Manifest Destiny and Mission in American History: A Reinterpretation*, New York: Knopf, 1963.
- PAXSON, Frederic Logan, *History of the American Frontier, 1763-1893*, New York: Houghton Mifflin, Simon Publications, 1924.
- PIJL, Kees van der, *Nomads, Empires, States: Modes of Foreign Relations and Political Economy*, London: Pluto Press, 2007.
- RICHARDS, I. A., *The Philosophy of Rhetoric*, New York and London: OUP, 1950/1936.
- ROTH, Mitchell, *Reading the American West: Primary Source Readings in American History*, New York: Longman, 1999.
- SLOTKIN, Richard, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, New York: Harper Perennial Press, 1996/1973.
- TURNER, Frederick Jackson, *The Frontier in American History*, New York: Henry Holt and Company, 1921.
- WADE, Richard, *The Urban Frontier. The Rise of Western Cities, 1790-1830*, Urbana: University of Illinois Press, 1996/1959.
- WHITE, Richard (essays); Patricia Nelson LIMERICK (essays); James R. GROSSMAN (ed.), *The Frontier in American Culture*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1994.

WROBEL, David, *The End of American Exceptionalism. Frontier Anxiety from the Old West to the New Deal*, Kansas: University Press of Kansas, 1993.

WEB SOURCES:

Frederick Jackson Turner, <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/WI> Reader, at the Wisconsin Electronic Reader, [Last accessed: March 2015].

List of Empires, http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_empires, [Last accessed: March 2015].

L'or ou l'amour ? Les frontières du zéro dans *L'Iris de Suse* de Jean Giono

Gold or Love?
The Borders of Zero in *L'Iris de Suse* by Jean Giono

BÉCHIR KAHIA

Aix-Marseille Université (CIELAM)

This article examines the demarcation between love and gold, that generates spectacular changes in a hardened hero's soul – the protagonist of Jean Giono's *L'Iris de Suse*, formerly titled *L'amour du zéro* (*The Love of Zero*). The weight of gold counterbalanced by the ethereality of love turns into a boundary beyond which an egocentric brigand converts to Platonic love. Unlike a tragic hero, the brigand does not end in total failure and disaster, because he has a kind of illumination: the appeal of love. Tringlot can experience passion and thus he is able to fulfill his dreams. By his non-material love for *l'Absente*, he reaches the Absolute. Giono's hero suffocates because of his sad wealthiness, he can go anywhere, but he never lingers or becomes attached to anything. But, after the passion for gold, he encounters the enjoyment of love, that removes the guilt from his life and sets up a border between happiness in love and happiness in possession. Tringlot's cry when, back in Saint-Georges, he finds *l'Absente* on the threshold of the forge must be more resounding than his shout when discovering the treasure of Sambuque, since he has already established that "all the gold in the world" is no match for *l'Absente*, for the pure, absolute love.

Keywords: Jean Giono; *L'Iris de Suse*; gold; love; absolute; zero.

La pesanteur de l'or qui fonctionne en antinomie par rapport à la légèreté de l'amour, exprime la manière par laquelle le brigand égocentrique s'est converti en un amoureux platonique. Le brigand n'est pas donc en totale décadence comme le héros tragique, puisqu'il finit par une sorte d'illumination : l'appel à l'amour. Tringlot a des passions possibles, et en tout état de cause il peut s'arranger pour réaliser ses rêves. Par son amour désincarné de l'*Absente*, il atteint l'*Absolu*. Le personnage gionien s'étouffe dans sa triste opulence, il peut aller partout, mais ne s'attarde ni ne s'attache jamais à rien. C'est l'apprentissage du zéro : après la passion de l'or, c'est le sentiment d'amour qui change entièrement la vie de Tringlot. Plus tard, cette conversion se transformera en une frontière séparant entre la générosité du cœur et l'égoïsme de l'esprit. Malgré la joie, le cri de Tringlot, quand de retour à Saint-Georges il retrouvait *l'Absente* sur le seuil de la forge, n'est sans doute pas le doublet de son cri après avoir réussi à prendre possession du trésor enfoui dans la cache de la Sambuque, car il va bientôt préférer *l'Absente* à « tout l'or du monde ». Ainsi se réalise, en dernier ressort, une frontière entre la matière et le sentiment, substituant à une première richesse, qui est éphémère (l'or) une seconde richesse, qui est éternelle (l'amour). La narration ne laisse pas de réinscrire, jusqu'en son dénouement, les signes qui la générèrent.

La rapidité et la lenteur

Tringlot se lance dans une quête de l'impossible qui est en soi une mise en accusation du monde et de lui-même. À chaque pas, il doit affronter le monde. Longtemps, il a vécu de fortes émotions. Il n'a jamais eu le temps de s'ennuyer, et, en cas de besoin, il a gardé en réserve la ressource de l'or. Incrire le personnage dans une telle situation, c'est lui donner un goût et une raison de vivre ouverts à toutes les circonstances, et surtout une tendance à la rapidité, comme si le ciel allait tomber sur sa tête. Il a le sentiment que tout va plus vite : « Le temps est un grand maître », se dit-il (498)¹. Or l'urgence, c'est l'or. Ce dérèglement des valeurs, dans lequel l'or occupe le premier rang, peut se traduire par la volonté de vivre pleinement. C'est ce que l'on peut appeler le refus du sacrifice de soi. Cette mutation radicale du rapport au temps a provoqué chez Tringlot la volonté de gouverner contre le futur. Ce « zèbre » (353) court très vite : il traversait maintenant un vallon qui..., il longeait un ruisseau dont..., il apercevait sur sa droite..., sur sa gauche..., on n'en a jamais fini de décrire le monde autour de quelqu'un qui avance. Tout parle à Tringlot dans ces mots de grands chemins : la colline, la forêt, la montagne, les rencontres à pied, la succession des paysages, l'auberge et sa servante. *L'Iris de Suse* puise avec bonheur dans ce fonds sans négliger les finesse de la complicité qui s'établit entre le personnage et l'espace étendu.

Si Tringlot est rapide, c'est parce qu'en tant qu'évadé, ses sens tendent à occuper le premier plan. Or cette tendance est d'autant plus remarquable que les sensations sont souvent décrites pour elles-mêmes. En s'évadant, Tringlot se sent scandalisé, car il est « nu et cru » (367). « Il avait dormi ventre à terre » (364). Il portait un couteau, marchait très vite, s'habillait en vagabond à l'identité indécise : « Je n'ai pas de nom ; on m'appelle Jules » (390). Qu'il s'agisse du simple fait de manger, de boire, de dormir, de respirer ou de marcher, rien de ce qui constitue l'existence physique du personnage n'est négligé. Les expériences du corps les plus communes ne sont jamais considérées comme banales. Au contraire, elles sont souvent décrites comme des bouleversements, des signes qui aident à la conversion de cet enfant trouvé devenu brigand, puis bagnard et enfin évadé. Il se sent très attaché à l'or ; un or qui n'est pas à dépenser pour vivre :

J'en ai des vices. J'en ai un : j'aime l'or. Le jeu, le tabac, le vin, la femme, je m'en passe ; même le sang, et Dieu sait que le sang est fort ! J'en ai vu qui préfèrent le sang à tout ; moi non : c'est l'or ; l'or me suffit. Il me contente. Je ne le dépense pas, il me sert d'or. Je n'ai jamais eu que mes quatre membres. Je voulais plus : je l'ai. (459)

L'or est une substance extrêmement précieuse et ordinairement tenue à l'abri des regards et des contacts. Au début Tringlot était obsédé par l'or, mais peu après il décidait de mettre sa vie en valeur et d'avoir les qualités d'un homme qui cède moins à l'envie de possession qu'il ne s'attache aux sentiments. Il avait besoin de ne plus penser à l'or, car la convoitise va de pair avec la jubilation à vivre vite. Alors il décide de traîner les pieds et d'en finir avec l'obsession de la vitesse. Dans tout cela le thème du renouvellement, cher à Stendhal, ne manque pas chez Giono, la teneur en stendhalisme se trouvant diluée par le retour d'un imaginaire plus personnel. Giono a choisi une narration qui juxtapose la parole intérieure d'un personnage et l'analyse de ses sentiments réels pour montrer à plaisir leur décalage. En soi, quoi de plus stendhalien que ce désir impossible d'une joie qui demeure ? Le problème est que toute la joie est dans l'inattendu.

La joie surgit au détour d'une rencontre. Quand Tringlot vit l'Absente pour la première fois, il fut transporté, illuminé. Cette illumination lui donnera les clefs de l'amour et le transportera dans un état d'extase. Il y a toujours chez Tringlot le souci d'atteindre « les mondes de la qualité » (Durand, 2000 : 463) ; les mondes de la grandeur. Sa mission sera de mettre sa vie au service d'une femme « hors d'atteinte », de la protéger et de la préserver, tout comme il avait voulu le faire avec son or : il l'amassait non pour s'en servir, mais pour le garder et en faire le but central

¹Les citations extraites de *L'Iris de Suse* [1970] renvoient à la pagination des *Oeuvres romanesques complètes*, tome VI, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1983.

de son existence. Il procède à la sacralisation de l'Absente, comme il avait fait pour l'or. Tel est la puissance de sa conversion dont le principe est : *moins d'or, plus d'amour*.

Malgré la simplicité des joies que l'or réserve à Tringlot, celui-ci pense que ces pierreries ne sont pas le centre de la plénitude, d'autant qu'il n'a pas cessé de courir. Il est traversé d'une inquiétude profonde : il ne choisit pas de se servir de son trésor, il saurait éviter que le désir de possession ne l'accable ; il pense qu'il y aurait une échappatoire très simple à cette course derrière la matière. Puisque la mort rattrape ceux qui courent, « je ne cours plus », se dit-il, « je traîne les pieds » (382). La vraie joie et la liberté qu'il suppose sont sans commune mesure avec la rapidité. Et c'est pour cela qu'à travers cette apologie de la lenteur se manifestent les tendances qui changent le brigand en amoureux.

Bien que Giono préfère pratiquer la démesure, il se plaît à envisager les sentiments contradictoires par lesquels Tringlot devient beaucoup plus profond et spirituel quaucun autre personnage du roman. Quelle que soit la façon par laquelle il fait face à la rapidité, une chose est sûre : tout est matière à rêver ; des rêves éveillés à la manière de Nerval. Cependant, Tringlot n'a-t-il pas, comme tous les *êtres sensibles*, une bonne raison de vivre ? C'est ce qui montre qu'il porte en lui la dynamique de l'élévation ; un mot si propice à l'extase baudelairienne. En préservant l'Absente, il se sauve lui-même. Il rend ses pierres maintenant sans valeur, son trésor volé, en échange de la vraie pierre, « l'iris fait de lapis-lazuli » (Saigal, 1983 : 64). Cette pierre précieuse dont la couleur est d'un bleu profond, symbole de la plus pure des couleurs, est aussi la plus immatérielle. L'Absente devient alors une espèce de miroir ou d'image abstraite dont la vraie valeur est invisible. Elle semble être inutile aux autres, mais indispensable à Tringlot. L'Absente est de nouveau vue comme le crochet, le lien, la dernière étape définitive, après l'expérience du trésor, dans la métamorphose de Tringlot cherchant maintenant l'absolu.

La première étape qui précède le renouvellement peut s'associer avec sa période corrompue de voleur où il amassait des biens matériels, où il avait « de l'argent en pagaille » (367). La seconde phase débute lorsqu'il abandonnait sa vie antérieure pour mener une vie de berger. C'est sa première libération de la matière. Cette étape correspond à la dissolution de son ancien être. Il part désormais d'un sentiment véritable où le cœur fera le meilleur « bouquet » (488). La dernière étape est celle où il rencontre l'Absente, son véritable or, son absolu. Tringlot, qui s'est enfin libéré du poids de la matière, de ses impuretés grâce à l'Absente-iris, se sacrifiera pour elle. Débarrassé de son asservissement aux biens matériels, il se réintégrera dans la nature et s'arrêtera de courir. Il freine son élan devant sa nouvelle Babylone : « L'amour existe », se dit-il (483). Et l'on voit bien qu'il aime. Maintenant il peut aller partout « sans courir mais tout droit » (521).

Triomphe de l'amour

Tringlot se prend de passion amoureuse pour un personnage dont la caractéristique prédominante est justement l'absence. Il apprend peu à peu à se détacher de ses possessions, puis décide, à la fin de son apprentissage du zéro, de se consacrer à la seule source inaltérable et inaliénable parce qu'insaisissable : le désir pur, celui à l'égard d'une femme à la fois présente et absente radicalement, que lui, l'amateur du trésor, s'il reste toujours braqué sur cet objet désirable, ne pourra jamais posséder. La rencontre a eu lieu à Saint-Georges. L'apparition de l'Absente sera toujours liée à un sentiment de bonheur. Les aspects du féminin retenus sont la douce joue silencieuse, les bons yeux francs exempts de culpabilité et le rôle capital de femme-refuge qui redonne du sens à la vie. Le rétablissement du référent se fait par la rencontre du vide (l'Absente) et de l'amour absolu dans un espace ouvert aux multiples détours. L'Absente est vulnérable et ainsi Tringlot l'humanise et lui-même peut arrêter sa fuite et abandonner son trésor.

Malgré les études abondantes sur le couple Tringlot/l'Absente, leur histoire d'amour reste la chose la plus difficile à expliquer dans *L'Iris de Suse*, car rien ne la justifie sinon le coup de foudre. Ce qui retient l'attention, c'est la pureté des sentiments, la candeur des enfants amoureux. Mais comment expliquer qu'un brigand errant puisse connaître l'amour, ce « sentiment de luxe » comme

le qualifie Sartre ?

La jouissance de Tringlot tient pour l'essentiel à « sa capacité d'habiter ses espaces intérieurs » (Durand, 2000 : 460). Cette conscience idéale sera portée à son comble chez Tringlot pour lequel Giono « trouvera tout naturellement le vieux mot de Descartes et de Corneille : la générosité » (Godard, 1995 : 137), car, après tout, l'amour est une forme d'élévation. L'amour de l'Absente est avant tout l'expérience d'un appel, un appel qui se faisait de plus en plus pressant, et auquel Tringlot ne pouvait ne pas y répondre, un appel qui deviendra pour lui une exigence éthique absolue, un commandement. Cet amour est un devoir plutôt qu'une passion fascinante, « un acte qui se fait dans la foi » (Barstad, 1999 : 57). En reconnaissant le plan mystérieux et énigmatique de cet amour, Barstad enferme ainsi le couple amoureux dans le piège à la fois de l'engagement et de l'indécis. Un engagement éthique certes, mais alors que faire de tous ces sentiments purs et sincères ? Ce ne serait pas sans doute à Tringlot, cet homme providentiel, le roi de l'engagement selon cette lecture, qu'on devrait porter attention, mais plutôt à l'absolu féminin qui a ébloui l'homme.

L'Absente est le symbole de la femme-refuge. Tringlot était attiré par elle dans une passion ravageuse, innocente, primitive. L'exigence éthique, le désir d'une vie nouvelle et la recherche de bonheur reçoivent dans *L'Iris de Suse* un éclairage psychologique qui explique le recours fréquent au modèle de l'errance.

Tringlot et l'Absente sont l'homme et la femme tout court. L'amour, comme le dit Lacan, n'est que « le désir d'être Un » (Cf. Dor, 2002 : 344). Or, « l'*Un* comme tel est l'*Autre* » (346). Les deux personnages sont donnés à lire comme des êtres de qualité absolue. L'attraction de Tringlot envers l'Absente donne lieu à une tension entre les concepts d'identité et d'altérité, tension qui sera maintenue jusqu'au dénouement. La conjonction alors réalisée entre Tringlot et l'Absente pourrait-elle symboliser une disparition du moi dans l'autre ? Dans la quête de son identité, Tringlot cherche à aller toujours plus loin, à la recherche d'un bonheur absolu : un moment de tendresse auprès de la femme-enfant. L'absolu féminin est naturellement l'horizon ultime de l'amoureux. Voilà pourquoi l'Absente peut s'affirmer en tant que femme comblée de bonheur : « Désormais, elle serait protégée contre vents et marées et elle ne savait même pas qu'il était *tout* pour elle » (527). La récurrence du lexème « tout » renvoie en effet à la transcendance de l'être bien-aimé, à l'attraction de l'absolu. C'est le « tout » assigné par Descartes comme visée à la passion amoureuse. Dès à présent, « on se considère [...] comme joint avec ce qu'on aime en sorte qu'on imagine un tout » (Descartes, 1984 : 509). Ce *tout* que J.-B. Pontalis appelle « le grand Autre » (1986 : 133). L'essence de Tringlot et de l'Absente est cette aristocratie de la vertu d'amour. Le propre de cette qualité est de se reconnaître instantanément dans l'absolu. Étrange mystère que cette vie entièrement dévouée à la sacralisation de l'amour, amour fascinant, traité avec la minutie des métaphores de la passion :

On approcha de Saint-Georges. Le clocher pointa au-dessus des chênaies. « Je vais descendre là, dit Tringlot. J'ai les fourmis dans les jambes ». Il prit un raccourci et il traversa le bosquet de chênes. « Moi aussi je suis plein d'arêtes, attendez, j'arrive ! » disait-il en pressant les pas. La forge était silencieuse mais, dans l'aveuglante lumière de midi, il aperçut sur le terre-plein cette forme immobile, telle qu'elle était l'hiver passé, debout à travers le grillage noir de la neige. Elle était là. « Je suis comblé. Maintenant j'ai tout » se dit-il. (527)

Une psychologie nouvelle

Tringlot ne désire rien d'autre que de perdre ou même de se perdre dans l'amour. Pour lui, la dilapidation de toute une fortune en est la moindre des choses. Cet acte est aussi éloigné que possible de tout réalisme psychologique. Il va même remettre en question cette forme première et essentielle de l'égoïsme, dont nous faisons, à tout instant, l'expérience en nous-mêmes, l'instinct de conservation :

C'est fini, c'est fini, c'est fini, se disait-il ; maintenant ils me laisseront tranquille. Je viens de leur donner le pain et le couteau. Ils voulaient leur magot, qu'ils le prennent. Il n'y a plus qu'à tirer la bobinette... Peut-être encore un peu de rancune ? C'est possible et je les comprends, mais la rancune passera vite avec les mains pleines. (522)

Par rapport à cette solide psychologie de l'intérêt personnel, celle de Giono opère tant de renversements successifs, à peine indiqués, que le lecteur est plus d'une fois gagné par le vertige (Godard, 1995 : 155). L'intérêt avait fini par s'imposer comme seul principe explicatif. Cela touche l'échange de discours auquel tiennent les personnages. À Saint-Georges vivent des paysans silencieux qui s'adonnent très peu à la parole. Paysans peu habitués à manier la parole ? Prudence native, crainte de trahir des projets plus ou moins louches ? Certaines allusions prouvent que ces paysans appartiennent au monde des *chuchoteurs* plutôt qu'à celui des bavards. Quant à Tringlot, lui non plus n'est pas de la race des gens loquaces. Il communique peu avec les autres, même avec Louiset ; habitude liée à l'instinct de conservation, sans doute, mais surtout à l'expérience de la solitude. Mais il comble sa solitude, il se dédouble, il sent le besoin de parler, il envie même la facilité d'élocution d'un Casagrande.

En dépassant cette forme la plus commune, le personnage se trouve vite dans l'irrationnel. C'est bien pourquoi, chez Giono, « la psychologie s'exprime si souvent par la métaphore » (Godard, 1995 : 155). À défaut d'une métaphore, la moindre locution peut aussi bien faire l'affaire. L'égoïsme primaire et le discours rationnel une fois dépassés, on débouche non pas sur un autre système, mais sur un monde incompréhensible pour la psychologie traditionnelle.

Dans le cas où Tringlot met en scène ses propres aventures, elles prennent la forme d'une narration rétrospective, d'autant plus curieuse que le passé s'éclaire tantôt par un interrogatoire fictif que Tringlot envisage dans un futur hypothétique, tantôt par un souvenir authentique et précis, que ce soit l'épisode de sa visite à la prison de l'Observance, ou celui de la fouille à la Sambuque. Il s'ensuit un décalage littéraire entre le récit au présent, qui relève d'un registre populaire et bonhomme, et le dialogue judiciaire, où le formalisme du juge contraste avec les répliques incisives et insolentes de l'accusée la Belle Marchande (Ricatte, 1983 : 1032). Ce processus dialogique libère également Giono d'une contrainte psychologique trop rigoureuse. Le romancier joue sur l'opposition entre le Tringlot diurne et actuel et le Tringlot nocturne au passé définitivement révolu, sans jamais chercher l'itinéraire de la conversion. À aucun moment, le brigand, au cours de ce délabrynthage intérieur, ne regrette d'avoir choisi telle ou telle direction.

Il s'agit plutôt d'une scène d'auto-témoignage et en même temps de divertissement plaisant : Tringlot confortablement installé dans son sommeil à l'abri de « la maison en dur » (397), se donne un spectacle où les meilleurs rôles sont tenus par lui-même et par la plus astucieuse de ses complices – la Belle Marchande – qu'il met en cause alors qu'il ne se présente jamais lui-même comme l'acteur principal des brigandages ou des crimes. Mais surtout ce jaillissement de la parole, même en rêve, le libre. Après ce « nettoyage par le vide » (Ricatte, 1983 : 1033), Tringlot est disponible pour un autre avenir où l'Absente effacera le souvenir de la Belle Marchande et deviendra la valeur ineffable, au sens exact du terme. Le roman prend un tournant à la Goethe, où le héros cherche le dépassement par un absolu féminin.

Le moment où Giono commence à mettre en scène des personnages qui débattent avec eux-mêmes de ce qu'ils sentent, voire tentent de le communiquer à autrui au moyen de dialogues elliptiques, marque un tournant dans son œuvre (Godard, 1995 : 153). La psychologie chez Giono suscite l'invention romanesque, elle n'a aucun rôle explicatif, elle engendre simplement la fiction.

L'acte de dépassement du réel est nécessaire dans le processus de création romanesque et dans l'invention de cette psychologie imaginaire. L'œil créateur se jette dans de vastes horizons, puis se replie en portant ce regard pénétrant sur les sentiments inattendus de Tringlot. Fureur, excès, amour, que la rencontre de l'Absente a exacerbés, c'est une autre facette de son âme qu'il

découvre peu à peu. Chaque sentiment enfle, prend de l'envergure : l'amour hante à l'excès son univers personnel, le porte en haut, l'arrache à la réalité pour l'absorber dans une contemplation silencieuse où l'Absente est totalement transfigurée. Démarche d'inventeur, car après avoir vu l'Absente dans l'église avec la baronne et Anaïs, il imagine les différents destins possibles dans l'avenir de la femme élue. Elle en est l'aboutissement. Et Tringlot refusera toujours de la nommer, comme fait Louiset, l'innocente. Elle est d'emblée à la place où il voudrait arriver.

Elle est « nulle part » (424). On l'a mariée à Murataure, on a réussi à lui faire dire oui. Elle n'a jamais eu de nom. On ne la désigne que par périphrase : la nièce des Curnier (423), la femme de Murataure (421). Son mariage ne lui a pas fait acquérir la condition d'épouse, rien qu'une protection, un homme qui la tient à distance sans l'aimer. Elle est comme la pensionnaire d'un ordre contemplatif qui aurait fait voeu de chasteté, de silence. Seulement, dans son cas, le renoncement est spontané, inné. C'est son être même. Là où Tringlot s'efforce d'atteindre un but, elle a accédé sans effort, en naissant à ce but. Cela représente, selon Nelly Stéphane, « une opposition entre l'esprit et la nature » (1981 : 42). L'esprit est subtil, malin. Il éveille les pièges, les déjoue, il se fabrique des solutions ou des stratagèmes. Il lutte sans cesse. Ses victoires le comblent. L'esprit jouit de ses efforts mêmes, s'afflige de ses chutes. C'est l'être conscient et volontaire. La nature ne voit ni ne prévoit. Elle est. Ce qu'elle sent demeure opaque, enfoui. Ni cri ni plainte. On ne la voit ni sourire ni pleurer. La nature est douce avec un beau regard lointain. Elle ne lasse pas, ni ne se lasse. Un tel personnage jette un défi, puisque l'Absente n'exprime ni souhaits ni regrets, ni joie ni souffrance. Personne n'entre dans son intimité, ne brise sa solitude. Néanmoins, la tension entre l'esprit et la nature initialement installée (l'épisode de l'or et l'amour) ne saurait pour autant être facilement effacée.

Les frontières du zéro

Le titre que Giono aurait voulu donner à son dernier roman en 1970, *L'Iris de Suse*, c'était *L'amour du zéro*. Vingt-et-un ans plus tôt, dans *Mort d'un personnage*, il parlait de « l'amour du zéro » ; façon négative de nommer l'amour absolu qui fut au XIX^e siècle la vraie foi romantique. Le zéro est la véritable frontière qui sépare le passé et le présent de Tringlot. Celui-ci abandonne un passé corrompu par le brigandage et le vol, qui sont le moyen par lequel il arrivera à se procurer un trésor d'or. Il devra découvrir l'autre moitié spirituelle encore absente, de façon à se réaliser pleinement. Quand Tringlot part à Quelte, une ville vue comme un double reflet, un trompe-l'œil, car il s'agit d'un espace vide, vertigineux, cet amour devient la seule barrière qui le protège de l'égoïsme matérialiste et la seule voie qui ouvre sur l'infini ; le zéro. Zéro, un chiffre absolu sans valeur par lui-même, « un terme irréversible qui peut signifier le tout et le rien, le plein et le vide, l'être et le néant » (Saigal, 1983 : 62). Au cours de son cheminement, Tringlot apprend que l'amour équivaut à la mort, que le vide des possessions physiques est essentiel à la découverte de l'amour absolu. Il effectue un déplacement qui est en réalité une conversion pour atteindre la grandeur dans le sentiment et échapper à la mécanique commune. Tringlot suit son chemin avec un esprit de quête, mais il n'est pas sûr que la quête ait un but véritable, parce qu'il ne prend pas le monde au sérieux. Un mécanisme de jeu s'installe. Tout cela est très profond chez lui ; c'est son idée de la fragilité humaine, de la finitude de l'homme qui instaure la fuite vers l'avant. Alors qu'il cherche à surmonter sa condition de brigand et sortir de la clandestinité, il s'agresse dans les profondeurs de son être. Ce bouleversement est envisagé quand il substitue à ses richesses matérielles le zéro absolu, qui n'est autre que l'amour. Alors il abandonne le trésor matériel pour se faire procurer le trésor spirituel ; une « femme-zéro » qui ne représente rien ni physiquement ni socialement (Saigal, 1981 : 69). C'est au moment où Tringlot n'a plus rien qu'il a tout. Il renonce à son passé et aime d'un amour d'où la chair est exclue, et, conjointement, l'Absente, qui refuse l'existence, qui refuse le monde autour d'elle, refuse elle aussi la chair. C'est ici, pour tous deux, l'amour inconditionnel, désincarné, qui reconstruit dans l'absolu une sorte de virginité de l'être.

Ces personnages sont en un sens amoureux du zéro et y trouvent leur bonheur. Ils sont des

êtres exceptionnels qui cherchent, à la manière balzacienne, l'absolu ou leur propre absolu. Le zéro, écrit Giono, « remplace dans la numération finie les ordres d'unités absentes et multiplie ainsi à l'infini toutes les mathématiques » (1053). C'est la volonté d'aller plus loin et de découvrir cet art suprême et proprement humain d'ajouter de l'absolu au réel, de ne pas se satisfaire des frontières et des limites du sens commun. L'absolu que Tringlot cherche avec son style particulier n'est pas autre chose qu'un point de vue sur lui-même, qui permettra de s'arracher à la vie commune, d'atteindre l'absolu, de découvrir un nouveau sang et une autre âme. C'est aussi ce que découvre Tringlot dans « l'amour si atypique, ou atopique de l'Absente » (Durand, 1998 : 51) : un amour sans altérité au fond, qui ne demande pas à être reconnu pour tel, et qui comble Tringlot, parce qu'il est le comble soit de l'égoïsme, soit de la générosité.

Ce comble si singulier n'est qu'un des multiples visages de la démesure. Mais la démesure est une conduite parfaitement admise dans l'amour : l'amour véritable, qui engage l'être tout entier et pour toujours, celui que le personnage cherche. Si Tringlot a perdu son centre d'intérêt (l'or, la transhumance, lui-même), c'est pour trouver une nouvelle forme de liberté. Tout ce qui, jusqu'alors, aurait pu être perçu comme une expérience malheureuse, tous ces thèmes récurrents dans *L'Iris de Suse* et que l'on peut analyser comme une perte des univers substantiels, et donc un appauvrissement de l'expérience du monde, la nature devenue pur spectacle et spectacle indifférent, le déguisement, l'identité vague ou impénétrable, sont le préalable nécessaire à la légèreté et à l'amour. En aimant l'Absente, Tringlot réinvente une forme peut-être parodique d'amour tristanien (Durand, 1998 : 73). L'Absente rayonne par son absence et son mutisme. Tringlot est le seul à découvrir cette femme « verrouillée », tout comme le trésor volé. Mais elle reste le plus beau des mystères ; un mystère dont il n'aura jamais la clef, parce qu'il n'y a pas de clef. À partir du moment où il l'a rencontrée, il dit adieu à tout. La révélation s'est faite, mais elle n'est pas encore consciente, pas encore acceptée. Il ignore ce qui lui a été révélé. Il continue à chercher sans savoir qu'il a déjà trouvé. Nous l'avons vu engagé dans la voie du renoncement. Il ne l'abandonne pas pour autant, au contraire. À son insu, il dit adieu à tout ce qu'il aimait, à son passé de bandit, à sa complice la Belle Marchande. Ascète volontaire jusqu'au point zéro, même quand il s'agit de l'amour charnel. Giono opte pour un personnage problématique, ayant reconstitué peu à peu une « vraie richesse » en se dépossédant, à force de sacrifices, au nombre desquels il faut sans doute compter sa vie de brigand et son trésor.

Dans son attachement désintéressé et profond à l'Absente, Tringlot s'est beaucoup inspiré de Casagrande, le naturaliste mystérieux qui travaille sur des squelettes plutôt que sur la chair des animaux dont il désire connaître « le fond de l'être » (447), et est fasciné par un os inutile du crâne de rat, l'iris de Suse inventé par Giono, tout comme Tringlot est fasciné par une femme inutile. La fascination qu'exerce l'Absente sur Tringlot est l'attrait irrésistible d'un sentiment véritable. Il se sent tellement riche, qu'il n'a plus besoin de ce qu'il a caché à Toulon. Il se sent maintenant libre. L'ascétique richesse n'a pas été possible avant la rencontre de l'Absente. L'amour, seule valeur qui représentait tout pour lui, devient ce qui le comble. L'Absente introduit définitivement Tringlot dans l'Absolu (Ricatte, 1983 : 1043). Son être reçoit enfin élan, chaleur, mystère. Il trouvait l'Absente, toute seule, « plantée dans la neige » (488), en train de disparaître dans la nature « comme une goutte d'eau dans le sable » (497).

Pour la première fois, devant cette femme seule et si vulnérable, « il se sentit désarmé et malheureux ». C'est le premier indice d'un attachement sentimental : « Il s'arrêta net, la gorge serrée, il voulut parler, il cria » (464). Le premier geste qu'il fait pour elle est de la couvrir de sa veste. Dès lors, on comprend pourquoi tout bascule et change de sens dans la vie de Tringlot. Plus tard, caché dans l'ombre de l'église, éclairé de quelques cierges, il regarde le visage de l'Absente. C'était « un moment de bonheur parfait » (496).

Etrange figure que cette femme, mais rayonnant de quelle beauté ! Egarée, étrangère à elle-même, au reste du monde, intrigues, affaires du monde lui échappant parce qu'elle est « jolie comme un cœur [...] , hors du commun » (498) et hors du monde. Tringlot « se dit un jour peut-être elle tremblera pour moi » (1042). Mais très vite il la voit « hors d'atteinte » (496). Sans nom

et presque absente du récit, comme si la décrire, la raconter serait la diminuer, presque la souiller. Victime, enjeu des complots qu'on ourdit dans son entourage, exposée et sans défense. Cependant, n'est-elle pas la clef de voûte, l'élément principal longtemps invisible dans l'architecture du roman et, pour Tringlot, le principe d'harmonie, la source de vie qu'il désirait sans trop savoir de quoi il serait fait ! Mais pour la franchir – car elle est inaccessible – il a dû bâtir des stratégies, « tout contrôler pour parvenir à ses fins » (Bourneuf, 1981 : 72). Il saute sur l'occasion pour se changer complètement ; il a renoncé à tout pour atteindre l'absolu. Depuis sa rencontre avec l'Absente, il ne pense qu'à de nobles entreprises. C'était au début un cheminement malgré lui et un hasard par lequel il était poussé. Il ne cherchait rien d'autre, en apparence, qu'un refuge où il serait bien à l'abri des poursuites, une tranquillité sans complication. Pendant ce moment, il se formait peu à peu une nouvelle destinée dont il n'avait que fugitivement conscience. C'était ses premiers pas sur le chemin de vérité et de bonheur. Il avait l'impression d'être *en trop*, et cela était, en effet, trop pour lui.

La métamorphose se poursuit et le cœur inquiet de Tringlot s'apaise. Il laisse peu à peu s'estomper son univers picaresque de voleurs, d'aubergistes et de juges, et s'identifie de plus en plus au personnage qu'il joue ou qu'il croit jouer. C'est alors qu'il peut rencontrer celle qui remplira sa pensée, la mystérieuse Absente. Rencontre tracée par le destin inéluctable, mais d'abord évoquée sur le ton mineur, petite musique douce et aigre qui accompagnera désormais le récit avec une discrédition significative :

Il vit tout en beau. L'air était tiède avec des fraîcheurs ; les merles sifflaient ; un marteau frappait lentement sur une enclume. C'est dans cet état de bonheur confus que Tringlot fit une rencontre. Il suivait un petit chemin entre des haies quand, à un détour, il se trouva en face d'une femme. Elle était au milieu du chemin, debout, immobile, le regard lointain. Tringlot la salua. Elle ne répondit pas : elle ne manifesta même pas qu'elle le voyait ; or, Tringlot fut obligé de la contourner pour passer et de la frôler (le chemin était étroit). Elle était jeune et jolie. (421)

Il ne reste plus à Tringlot qu'à s'enraciner, tandis que l'Absente est déjà si ancrée dans l'imaginaire amoureux en tant que *moteur immobile* ; un élément suprême de la métaphysique de l'amour. Elle fait tourner les choses autour d'elle sans qu'elle-même ne bouge. Elle ne participe pas aux événements, du moins, en est-elle tenue à l'écart. Son mutisme et son indisponibilité lui font acquérir une force mystérieuse qui fait d'elle l'émanation d'un autre monde si proche, par sa forme, du monde platonicien.

Après cette rencontre avec l'Absente, c'est dans une station balnéaire que Tringlot fait son premier acte véritable d'homme libre. Il écrit à ses anciens complices – Victor et Gaston – pour leur livrer le magot volé : « Je n'en ai plus besoin », leur dit-il, « j'ai [...] maintenant les yeux plus grands que le ventre » (520). Après quoi, il prend « le rapide » vers Paris, il descend enfin à Saint-Georges. Sous les reflets du soleil, il aperçoit soudainement une silhouette éblouissante, fixée sur le sol, debout, la tête en haut comme une statue : c'est elle. Tout est accompli pour lui du moment qu'il s'est complètement attaché à l'Absente. C'est comme si elle lui avait montré l'itinéraire spirituel et lui avait fait goûter le charme d'une promenade platonicienne pleine d'amour, de pureté, d'innocence.

Conclusion

L'amour de Tringlot est en soi une frontière de la chair qui réclame une désincarnation totale de l'Absente. Celle-ci est une nullité qui ne sert à personne ni à rien ; zéro. Mais pour Tringlot, elle est le zéro de salut, l'absolu infini, la pureté totale, l'être idéal et illuminé. Grâce à l'Absente, il a pu procéder à un « nettoyage par le vide », une forme particulière de l'apprentissage du zéro. C'est précisément quand il se dépouille de toutes ses possessions, quand il rend son trésor d'or volé, que Tringlot possède tout. Il se libère de son égoïsme, de son matérialisme. Il ne s'agit pas

là seulement d'une expérience singulière, une désillusion qui conduirait à mesurer la vanité de l'or et la pesanteur de la matière. Mais alors, l'incroyable odyssée de l'amour absolu inspirera-t-elle en définitive *l'éducation sentimentale* d'un personnage évadé, retombé en enfance dans son extrême délinquance qu'il faut laver comme un nouveau-né. C'est exactement ce qu'entend Giono par le mot *Teleios* – l'équivalent grec de l'Iris de Suse – qui veut dire : « celui qui met la dernière main à ce qui s'accomplit » (503). L'Iris de Suse est bien ce personnage amoureux atteignant l'amour absolu. L'amour absolu est la vraie richesse, l'ultime accomplissement de l'amour. On ne se trompe jamais quand on suit la voie de l'amour, car on se donne une âme grâce à la personne aimée. La générosité du cœur est portée à son comble chez Tringlot, pour lequel Giono trouvera la vieille frontière qui scinde en deux la richesse matérielle et la richesse spirituelle, comme il l'avait déjà écrit dans *Les Vraies richesses* : « La richesse de l'homme est dans son cœur. C'est dans son cœur qu'il est le roi du monde » (1937 : 193). *L'Iris de Suse* semble n'avoir que seulement deux personnages ayant accompli leur existence : c'est Tringlot et l'Absent dont le Graal est l'Iris de Suse, c'est-à-dire l'absolu de l'amour. La poétique de Giono est une lutte incessante contre l'immobilité du cœur.

BIBLIOGRAPHIE :

GONO, Jean, *L'Iris de Suse* [1970], in *Œuvres romanesques complètes*, tome VI, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1983.
 GONO, Jean, *Les Vraies richesses*, Paris : Grasset, 1937.

Études critiques

BARSTAD, Guri Ellen, « *L'Iris de Suse* ou l'appel de l'autre », *Giono romancier*, Actes du IV^e colloque international Jean Giono, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 1999, pp. 51-57.

BOURNEUF, Roland, « L'Iris de Suse ou les périples d'un "zèbre" », *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, Manosque, N°15, 1981, pp. 69-73.

DESCARTES, René, *Les passions de l'âme*, in *Œuvres philosophiques et morales*, Ligugé : Bibliothèque des Lettres, 1984.

DOR, Joël, *Introduction à la lecture de Lacan* [1985], « L'espace analytique », Paris : Denoël, 2002.

DURAND, Jean-François, *Les métamorphoses de l'artiste, L'esthétique de Jean Giono de Naissance de l'Odyssée à L'Iris de Suse*, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2000.

DURAND, Jean-François, « L'élegance bergère : vers une poétique de *L'Iris de Suse* », *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, Manosque, N°50, 1998, pp. 45-74.

GODARD, Henri, *D'un Giono l'autre*, Paris : Gallimard, 1995.

PONTALIS, J.-B., *L'amour des commencements*, Paris : Gallimard, coll. folio, 1986.

RICATTE, Luce, « Présentation et annotation de *L'Iris de Suse* », in Jean GONO, tome VI, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1983, pp. 1020-1082.

SAIGAL, Monique, « Alchimie chinoise dans *L'Iris de Suse* », *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, Manosque, N°20, 1983, pp. 59-68.

SAIGAL, Monique, « Une interprétation de *L'Iris de Suse* de Jean Giono », *The French Review*, vol. 55, N°1, U.S.A, oct. 1981, pp. 69-75.

STEPHANE, Nelly, « Conversion », *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, Manosque, N°15, 1981, pp. 37-48.

Der Lotse im Malstrom. Ernst Jüngers literarische Selbststilisierung in den « Pariser Tagebüchern »

The Pilot in the Maelstrom. Ernst Jünger's Literary Self-Invention in the Paris-Diaries (Reflections)

ALEXANDER RUBEL

Institutul de Arheologie, Iași

This paper interprets the wartime diaries by Ernst Jünger in the first place as literary documents, which use fictional elements, disguised by the claim of authenticity of a diary. These fictional elements are used by the author as contraband in order to display himself in a very particular and artificial way. Thus, the famous Burgundy episode on the top of the roof of Hotel Raphael in Paris is seen here as a provocative climax in Jünger's self-critical assessment as francophile writer who is, in the meantime, part of the occupying power and who has to redefine his position in the middle of the maelstrom. This position as a mere observer of the historical evolution is in consequence essential for Ernst Jüngers poetology. His retreat into a state of inwardness which made this distant observations possible, is a poetological concept to encounter the horrors of tyranny and the atrocities of war, which Jünger had to witness.

Keywords: Ernst Jünger; diary, diaries; Paris in World War II; German occupation; reflections.

Gorges-Arthur Goldschmidt, der den Holocaust in einem katholischen Internat in den französischen Alpen überlebte, war 2008 regelrecht entsetzt, als er die Publikation von Ernst Jüngers Pariser Tagebüchern in der heiligen „Pléiade“-Reihe bei Gallimard kommentierte.¹ Wie können die Franzosen, so könnte man Goldschmidts Argumente zusammenfassen, das Besetzungsregime der Deutschen so schändlich legitimieren und dazu noch einen Autor ehren, der am Tag der großen Judenrazzia des Vel d'Hiv im Juli 1942 eine Roseausstellung besucht! Nun, ob Jünger ein Platz im Pleiadengestirn des französischen literarischen Olymps gebührt, müssen die Franzosen für sich selbst entscheiden. In jedem Fall haben Frankreich im Allgemeinen und Paris im Besonderen diesen deutschen Autor entscheidend geprägt. Seine

¹ In *Frankfurter Rundschau* vom 28.6.2008 (« Alte Liebe: Ernst Jünger kommt nach Paris zurück »). Bei diesem Aufsatz handelt es sich um die überarbeitete und erweiterte Fassung eines Vortrags, der anlässlich einer *journée d'études* im Goethe Institut Paris am 14.2.2013 gehalten wurde. Fried Nielsen und die deutsche Botschaft hatten zum Literatursalon unter dem Titel « Ernst Jünger und Frankreich » eingeladen. Ich danke Fried Nielsen für die Einladung. Im vorliegenden Aufsatz werden Ideen weiterentwickelt, die die Grundlage für meinen Beitrag « Verminte Brücken über die Seine » bildeten (in Tobias Wimbauer [Hrsg.], *Ernst Jünger in Paris*, Hagen-Berchum: Eisenhut-Verlag, 2011, S. 104-124). Jüngerzitate werden im Folgenden – wenn nicht anders angegeben – unter Angabe der Sigle SW und des jeweiligen Bandes nach der Ausgabe sämtlicher Werke, Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1979ff. zitiert.

Tagebücher, die er während seiner Aufenthalte als Besetzungsoffizier in der Hauptstadt verfasste (mit Unterbrechungen vom Frühjahr 1941 bis August 1944), sind eine bedeutende Hommage an Paris und voll von Berichten über Begegnungen mit Künstlern und Schriftstellern der Zeit. Über diese Pariser Zeit und über die Tagebücher ist viel geschrieben worden, zuletzt sogar eine Monographie, die sich allen Aspekten seines Parisaufenthaltes widmet (Mitchell, 2011). Auch das große, allgemeinere Thema « Ernst Jünger und Frankreich » wurde oft behandelt, und Jüngers positives Verhältnis zu diesem Land und seiner Literatur wird besonders von französischer Seite immer wieder gerne betont. Man erkennt in dem gebildeten Autor den Prototyp des « Bon Allemand ».² Diese Wertschätzung Jüngers gipfelte sicher im Besuch François Mitterands im Haus des Autors, als er 100 Jahr alt wurde.

Henri Plard, einer der Übersetzer von Jüngers Werken ins Französische, hat für dieses Phänomen eine interessante Erklärung gefunden, die von den üblichen, meist auf Jüngers Frankophilie abhebenden Deutungen abweicht (Plard, 1990: 141-154). Einerseits, so bemerkt Plard wie die Mehrheit derjenigen, die sich mit der Jüngerrezeption in Frankreich befasst haben, imponiere den Franzosen die tadellose, « ritterliche » Haltung, die Jünger in Paris an den Tag legte, darüber hinaus hatten bereits die Zeitgenossen die Erzählung *Auf den Marmorklippen*, die 1942 auf Französisch erschien³, als Ausdruck geistigen Widerstands gelesen. André Gide, Léautaud und auch Julien Gracq schätzten den Autor, und ihre Wertschätzung vererbt sich auch auf die jüngeren Generationen von Schriftstellern und Kritikern. Andererseits macht Plard uns aber auch darauf aufmerksam, dass Jünger nur in den Kreisen der Kollaborateure Furore machte. In den literarischen Salons und bei rauschenden Festen trafen sich auch die dem rechten Spektrum zuzurechnenden Skribenten wie Jouhandeu, Montherlant oder der antisemitisch geifernde Céline (den Jünger übrigens verabscheute). Hier konnte Jünger mit seinen Kenntnissen der französischen Moralistik des 17. Jahrhunderts punkten und den « Anti-boche » par excellence geben (Plard, 1990: 144). Entscheidend für die anhaltend positive Rezeption Jüngers in Frankreich ist jedoch nach Plards Interpretation ein überraschendes Moment: Die Franzosen verstehen Jünger nicht wirklich. Sie bewundern in ihm aber den orakelnden und rauenden Sprachmagier, dem der Rang eines Klassikers zukommt, den man mit Respekt, aber distanziert betrachten kann.⁴ Somit bleibt der anständige Salonsoldat Jünger, der eine französische Bibliothek vor der Zerstörung gerettet und Kriegsgefangene mit Wurstrationen beglückt hat, sowie der bibliophile Kenner der französischen Literatur dominierend in der Rezeption durch die Franzosen.

Die auf Jüngers Rolle als kultivierter Frankreichfreund fokussierende Diskussion um Jüngers Pariser Tagebücher verstellt jedoch ein wenig den Blick auf die den Tagebüchern zugrundeliegende Poetik, die für das Gesamtwerk des Autors von nicht geringer Bedeutung ist. Ohne mir Plards Einschätzung zu Eigen zu machen, möchte ich an dieser Stelle ein paar neue Aspekte von Jüngers Parisaufenthalt zur Diskussion stellen und aufzeigen, wie sehr Jüngers Pariser Tagebücher in erster Linie als literarische Produkte aufzufassen sind. Im folgenden wird argumentiert, dass Jüngers Selbststilisierung zum kultivierten Flaneur und Büchersammler in den Pariser Tage-

² E. g. Julien Hervier, « Ernst Jünger, Un francophile vu de France », in *Revue de Littérature Comparée* 63 (1989), S. 87-97; Elliot Y. Neaman, « Warrior or Esthete? Reflections on the Jünger Reception in France », : *New German Critique* 59 (1993), S. 118-150; Richard Griffiths, « A Certain Idea of France: Ernst Jünger's Paris Diaries 1941-44 », in *Journal of European Studies* 23 (1993), S. 101-120; Pierre Garçonnat, « Jünger et la France: une rencontre fructueuse et ambiguë », in *Documents* 50, H.3 (1995), S. 84-94; Pierre Wanghen, « Jünger et la France », in *Nouvelle École* 48 (1996), S. 31-42; Peter Koslowski (Hrsg.), *Die großen Jagden des Mythos. Ernst Jünger in Frankreich*, München: Fink, 1996.

³ *Sur les falaises de marbre*, Paris: Gallimard, 1942.

⁴ Nur in Parenthese: Ähnliches ließe sich möglicherweise auch für die Heideggerrezeption in Frankreich sagen, vgl. etwa die jüngste Diskussion um Heidegger in Frankreich im Jahre 2005, die das – durchgängig schlecht besprochene – kritische Buch von Emanuel Faye auslöste. Emanuel Faye, Heidegger. *L'introduction du nazisme dans la philosophie*, Paris: Michel, 2005. Heidegger hatte – trotz seiner nationalsozialistischen Verstrickung – enormen Einfluss auf linke Intellektuelle wie Sartre, Derrida, Ricœur.

büchern dem Bedürfnis folgt, seinen poetischen Standpunkt im « Malstrom » der Ereignisse während der Hitlerdiktatur und des Zweiten Weltkriegs präziser zu beschreiben. Die Verwendung der literarischen Form des Journals lenkt dabei davon ab, dass auch hier fiktionale Elemente Eingang gefunden haben und dass Jünger, der hochgerühmte Frankophile, darüber hinaus äußerst provokative Konterbande in seinen Parisdiskurs geschmuggelt hat.

« Der Tagebuchcharakter wird [...] zu einem Kennzeichen der Literatur », so kommentiert Jünger im Vorwort zu den *Strahlungen* die Folgen der mentalitätsgeschichtlichen Umwälzungen in der Neuzeit, der Moderne, der « kopernikanischen Welt ». Die Form des Tagebuchs gilt ihm als literarische Antwort auf die Beschleunigungsvorgänge der Moderne, ja als Medium des Widerstands:

Die Wahrnehmung, die Mannigfaltigkeit der Töne kann sich in einem Maße steigern, das die Form bedroht und das in unserer Malerei getreulich festgehalten wird. Demgegenüber ist literarisch das Tagebuch das beste Medium. Auch bleibt es im totalen Staat das letzte mögliche Gespräch. (SW 2: 12f)

Mit über 3500 Seiten publizierter Journale gehört Jünger zu den produktivsten Tagebuchschreibern der Weltliteratur. Unter diesen vielen Seiten, die auch die philosophisch-esoterischen Alterstagebücher *Siebzig verweht* und seine umfangreichen Reisenotizen umfassen, nehmen die Aufzeichnungen aus dem Zweiten Weltkrieg und der unmittelbaren Zeit nach dem Krieg einen besonderen Rang ein. Die *Strahlungen*, erschienen 1949, führen den bereits 1942 erschienenen Band *Gärten und Straßen*, der dem Frankreichfeldzug gewidmet war, mit den Journalen zusammen, die Jünger als Besatzungsoffizier in Paris verfasste. *Das Erste Pariser Tagebuch* und *des Zweite Pariser Tagebuch* werden von den *Kaukasischen Aufzeichnungen* – Jüngers gesammelte Notizen während einer Inspektionsreise an die Ostfront – unterbrochen, es folgen die *Kirchborster Blätter*, die die erste Ausgabe der *Strahlungen* abschließen. Zu diesen fünf Tagebuchteilen kam 1958 als sechstes Buch *Jahre der Okkupation* hinzu, das unter dem Titel *Die Hütte im Weinberg. Jahre der Okkupation* in die Werksausgaben aufgenommen wurde. Insgesamt umfassen die Diarien die Zeit zwischen April 1939 und April 1945 (mit einer Lücke von sieben Monaten zwischen Juli 1940 und Februar 1941). Die *Jahre der Okkupation* schließen daran an und werden bis Dezember 1948 geführt.

Der Autor selbst betrachtete die zu *Strahlungen* zusammengefassten sechs Tagebücher als seinen « geistigen Beitrag zum Zweiten Weltkrieg [...], soweit ihn die Feder leistet »,⁵ somit als einen wichtigen Teil seines Werkes. Diesen Kriegstagebüchern kommt deshalb besondere Bedeutung zu, weil sie nicht in erster Linie als dokumentarischer Beitrag zum Kriegserlebnis zu verstehen sind, wie viele andere Schriften des Genres, sondern vielmehr den Charakter einer gesittig-philosophischen Auseinandersetzung mit den Prämissen einer technisch-zivilisatorischen Moderne haben.⁶ Dies kommt schon im Titel zum Ausdruck, der sowohl als Lichtmetapher als auch Chiffre für das von der Atomspaltung geprägte Technikzeitalter gelten kann. Mehr noch deutet Jünger mit dem Titel an, die gewonnenen Eindrücke (*Strahlungen*) gleichsam prismatisch zu bündeln: « Strahlungen – der Autor fängt Licht ein, das auf den Leser reflektiert » (SW 2: 16).

Wollte man den Kern der über 1100 Druckseiten umfassenden Aufzeichnungen in knappster Form herausschälen, so kann man die *Strahlungen* als persönliches Logbuch Jüngers durch den Malstrom bezeichnen.⁷ Mit Poe, Melville, Léon Bloy, Hamann, Dostojewskij, Joseph Conrad und

⁵ In der Ausgabe von 1949 (Tübingen), S. 12. In späteren Auflagen erscheint der Passus leicht verändert: « Auf diese sechs Tagebücher beschränkt sich meine Autorschaft im Zweiten Weltkrieg [...] » (SW 2, S. 17).

⁶ So Lothar Bluhm, Ernst Jünger als Tagebuchautor und die « Innere Emigration »: *Gärten und Straßen* (1942) und *Strahlungen* (1949), in Hans-Harald Müller und Harro Segeberg (Hrsg.), *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert*, München: Fink, 1995, 125-53, hier S. 130. Bluhms Beitrag zu Jüngers Kriegstagebüchern war für diese Darstellung sehr hilfreich.

⁷ Jünger selbst benutzt das Bild des durch Poe literarisch verewigten Malstroms in den einleitenden Bemerkungen zu den *Strahlungen*: „Selbst philosophisch kann die Lage in einer Weise bedrohlich werden, die

der Bibel als Seekarten lotet Jünger besonders in den Pariser Tagebüchern als Teil von Oberst Speidels « geistiger Ritterschaft, die im Bauche des Leviathans tagt » (SW 2: 272), die Untiefen der Epoche aus. Seine häufig zu Sentenzen und Aphorismen verdichteten Notate, mit denen er wie ein Magier räunend in tiefere Schichten des Zeitgeschehens vordringt, sind Jüngers Methode, sprachlich dem sich abzeichnenden zivilisatorischen Untergang zu begegnen.

Traumberichte, Naturbeobachtungen, « subtile Jagd » nach Käfern für die Sammlung, Lektüren, philosophisch-aphoristische Betrachtungen, Streifzüge durch die Antiquariate, Begegnungen mit Literaten und Künstlern dominieren die Tagebuchaufzeichnungen. Lagebeurteilungen und politische Analysen des Offiziers tauchen nur vereinzelt auf, von Jüngers Dienstpflichten jenseits der Tafelrunde des Offizierscorps, vom soldatischen Alltag erfahren wir denkbar wenig.⁸ Betrachtungen zur Zeit tauchen meist eher indirekt im Gewand philosophisch-allegorischer Deutungen auf, was besonders für den ersten Teil *Gärten und Straßen* gilt, der ja bereits 1942 erschien. Nur vereinzelt (immerhin in 14 Notaten)⁹ wird auf die Verbrechen des Staates, dem er als Soldat dient, hingewiesen. Durch Berichte von Kameraden erfährt er von den Lagern, von der « Schinderwelt », wie er in Anspielung auf die *Marmorklippen* bemerkt. Auch wenn dies vielen Kritikern angesichts des Ausmaßes der Kriegsverbrechen und KZ-Schandtaten nicht genügte, kann man Jünger nicht absprechen, dass er an den entsprechenden Stellen mit echter Anteilnahme spricht. Indes wollte Jünger ja sein persönliches Logbuch anfertigen, seinen ganz eigenen Weg durch die Untiefen dieses Krieges beschreiben.

Und genau hier liegt das Problem. Denn Jünger stilisiert sich in den Pariser Tagebüchern zum bibliophilen Flaneur und lässt den Leser an Begegnungen mit Künstlergrößen und Literaten (vornehmlich « Kollaborateure ») teilhaben (er besucht Picasso und Bracq, trifft Cocteau, die Gallimards, freundet sich mit Jouhandeu, Montherlant und Léautaud an), während zur gleichen Zeit in den Lagern Millionen vergast werden. Der Leser begleitet ihn auf der Bücherjagd und auf der Jagd nach Käfern, auch eine außereheliche Liebesbeziehung zu einer Kinderärztin wird nicht verschwiegen. Dies alles geschieht in einer besetzten Stadt, die für Jünger gewissermaßen zu einer kultivierten und idealisierten Gegenwelt wird, in der er bisweilen vergessen kann, dass er seinen Kriegsdienst im « Dotter des Leviathan » verrichtet. « Die Stadt ist eine zweite geistige Heimat für mich geworden », so der Flaneur, « wird immer stärker zum Inbild dessen, was an alter Kultur mir lieb und teuer ist » (SW 2: 382). Der Krieg und die « Schinderwelt » lassen sich fast nur noch als Hintergrundrauschen ausmachen. Dieses Traumparis, diese geistige Insel im Malstrom, macht den Salon-Besitzer in seinem literarisierten « Egozentrismus » (Arnold, 2005: 46) offenbar blind für die Realitäten. Anders lässt sich wohl kaum das Erstaunen des Autors erklären, als ihn, den Uniformierten, beim Einkauf in einer Papeterie der hasserfüllte Blick einer jungen Verkäuferin trifft (SW 2: 367), deren Verhalten gegenüber dem Besatzungsoffizier doch nur verständlich ist.

Angesichts dieser Gewichtungen innerhalb der Aufzeichnungen erfolgte eine zwiespältige Aufnahme der *Strahlungen*. Nur wenige Kritiker lobten Jüngers kultivierte Journale aus dem Abgrund. In der Tat ist die Ästhetisierung der solitären Beobachterposition, die Jünger im Tagebuch für sich beansprucht, angesichts der – in Teilen ja zu seiner Kenntnis gelangten – Kolossalverbrechen im Namen Deutschlands geradezu frivol. Wohl finden sich Notate über die « Schinderwelt », wie er in Anspielung auf die *Marmorklippen* die Lager der SS bezeichnet (SW 2: 315, 431) oder über Massenerschießungen an der Ostfront (323), und mit Bedauern und Abscheu beobachtet er die Deportation von Juden (347). Jedoch ist es die provozierend nachgeordnete Rolle, die diese Notate über die Rassenpolitik und den Besatzungsterror im Vergleich zu den schönegeistigen Beitrachtungen des literarischen Flaneurs spielen, welche die Kritiker in Rage brachten (Martus, 2001:

das Opus dem Logbuch annähert und wie sie sich zum ersten Male andeutet im ‚Willen zur Macht‘. Das sind Notizen auf der Fahrt durch Meere, in denen der Sog des Malstroms fühlbar wird und Ungeheuer auftauchen“ (SW 2, S. 13).

⁸ Jünger war verantwortlich für die Briefzensur. « Gefährliche » Briefe, in denen sich ein Schreiber regimekritisch äußerte, ließ er des öfteren verschwinden.

⁹ SW 2, S. 271, 283, 315, 323, 347, 360f, 431, 442, 470; SW 3, S. 49, 85, 139f, 185, 284.

155).

Mehr noch: Gerade weil Jünger die zuvor kultivierte Attitüde der « désinvolture » angesichts der ihn doch verstörenden Verbrechen nur noch bedingt durchhalten kann, ergeben sich erst die von der Kritik hervorgehobenen provokativen Gegensätze. So irritiert das Nebeneinander von gewohnt distanzierten Beschreibungen ästhetisierten Schreckens, wie etwa die minutiös geschilderte Erschießung eines Deserteurs, die Jünger befehligte (SW 2: 244-247) oder die berühmte « Burgunderszene » (von ihr wird noch ausführlich die Rede sein), in der Jünger auf dem Dach des Hotel Raphael mit einem Glas Burgunder, in dem Erdbeeren schwammen, in der Hand der Bombardierung der Stadt beiwohnt auf der einen Seite und moralisch grundierte Notate, die oft gar christliches Gedankengut formulieren, auf der anderen Seite. So bemerkt er, immerhin Mitglied des feudal residierenden Corps der Besatzungsoffiziere, angesichts der Deportationen von Juden, deren Zeuge er wurde: « Ich darf keinen Augenblick vergessen, daß ich von Unglücklichen, von bis in das Tiefste Leidenden umgeben bin ». (SW 2: 347) Somit ist es gerade die Menschlichkeit, der bereits in den *Marmorklippen* zum Ausdruck kommende moralische Standpunkt, der mit der kalten Beobachtungsgabe Jüngers kollidiert und so für Irritationen sorgt.

Jedoch wird man Jünger nicht auf die Position des elitären Flaneurs festlegen können, der als Dandy in den Salons der reichen « Edelziegen »,¹⁰ wie Florence Jay Gould oder Marie Louise Bousquet in der Rolle des « Bon Allemand » für Furore sorgte und beiläufig den Untergang des Abendlandes kommentiert. Denn gerade das scheinbar Akzidentelle der Ereignisse bildet erst den Hintergrund für die philosophischen Betrachtungen, welche die eigentliche Leistung der Tagebücher ausmachen. Die Traumberichte, die Streifzüge durch die Stadt, das « Botanisieren » in der Etappe, sind Jüngers Palette, mit der er ein komplexes Bild der Epoche malt. Wie der Generalbass in einem barocken Musikstück grundiert dabei Jüngers bereits seit den 30er Jahren ausgeformte Weltsicht diese Betrachtungen. Die Überzeugung, dass hinter den scheinbaren Wirren der Welt ein theosophisch und magisch zu begreifender Sinn waltet, die « höhere Ordnung », oder « das Ungesonderte », « das Ungeteilte », wie es mehrfach in Jüngers Schriften heißt, ist der Quell der Zuversicht, mit dem der Autor sich den Zeitläuften stellt. Diese Teilhabe an einem magischen Wissen, das sich dem Aufmerksamen im Buch der Natur, aber auch in mantischen Träumen offenbart, macht Jünger zu einem lächelnden Auguren am Rande des Abgrundes. Im Traum, so hat es Jünger bereits in der zweiten Fassung des *Abenteuerlichen Herzens* entfaltet, gelingt die « Annäherung » an das « Absolute ». Der Traum öffnet ein Fenster zu der Welt, die der pragmatisch-rationalistische Geist nicht erfassen kann. Entsprechend misst der Autor seinen Träumen ganz besondere Bedeutung bei, sie haben prophetischen Charakter.¹¹

In erster Linie ist es bei Jünger aber immer die von den Verwerfungen der Zeit wenig beeinflusste Natur, die den Schlüssel zur höheren Erkenntnis, zum « Absoluten » bietet, wie viele Notate auch in den *Strahlungen* belegen. Und wieder ist es der Verweis auf das Prisma und auf die titelgebenden Lichtstrahlen, die Jüngers magische Annäherung an die Gegenwart zu einer höchst individuellen Spektralanalyse der Epoche macht:

¹⁰ So Jüngers Übersetzer Henri Plard in einem Vortrag 1988 (Martin Halter, « Fauler Zauber eines feinen Pinkels ». Zwei Freiburger Vorträge, eine Diskussion über Ernst Jünger, in *Badische Zeitung*, 10. Juni 1988). Ausführlicher und abgemildert formuliert bei Plard.

¹¹ Die Träume, die in auffälliger Weise die Kriegstagebücher durchziehen, hätten eigentlich eine ausführlichere Behandlung als hier möglich verdient. Von psychologisierenden Deutungen ist an sich wenig zu halten, wenngleich die vielen Träume, die dem Leser bei Jünger – besonders in den Tagebüchern, auch in den späteren – begegnen, dazu einzuladen scheinen. Eine Ausnahme bildet die interessante Studie von Axel Holm, Grenzgänger der Moderne. Ernst Jüngers Aufbruch zur Individuation 1939-1943. Eine tiefenpsychologische Untersuchung mit C. G. Jung, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. Zur Rolle des Traums bei Jünger siehe weiter die Studie von Heimo Schwilk, « Der Traum des Anarchen », in Günter Figal, Heimo Schwilk (Hrsg.), *Magie der Heiterkeit. Ernst Jünger zum Hundertsten*, Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1995, S. 269-277, dessen Erkenntnissen ich in meinen kurzen Bemerkungen gefolgt bin.

Hier liegt der geistige Reiz der Zoologie – im Studium der prismatischen Abweichung, die das unsichtbare Leben in der unendlichen Mannigfaltigkeit der Ansiedlung erfährt. Welches Entzücken empfand ich als Knabe, wenn der Vater mir ein solches Geheimnis eröffnete. All diese Einzelheiten bilden ja die Arabesken an der Fassung des großen Mysteriums, des unsichtbaren Steins der Weisen, dem unser Forschen gilt. Eines Tages wird die Fassung verglühen, der Stein wird aufleuchten. (SW 3: 153)

Seine Einsichten teilt Jünger mit Vorliebe in derartig opaken, chiffrierten Sinsprüchen mit, die nie ganz zu entschlüsseln sind.¹² Gerade aus diesem magisch-raunenden Sprachgestus, den Jünger im *Abenteuerlichen Herzen*, in den *Marmorklippen* sowie den Tagebüchern ausgebildet hat und der auch weiterhin sein Werk maßgeblich prägen wird (besonders intensiv in den Essays, sowie auch in *Heliopolis*, *Eumeswil*, *Siebziger Verwelt*), beziehen die *Strahlungen* ihren eigentümlichen Reiz. Gleichzeitig ist es genau dieses esoterische Geraune, das Jüngers Kritiker befremdet. Dabei dient ihm diese dunkel andeutende Sprache gerade unter den Bedingungen der Diktatur als Rückzugsgebiet des freien Geistes:

Wenn alle Gebäude zerstört sein werden, bleibt doch die Sprache bestehen, als Zauberschloß mit Türmen und Zinnen und mit uralten Gewölben und Gängen, die niemand je erforschen wird. Dort in den Schächten, Oublietten und Bergwerken, wird man noch weilen können und dieser Welt verloren gehen. (SW 3: 23)

Es sind diese religiös grundierten Notate, die mit Jüngers vielfachen Verweisen auf seine zweimalige Bibellektüre während des Zweiten Weltkrieges Nährstoff für die These einer « christlichen Wende » des Autors geliefert haben.¹³ Indes überschätzt eine solche Sichtweise die Rolle des Christentums im religiösen Koordinatensystem Jüngers, das bereits früher ausgebildet wurde und keinem religiösen Dogma strikt folgt (Martus, 2001: 169). Dennoch wird man nach der Lektüre der *Strahlungen* zu der Überzeugung gelangen, dass nun das Buch der Bücher neben das für Jünger so bedeutende Buch der Natur, für Jünger in den entomologisch entzifferbaren Schriftzeichen der Insektenwelt geschrieben, fast gleichberechtigt tritt: « Die Bibel wie die Tierwelt sind Offenbarungen, und darin liegt ihre gewaltige, gleichnishafta Macht » (SW 3: 231).

Ich möchte an dieser Stelle nach den allgemeinen Bemerkungen über die Bedeutung und den Grundton der Tagebücher aber eine ganz andere Richtung einschlagen und Jüngers Journale ganz grundsätzlich hinterfragen. In wenige Worte zusammengefasst, und das wäre meine Hauptthese, möchte ich hier zeigen, dass Goldschmidt und andere, Kritiker wie Bewunderer Jüngers, die Pariser Tagebücher eigentlich nicht richtig verstanden haben und ihre Urteile auf einem entscheidenden Missverständnis beruhen. Man nimmt Ernst Jünger zu sehr beim Wort, wobei man verkennt, dass auch diaristisches Schreiben in erster Linie eine literarische Form bedient und keines Falls per se eine verbürgte Authentizität beanspruchen kann.

Im Folgenden möchte ich anhand einiger zentraler Stellen der Tagebücher aufzeigen, dass Jünger sich und seine Rolle im besetzten Paris poetisch stilisiert, sich so auch literarisch erfindet. Er verfolgt dabei eine Strategie mittels provokativen Positionierungen von Erlebtem und Imaginierten eine besondere Spannung aufzubauen, die einerseits den frivolen Reiz dieses Tagebuchs

¹² Ein beliebig gewähltes Beispiel für Jüngers raunenden Stil zur Illustration: « Daß Prophezeiungen zutreffen, und zwar für die verschiedensten Zeiträume, ist das Zeichen, an dem man die eigentlich prophetische Kraft der Vision erkennt. Im Ablauf der Zeiten wiederholt sich kaleidoskopisch, was der Seher in den Elementen schaut. Sein Blick ruht nicht auf der Historie, sondern auf der Substanz, nicht auf der Zukunft, sondern auf dem Gesetz » (SW 2, S. 414).

¹³ Auch der Roman *Heliopolis* gilt als Zeugnis dieser neuen, christlichen Orientierung des Autors. Die entsprechenden Rezeptionszeugnisse hat Julia Draganovic, Figürliche Schrift. Zur darstellerischen Umsetzung von Weltanschauung im erzählerischen Werk Ernst Jüngers, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998, S. 172-179 versammelt.

aus dem Inneren des Malstroms ausmacht, andererseits aber auch unterschwellig auf Jüngers persönlichen Standpunkt aufmerksam macht.

Wie ist es nun zunächst um die Authentizität der Aufzeichnungen des Hauptmanns Jünger bestellt? Die Form des Journals und der historisch-realistische Hintergrund des Zeitzeugenberichts scheint auf den ersten Blick die Authentizität des Beschriebenen zu verbürgen. Darüber gerät leicht eine wichtige Tatsache aus dem Blick: «Jüngers Tagebücher sind nachträglich zusammengestellt und redigiert, sind literarische Konstrukte. Ihr Gestus ist auf Deutung angelegt, nicht auf Authentizität» (Arnold, 2005: 44). Erst in jüngster Zeit mehren sich Stimmen, die Jüngers Tagebücher als ein in erster Linie literarisches Zeugnis werten¹⁴. Ein kurzer Blick auf die typologischen Merkmale der Gattung Tagebuch scheint in diesem Zusammenhang angebracht, um dem eminent literarischen Charakter von Jüngers Journalen gerecht zu werden.

Bei der Gattung Tagebuch kann man grob zwischen drei Typen unterscheiden¹⁵: Fiktionale Tagebücher (etwa Hellen Fieldings *Bridget Jones' Diary*), die auf reiner Erfindung basieren und deren Autoren die Tagebuchform als Mittel der Erzählkunst einsetzen, authentische Tagebücher, die nur zu ganz privaten Erinnerungszwecken und nicht mit dem Ziel der Publikation verfasst wurden (man denke an das Tagebuch der Anne Frank), sowie literarische Tagebücher, für welche Jüngers Journale als Kardinalbeispiel gelten können. Zwar ist auch den literarischen Tagebüchern ein prinzipiell dokumentarischer Charakter zuzuerkennen, jedoch tritt dieser hinter dem ästhetischen zurück. Kennzeichnend für das literarische Tagebuch ist, dass der Autor bereits bei seiner Entstehung die spätere Publikation vor Augen hat. Außerdem offenbart sich der Kunstcharakter literarischer Tagebücher auch in einer bewussten und betonten Stilisierung des Autors. Darüber hinaus zeichnet sich das literarische Tagebuch durch eine intensive ästhetische Überformung des dokumentarischen Urtextes aus, an dem für die Publikation umfangreich gefeilt wird (Bluhm, 1995: 133).¹⁶

Vor diesem Hintergrund muss die viel zu selten erhobene Frage gestellt werden, ob Jüngers Tagebücher nicht in einer Weise ästhetisch überformt wurden, die einerseits die dokumentarische Verlässlichkeit der Journale erheblich tangieren und andererseits Zweifel am Realitätsgehalt der in den *Strahlungen* bewusst amoralisch konzipierten Geste des Dandys nähren könnte.

Gerade das provozierende, amoralische Element der Aufzeichnungen, das bis heute Kritiker beschäftigt, scheint mir von Jünger oftmals ganz bewusst und absichtlich als literarische Tretmine verwandt worden zu sein. Der Reiz an der Provokation und der aphoristischen Zuspritzung prägt meines Erachtens das Werk des Autors stärker, als man gemeinhin annimmt. Mit anderen Worten: Seine Gegner nehmen ihn zu ernst. Bereits einige konzeptionelle Aspekte deuten in diese Richtung. Die Kombination bestimmter Notate in der Form krasser Gegensätze kann nicht nur den chronologischen Abläufen der Ereignisse und der Gedankenniederschriften geschuldet sein, sie verdankt sich vielmehr einer bewussten Setzung und kompositorischen Strategie. So folgt der Schilderung von Greuelaten in der Ukraine unmittelbar und ohne Übergang ein Bericht über die nächste kontemplative Exkursion zur «subtilen Jagd», also zum «Käferfangen», bei schönem Wetter, einem leidenschaftlichen Hobby des Käferexperten Jünger:

¹⁴ Erst in jüngster Zeit wird das Ausmaß dieser Überformung, das bis zu bewusster Verfälschung von Tatsachen geht, in der Forschung erkannt. Dazu etwa Tobias Wimbauer, „Kelche sind Körper. Der Hintergrund der »Erdbeeren in Burgunder«-Szene“, in ders. (Hrsg.), *Anarch im Widerspruch. Neue Beiträge zu Werk und Leben der Brüder Jünger*, Schnellroda: Edition Antaios, S. 23-69 und Felix Krömer, «Vollstrecker und Betrachter. Wie Ernst Jünger seine Rolle bei einer Hinrichtung inszeniert hat», in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 16.6.2005, S. 35, sowie ausführlicher ders., «Die Handschriften von Ernst Jüngers Tagebüchern – stereoskopisch betrachtet», in *Zeitschrift für Germanistik* NF 15 (2005), S. 337-351.

¹⁵ Hierzu umfassend Lothar Bluhm, der Jüngers Tagebücher auch typologisch analysiert hat: Bluhm (wie Anm. 10), 125-53. Zur Gattung Tagebuch siehe e.g. Peter Boerner, *Tagebuch*, Stuttgart: Metzler, 1969; Rüdiger Görner, *Das Tagebuch. Eine Einführung*, München und Zürich: Artemis, 1986.

¹⁶ Siehe auch Thomas Pekar, «Ein lebenslänglicher Schreibprozeß. Zur Literarizität von Ernst Jüngers Tagebuch Siezig Verweht» (I-V), in *Les Carnets Ernst Jünger* 3 (1998), S. 155-166, bes. S. 162f.

Der General erzählte, in der Ukraine hätten Scherben von Sauckel verkündet, daß nunmehr wieder das Osterfest in alter, feierlicher Weise begangen würde – so dann hätten sie die Kirchen umstellt und aus der zum Gottesdienst zusammengeströmten Menge mitgeschleppt, was ihnen brauchbar. Am Sonntagvormittag in den Wäldern zur Subtilen Jagd. Dort eine schöne Coccinellide, die im Sonnenglanz an einen Schilfbaum flog. Sie trug auf ihrem zartgelben Schilde eine Fülle von weißen Augenpunkten – eine Harmonie, die nur gelingt, wenn die Natur die Farben mischt. (SW 3: 185)

Dem Bericht über die Vergewaltigung der Ukrainerinnen durch die Soldaten am Osterfest folgt das besinnliche Käfersammeln. Dieses Nebeneinander hat eine frivole Note. Aber darüber hinaus hat der Verweis auf die Harmonie der Natur in Jüngers Verständnis auch etwas Tröstliches, denn sie ist stärker und dauernder als die menschliche Untat. Es scheint als habe Jünger hier wieder eine dieser Spuren gelegt, die den mit seinem Werk und seiner Privatmythologie vertrauten Leser auf die gleichsam über den weltlichen Ereignissen schwebenden Ordnungssysteme verweisen soll, gleichzeitig aber auch durch den amoralisch-indifferenten Gestus schockiert.

Als bestes Beispiel für die Lust an der Provokation und die bewusste Herausforderung von Gegnerschaft, die meiner Auffassung nach besonders in den nach dem Zweiten Weltkrieg erschienenen Werken zu einem Wesenszug von Jüngers Autorschaft wurde, möchte ich die bereits angesprochene berüchtigte « Burgunderszene » anführen, die ebenfalls hinter der Fassade der amoralischen Provokation, der Selbststilisierung des Autors in Dandypose eine subtile Botschaft transportiert:

Paris, 27. Mai 1944. Alarme, Überfliegungen. Vom hohen Dache des Raphael sah ich zum zweiten Mal in der Richtung von St. Germain gewaltige Sprengwolken aufsteigen, während Geschwader in großer Höhe davonflogen. Die Art und Auseinandersetzung der gegen den Nachschub gerichteten Maßnahmen deutet auf einen feinen Kopf. Beim zweiten Male, bei Sonnenuntergang, hielt ich ein Glas Burgunder, in dem Erdbeeren schwammen, in der Hand. Die Stadt mit ihren roten Türmen und Kuppeln lag in gewaltiger Schönheit, gleich einem Blütenkelche, der zur tödlichen Befruchtung überflogen wird. (SW 3: 271)

Soweit der Eintrag wie ihn auch die Ausgabe von 1949 enthielt. Die Ausgabe *Sämtlicher Werke* enthält darüber hinaus noch folgenden erklärenden und relativierenden Zusatz: « Alles war Schauspiel, war reine, von Schmerz bejahrte und erhöhte Macht ».

Die Empörung über diese auf den ersten Blick gerade obszöne Szene, in der sich erotische Motive mit einem geradezu unerträglichen Dandyismus zu verbinden scheinen, war bereits beim Erscheinen der *Strahlungen* groß. Die Erdbeeren im Burgunder gehörten ästhetisch gesehen, so Peter de Mendelssohn, bestenfalls « in einen Oldruck aus einem wilhelminischen Landwehrkasino » (de Mendelssohn, 1949/1950: 160). Über die Jahre wird die Burgunderszene zu einem vielzitierten und gern genutzten Instrument der Gegner des Autors (Klaus Theweleit kommt anhand dieser Szene zum Urteil, dass Jünger ein « unfähiger Scheißeschreiber » sei),¹⁷ während die dem Werk Jüngers positiv gegenüber stehenden Interpreten sich nicht so recht einen Reim auf diesen Tagebucheintrag machen können. Das Notat gehöre, so konzediert etwa Martin Meyer leicht irritiert, zu den « wenigen unangenehmen » Stellen der Journale (Meyer, 1990: 347).¹⁸

Die entscheidende Frage ist hierbei jedoch nicht die nach der Moral oder der möglicherweise verachtenswerten Dandyhaltung, sondern warum Jünger diese Passage überhaupt veröffentlicht hat. Dass sie Sprengstoff enthält war dem Autor offenbar klar, da die französischen Ausgaben

¹⁷ Zitiert nach Wimbauer (S. 67), dort auch weitere Rezeptionszeugnisse.

¹⁸ Vgl. auch Peter Koslowski, *Der Mythos der Moderne. Die dichterische Philosophie Ernst Jüngers*, München: Fink, 1991, S. 79f.

bis 1980 auf diese Stelle verzichten mussten.¹⁹ Wenn also Naivität ausgeschlossen werden kann, dann bleibt als Erklärung nur, dass Jünger mit der Burgunderszene ein ganz bestimmtes Ziel verfolgte. Neben der bewussten Provokation durch die aufreizende Dandypose ist es aber besonders der literarische Aspekt der Burgunderszene, den es zu betrachten gilt.

Tobias Wimbauer kommt das Verdienst zu, das umstrittene Notat als erster überzeugend in seiner literarischen Bedeutung erfasst zu haben. Als Schlüssel für die radikale Neuinterpretation dient ihm der überraschende Befund, dass am 27. Mai 1944, dem Datum des Tagebucheintrags, gar keine Luftangriffe auf St. Germain stattgefunden haben; nur am Tage wurde ein Vorort bombardiert, für den Abend sind überhaupt keine Angriffe verzeichnet (Wimbauer: 31-33). Ausgehend von dieser erstaunlichen Beobachtung ergeben sich ganz neue Aspekte. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass die Burgunderszene als ein bedeutungsgeladener Höhepunkt innerhalb der *Strahlungen* sorgfältig vom Autor vorbereitet wurde. Dass das Notat vom Vortag, in dem Jünger auf die Notwendigkeit verweist, angesichts der Brutalität seiner Umgebung eine detachierte Beobachterposition einzunehmen, in engem Zusammenhang mit der Szene auf dem Dach des Raphael gesehen werden muss, wurde bereits früher von Peter Koslowski erkannt (Koslowski, 1991: 80):

Ich muß die Maximen ändern; mein moralisches Verhältnis zu den Menschen wird auf die Dauer zu anstrengend. So etwa gegenüber dem Bataillonskommandeur, der äußerte, daß er sich den ersten ergriffenen Deserteur vor die Front führen lassen wolle, um ihn dort mit eigener Hand „zu erledigen“. Bei solchen Rencontres ergreift mich eine Art von Übelkeit. Ich muß indessen einen Stand erreichen, von dem aus ich dergleichen wie das Wesen von Fischen in einem Korallenriff oder von Insekten auf einer Wiese oder auch wie der Arzt den Kranken betrachten kann. [...] In meinem Ekel liegt noch Schwäche, noch allzu großer Anteil an der roten Welt. Man muß die Logik der Gewalt durchschauen, sich hüten vor Schönfärberei im Stile von Millet, von Renan, ebenso sehr wie vor der infamen Rolle des Bürgers, der vom sicheren Dach aus die Partner eines fürchterlichen Handels moralisiert. Wer nicht in den Konflikt mit einbegriffen ist, soll Gott danken, doch ist er deshalb nicht zum Richter legitimiert. (SW 3: 269f, Hervorhebung A.R.)

Dies scheint mir die zentrale Stelle zu sein, mit der Jünger die Szene auf dem Dach des Raffael vorbereitet. Hier macht Jünger sein bereits im *Abenteuerlichen Herzen* entwickeltes Konzept explizit: Im furchtbaren Malstrom des 20. Jahrhunderts ist seine Position die des möglichst unbeteiligten Beobachters, der die Geschehnisse mit fast wissenschaftlicher Neugier registriert, der sich aber nicht auf das hohe Ross der Moral schwingen darf, nicht Richter sein darf, obwohl er die Neigung dazu empfinden mag.²⁰ Die offenbar fingierte Szene auf dem Dach des Raphael gibt nun die herausfordernde Antwort auf die geforderte Neuordnung seiner Maximen (ob Jünger tatsächlich ein ähnliches Erlebnis zu einem anderen Zeitpunkt hatte und dies nun an dieser signifikanten Stelle wiedergibt, ob nur Selters im Glas war, all dies werden wir nie erfahren). Hier zeigt Jünger, wie er im Gegensatz zum moralisierenden Bürger die Ereignisse « vom sicheren Dache aus » kommentiert. Die Positionierung der Passage im Kontext der *Strahlungen* ist bemerkenswert. Unmittelbar davor findet sich das zitierte Notat über die Einnahme der Position eines unbeteiligten Beobachters, direkt im Anschluss an das « Schauspiel » der « tödlichen Befruchtung » notiert Jünger unter dem Datum des folgenden Tages: « Pfingstsonntag. Nach dem Frühstück beendete ich die Lektüre der Offenbarung und schließe damit die erste Gesamtlektüre der Bibel ab, mit

¹⁹ Eine Tatsache, die uns zeigt, dass Jünger sehr um sein positives Image in Frankreich besorgt war.

²⁰ Leider stellt die französische Übersetzung diese Nuance nicht dar. Bereits die Übersetzung aus den 40er Jahren (die auch an dieser Stelle von den Herausgebern der neuen Pléiadeausgabe übernommen wurde) hatte für « vom sicheren Dache aus » die Variante « bien à l'abri sous un toit », die zwar die Sicherheit des « infamen Bürgers » sehr treffend unterstreicht, nicht aber seine Position, nämlich *auf* dem sicheren Dach, überträgt.

der ich am 3. September 1941 begann » (SW 3: 271). Erneut wird die Bibel – welch Gegensatz zu dem dekadenten Geschehen auf dem Hoteldach – thematisiert, und mit dem Ende der Gesamtlektüre sowie der genauen Datumsnennung ihres Beginns der Abschluss einer für den Autor persönlich wichtigen Phase markiert. Aufschlussreich ist auch der Verweis auf Johannes und die zur Zeit der Aufzeichnungen erfolgte Lektüre der Apokalypse, unter deren Einfluss Jünger beim Abfassen der Szene möglicherweise stand und deren Motive des Untergangs daher als ein literarisches Vorbild der Szene gelten kann (Wimbauer: 59-63). Darüber hinaus weisen noch zwei frühere Tagebucheinträge vorausdeutend auf die Burgunderszene hin und belegen die große Bedeutung, die die provokante Szene auf dem Hoteldach für Jünger offenbar hatte. Bereits das Notat zum 24. August 1943 stimmt den Leser auf die symbolisch aufgeladene Szene auf dem Hoteldach ein. Jünger berichtet von einem Bombengeschwader, das die Stadt überflog, um dann einen nahegelegenen Flughafen anzugreifen: « Diese Schauspiele über den Metropolen haben etwas Titanisches; die ungeheure Kraft der kollektiven Arbeit tritt aus der Anonymität heraus, nimmt übersichtlichen Charakter an. Daher besitzen sie auch etwas Erheiterndes » (SW 3: 131).

Mit der Heiterkeit angesichts des titanischen Charakters der modernen Vernichtungswelt begegnet uns erneut Jüngers Konzept der « désinvolture ». Hinter diesem Wort verbirgt sich Jüngers bereits Anfang der 30er Jahre entwickelte Vorstellung des kühlen Beobachters, des « Seismographen ». Wer die Welt in ihrer Gesamtheit erfasst, muss sich nicht von ephemeren Ereignissen wie Weltkriegen und Massenvernichtung beunruhigen lassen.

In ähnlichem Zusammenhang muss auch eine Passage vom 9. September 1943 gelesen werden: Nach Abschluss der Lektüre des Alten Testaments, dem die erneute Lektüre des Neuen folgen soll und Reflexion über die Notwendigkeit eines Dritten Testaments « nach der Auferstehung, aus der Verklärung heraus », beobachtet Jünger Bombengeschwader, die die Stadt überfliegen:

Das höchste Bestreben der abendländischen Kunst könnte man dahin auslegen, daß sie dieses [Dritte, A.R.] Testament zu schaffen sucht; es schimmert durch ihre großen Werke hindurch. Doch könnte man auch sagen, daß jeder von uns Autor des Dritten Testaments ist; das Leben ist die Handschrift, und aus ihr bildet sich die höhere Wirklichkeit des Textes im Unsichtbaren, im postmortalen Raum. Ans Fenster tretend, erblickte ich zwei Bombengeschwader in Kranichkeilen niedrig über der Stadt, während die Abwehrgeschütze feuerten. (SW 3: 146)

Der hier vorgestellte Befund wird auch von einer weiteren Entwicklung Jünger'schen Denkens in den Tagebüchern gestützt. Ähnlich wie Jünger sein Verhältnis zur Moral im Krieg reflektiert und seine « Maximen » neu definiert, ändert sich auch sein Blick auf die Erinnerungen des Herzogs von Saint-Simon, ein für Jünger eminent wichtiger Text. Wie Bernard Moinier festgestellt hat, ändert Jünger seine Auffassung über die Bedeutung der Historiettes, des « Vorgängers » von Saint-Simon in der Beschreibung des Hoflebens und auch des Hofklatschs, Tallement des Réaux.²¹ Zunächst, noch 1942, bemerkt der Autor, dass Tallements Historiettes an « fester und fleischiger Substanz » Saint-Simon überlegen seien (Eintrag zum 6. August 1942, SW 2: 359). Später stellt er fest, dass Tallement seinen Reiz nur vom Anekdotischen beziehe, der im « Alltäglichen, im lockeren Gewebe » liegt (SW 3: 536), und er erkennt, dass Saint-Simon viel subtiler und hintergründiger beschreibt, ja eine Beobachterposition am Hof bezogen hat, die ganz der seinen im « Malstrom » gleicht:

²¹ Ich danke Bernard Moinier für den freundlichen Hinweis. Siehe: Bernard Moinier, « Jünger et Saint-Simon, Cahiers Saint-Simon », 38 (2010), S. 193-194. Zu Tallement, dessen Historiettes in einer vorbildlichen Edition in zwei Bänden in der Pléiade erschienen sind (1960-61) und von denen eine Auswahl auf Deutsch erschienen ist (G. Tallement des Réaux, *Salongeschichten-Historiettes*. Übersetzt und herausgegeben von Wolfgang Tschöke, Zürich: Manesse, 1996), siehe neben dem Standardwerk von Émile Magne (Bourgeois et financiers du XVIIe siècle, 2 Bde, Paris: Émile Paul, 1921-22) jetzt auch Emma Gilby, « Les textes qui nous restent de Tallement des Réaux, mise au point bibliographique », in XVII^e siècle 232 (2006), S. 513-521. Zu Saint-Simon etwa Emmanuel Le Roy Ladurie, *Saint-Simon ou le système de la Cour*, Paris: Fa-

Dann in den Abendstunden, las ich seit langem wieder einmal im Saint-Simon.
Es schien mir, als ob ich die Eleganz gewisser Wendungen, wie sie vor allem die Schilderungen der Charaktere und ihrer Rangordnung nuancieren, noch nie so ausgestoßen hätte – man wächst auch als Leser heran. (SW 3: 224)

Drei Tage später bei erneuter Lektüre im Saint-Simon bemerkt Jünger, dass der Hof beim Herzog ganz modern « wie ein großes Molekül der organischen Chemie » beschrieben werde. Außerdem erkennt er in Saint-Simon gewissermaßen einen Schriftstellerkollegen in ähnlicher Situation: « Bezeichnend für Saint-Simon ist auch, daß er seine Aufgabe, seine Verantwortung kennt; in seiner Haltung liegt historischer Schmerz, das Wissen eines Bewohners der Messingstadt » (SW 3: 226)²². In gleicher Weise wie Saint-Simons subtile Beobachtungen in Jüngers nun veränderter Sicht die etwas platten Hofgeschichten Tallements überragen, so überragt jetzt im Wortsinne die neu gewonnene Beobachterposition Jüngers, der auf dem symbolisch gewählten Hoteldach dettachiert die schrecklichen Ereignisse registriert, ohne sie, wie der « infame Bürger » vom moralischen und damit besserwisserischen Standpunkt aus zu kommentieren, seine vor dem Maximenwechsel eingenommene Haltung. Erst jetzt, gegen Ende des Zweiten Weltkriegs, vollzieht Jünger – wie Saint-Simon in Kenntnis seiner Aufgabe und Verantwortung – endgültig auch persönlich den Schritt zur völligen « Désivolture », einer Haltung, die er bereits schon früher literarisch beschrieben hatte. In gewisser Weise sind sich die Positionen beider Chronisten ihrer Zeit durchaus ähnlich, wie Bernard Moinier feststellt: « Chez Jünger et Saint-Simon, l'écriture porte la marque de la raison vigile » (Moinier, 2010: 194).

Die zitierten Notate, die in der berüchtigten Szene auf dem Hoteldach kulminieren, versammeln einige wichtige Elemente Jüngerschen Denkens dieser Zeit. Die wichtigsten Motive seiner im Malstrom neu definierten Autorschaft treten hier hervor: Die Verweise auf die Bibellektüre (auch in unmittelbarem Anschluss an die Burgunderszene) betonen das religös-spirituelle Element, das in den Kriegsjahren für Jünger noch an Bedeutung gewonnen hat. Die den Autor umgebenden apokalyptischen Zustände, präsent durch die Bombergeschwader, werden durch die Haltung des unbeteiligten Ästheten konterkariert, der sich zur Kunstfigur eines vom *Fin de Siècle* übriggebliebenen Dandys stilisiert.

Dieser Befund führt uns zu einer weiteren interessanten Beobachtung Wimbauers. Er vermutet, dass die Burgunderszene neben ihrem dekadent-provokativen Gehalt und der Positionsbestimmung auf einer höheren Ebene der Betrachtung vor allem eine ganz private Botschaft Jüngers transportiert. Nach Wimbauers These schildert die Burgunderszene « nicht einen Angriff auf das besetzte Paris », sondern ist « die metaphorisiert-verschleierte Schilderung einer eskalierten Liebes-Affaire Jüngers » (Wimbauer: 26). Mittels der Burgunderszene schildert Jünger, so Wimbauers These, « das zweite Mal, da Greta Jünger von seiner Beziehung mit der ‚Doctoresse‘ [d.i. die Kinderärztin Sophie Ravoux, A.R.] erfuhr » (26).²³ Darauf deute besonders die aus der literarischen Tradition bekannte Liebesmetaphorik und –symbolik hin, die Wimbauer in der Burgunderszene aufgespürt hat, was an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden kann. Darüber hinaus identifizierte er literarische Vorbilder, die eine direkte Abhängigkeit der Burgunderszene von Marcel Proust und Oscar Wilde belegen, welche ganz ähnliche Motive verwenden (54-56).²⁴

Wichtiger noch als dieser doch etwas spekulativer verschlüsselte Einblick in Jüngers Privatleben erscheinen mir die sich aus diesem Befund ergebenden Konsequenz für die Beurteilung von

²² Jünger bezieht sich hier auf den Mythos von Iram, der untergegangenen, einst glänzenden und prachtvollen Messingstadt, die im Koran (Sure 89, 6-8) und in den Geschichten von Tausendundeiner Nacht (Geschichte von der Messingstadt) als Sinnbild für die Vergänglichkeit erwähnt wird. Wie die Bewohner der Messingstadt, so ist sich auch Jünger im Malstrom über den bevorstehenden Untergang gewiss.

²³ Auf die einzelnen Argumente kann hier nicht eingegangen werden.

²⁴ Als Beispiel: Dorian Gray spricht über das Verschwinden des von ihm ermordeten Basil, « indem er seinen Burgunder gegen das Licht hielt und sich wunderte, wie er über den Gegenstand so ruhig plaudern konnte ». Oscar Wilde zitiert nach Wimbauer, S. 56.

Jüngers Tagebuchwerk. Gerade in der Burgunderszene, die den Autor heftigster persönlicher Kritik aussetzte, zeigt sich exemplarisch das Ausmaß der poetischen Überformung, die dieses literarische Tagebuch erfahren hat.²⁵ Die Tatsache, dass der dokumentarische Charakter der Journale hinter den literarischen Anspruch zurücktritt, führt zum Schluss, dass Jünger auch die vermeintlich für Authentizität und Faktennähe bürgende Tagebuchform seinem Konzept von deutender, eben nicht dokumentierender Autorschaft unterwirft. Der Ernst Jünger, der uns in den Tagebüchern präsentiert wird, ist eine literarische Figur.

**This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863 « Project Doctoral and Postdoctoral programs support for increased competitiveness in Humanistic sciences and socio-economics » cofinanced by the European Social Found within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.*

BIBLIOGRAPHIE:

Unter Angabe der Sigle SW und des jeweiligen Bandes sind die Werke Jüngers nach der Ausgabe sämtlicher Werke, Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1979ff. zitiert.

- ARNOLD, Heinz-Ludwig, *Von Unvollendeten. Literarische Porträts*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2005.
- BLUHM, Lothar, *Ernst Jünger als Tagebuchautor und die « Innere Emigration »: „Gärten und Straßen“ (1942) und „Strahlungen“ (1949)*, in Hans-Harald Müller und Harro Segeberg (Hrsg.), *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert*, München: Fink, 1995, S. 125-53.
- BOERNER, Peter, *Tagebuch*, Stuttgart: Metzler, 1969.
- DRAGANOVIC, Julia, *Figürliche Schrift. Zur darstellerischen Umsetzung von Weltanschauung im erzählerischen Werk Ernst Jüngers*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998.
- FAYE, Emanuel, *Heidegger. L'introduction du nazisme dans la philosophie*, Paris: Michel, 2005.
- GARÇONNAT, Pierre, *Jünger et la France: une rencontre fructueuse et ambiguë*, in *Documents* 50, H.3 (1995), S. 84-94.
- GILBY, Emma, *Les textes qui nous restent de Tallemant des Réaux, mise au point bibliographique*, in *XVII^e siècle* 232 (2006), S. 513-521.
- GÖRNER, Rüdiger, *Das Tagebuch. Eine Einführung*, München und Zürich: Artemis, 1986.
- GRIFFITHS, Richard, *A Certain Idea of France: Ernst Jünger's Paris Diaries 1941-44*, in *Journal of European Studies* 23 (1993), S. 101-120.
- HERVIER, Julien, *Ernst Jünger, Un francophile vu de France*, in *Revue de Littérature Comparée* 63 (1989), S. 87-97.
- HOLM, Axel, *Grenzgänger der Moderne. Ernst Jüngers Aufbruch zur Individuation 1939-1943. Eine tiefenpsychologische Untersuchung mit C. G. Jung*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- KOSLOWSKI, Peter, *Der Mythos der Moderne. Die dichterische Philosophie Ernst Jüngers*, München: Fink, 1991.
- KOSLOWSKI, Peter (Hrsg.), *Die großen Jagden des Mythos. Ernst Jünger in Frankreich*, München: Fink, 1996.
- KRÖMER, Felix, *Vollstrecker und Betrachter. Wie Ernst Jünger seine Rolle bei einer Hinrichtung inszeniert hat*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.6.2005.
- KRÖMER, Felix, *Die Handschriften von Ernst Jüngers Tagebüchern – stereoskopisch betrachtet*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, NF 15 (2005), S. 337-351.
- LE ROY LADURIE, Emmanuel, *Saint-Simon ou le système de la Cour*, Paris: Fayard, 1997.
- MAGNE, Émile, *Bourgeois et financiers du XVII^e siècle*, 2 Bde, Paris: Émile Paul, 1921-22.

²⁵ Exemplarisch führt Felix Krömer dies anhand der von Jünger befehligen Erschießung eines Deserteurs vor, die in ganz unterschiedlicher Weise in den Strahlungen (SW 2: 244-247) und in den original Tagebuchnotizen wiedergegeben wird.

- MARTUS, Steffen, *Ernst Jünger*, Stuttgart: Metzler, 2001.
- MENDELSSOHN, Peter, *Gegenstrahlungen. Ein Tagebuch zu Ernst Jüngers Tagebuch*, in *Der Monat* 2,1 (1949/1950), 149-173.
- MEYER, Martin, *Ernst Jünger*, München: Hanser, 1990.
- MITCHELL, Allan, *The Devil's Captain. Ernst Jünger in Nazi Paris, 1941-1944*, New York und Oxford: Berghan Books, 2011.
- MOINIER, Bernard, *Jünger et Saint-Simon, Cahiers Saint-Simon*, 38 (2010), S. 193-194.
- NEAMAN, Elliot Y., *Warrior or Esthete? Reflections on the Jünger Reception in France*, in *New German Critique* 59 (1993), S. 118-150.
- PEKAR, Thomas, *Ein lebenslänglicher Schreibprozeß. Zur Literarizität von Ernst Jüngers Tagebuch Siebzig Verweht (I-V)*, in *Les Carnets Ernst Jünger* 3 (1998), S. 155-166.
- PLARD, Henri, *Ernst Jünger in Frankreich. Versuch einer Erklärung*, in: *Text und Kritik* 105/106 (1990), S. 141-154.
- SCHWILK, Heimo, *Der Traum des Anarchen*, in Günter Figal, Heimo Schwilk (Hrsg.), *Magie der Heiterkeit. Ernst Jünger zum Hundertsten*, Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1995, S. 269-277.
- TALLEMANT DES RÉAUX, G., *Salongeschichten-Historiettes*. Übersetzt und herausgegeben von Wolfgang Tschöke, Zürich: Manesse, 1996.
- WANGHEN, Pierre, *Jünger et la France*, in *Nouvelle École* 48 (1996), S. 31-42.
- WIMBAUER, Tobias, „*Kelche sind Körper. Der Hintergrund der »Erdbeeren in Burgunder«-Szene*”, in: Tobias Wimbauer (Hrsg.), *Anarch im Widerspruch. Neue Beiträge zu Werk und Leben der Brüder Jünger*, Schnellroda: Edition Antaios, S. 23-69.

Frontiere ale subteranei la Vladimir Makanin

Borders of the Underground in Makanin's Prose

CECILIA MATICIUC

Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, Iași

This article focuses on the *underground* as envisaged by the Russian postmodernist writer Vladimir Makanin in his novel *Underground or A Hero of Our Time*. Following the Dostoyevskian literary legacy, Makanin brings to the fore the 1990's Moscovite underground, an image bearing the marks of the communist and *perestroika* eras and conveying social, political and spiritual connotations. The novel is set in Moscow, where the hero, Petrovich, a homeless antisocial non-writing writer, dwells at the bottom of society. He traces the origins of the political underground to Russia's émigrés and dissidents who lived for decades in psychiatric wards, being submitted to depersonalization treatments. The spiritual underground is represented by artists (writers or painters) endowed with a great spiritual force, like Petrovich, who, by refusing to follow the predictable path of affirmation, chooses an original way of protecting his "ego".

Keywords: 1990's Moscow underground; Makanin; dissidence; depersonalization; intertextuality.

In Petersburgul de la jumătatea secolului al XIX-lea trăia omul subteranei lui Dostoievski. În Moscova de la sfârșitul secolului al XX-lea viețuiește Petrovici, protagonistul celui mai cunoscut roman al lui Vladimir Makanin – *Underground sau Un erou al timpului nostru*. Distanța dintre aceste două coordonate spațio-temporale este acoperită, în romanul lui Makanin, de numeroase trimiteri la clasicii ruși, în care jocul intertextual, complex și fascinant, îi aduce laolaltă pe Dostoievski și Lermontov, Gogol și Cehov, Andrei Platonov și Marina Țvetaeva, Soljenițin și Venedikt Erofeev.

Însemnări din subterană introduce în literatura rusă un personaj extrem de insistent, ca o muscă, în a-și exprima suferința de om înjosit de societate. Subterana este spațiul în care se retrage acest „paradoxalist” supus umilinței, dar și orgolios în același timp – într-o cameră „urâtă, infectată, la marginea orașului” (Dostoievski, 1999: 22). Și Petrovici vorbește mult despre sine, este orgolios și contradictoriu ca și predecesorul său, dar, fapt esențial, nu se lasă umilit de nimeni. Trimiterea la Dostoievski e doar punctul de plecare pentru ceea ce este mai degrabă un dialog în care Makanin construiește imaginea subteranei moscovite în anii '90 ai secolului trecut, situată din punct de vedere temporal la frontieră a două epoci – una comunistică sovietică, alta definită drept *perestroika*: „ne înconjoară epoca lui Brejnev, de-abia încheiată, și noua etapă de-abia începută” (Makanin, 2004: 44).

Înainte de a vorbi despre frontierele subteranei din romanul lui Makanin, să aruncăm o privire asupra personajului numit, lermontovian, „eroul timpului nostru”. Petrovici este un scriitor fără operă (care amintește de Maestrul lui Bulgakov), are 55 de ani, și-a părăsit familia și locuiește „peste tot și nicăieri” (208). El pare să fie una și aceeași persoană cu Igor Petrovici, personaj dintr-o nuvelă mai veche a lui Makanin, din 1975. Acela era tot scriitor, avea 36 de ani și locuia împreună cu soția, copilul și soacra. Aflat într-o criză de inspirație și terorizat de soacra care îi cere să lucreze

continuu și să publice cât mai mult, el pleacă de acasă și are parte de o adevărată aventură în lumea speculanților, timp de șase luni. Criza de inspirație va fi astfel depășită, iar el se va întoarce în familie. Așadar, după douăzeci de ani, Igor Petrovici devine protagonistul romanului *Underground*, păstrându-și doar patronimicul: „îmbătrânind, mi-am pierdut cu placere numele, apoi l-am uitat” (45). Aceasta ar fi primul semn că el refuză din principiu orice formă de integrare în societate. Numele îi creează fiecărui om identitatea în această lume, însă Petrovici nu are nevoie de identitate socială, ci de identitate spirituală. În același timp, identificarea lui doar prin patronimic este legată de faptul că Vladimir Makanin a construit acest personaj nu ca pe un caz singular, ci ca pe un portret al unei întregi generații de oameni care, în condițiile oricărei schimbări a regimului politic, nu ar fi putut să iasă brusc din *underground*, alcătuind astfel o categorie aparte – oameni pierduți din punctul de vedere al societății, dar înzestrăți cu o mare forță spirituală. Această intenție se reflectă în titlul romanului și în *motto*-ul preluat de la un alt clasic rus, M. I. Lermontov: „Eroul... este un portret, dar nu al unui singur om; e un portret alcătuit din toate viciile generației noastre, în deplina lor evoluție”.

Așadar, din perspectivă socială, Petrovici este un marginal. Nu are un loc de muncă și un salariu, nu are familie, a cunoscut și tentația sinuciderii, iar toate acestea s-au dovedit etape în dobândirea libertății interioare. Nu are o locuință proprie și ocupă doar un pat într-o cameră mizerabilă dintr-un cămin, unde are îndatorirea de a supraveghea apartamentele proprietarilor plecați temporar. Cu aceste aspecte se deschide imaginea subteranei la Makanin: căminul în care locuiește Petrovici reprezintă latura socială a acesteia. Protagonistul trăiește în permanență la frontieră dintre respectabil și sordid – ba în apartamentele pe care le supraveghează, ba în camera comună, mai dezgustătoare cu „fauna” ei decât camera în care locuiește (singur, spre deosebire de Petrovici) personajul lui Dostoievski:

O lună și jumătate sau două voi locui la Sobolevi, un apartament excelent cu patru camere, cu baie mare și cu un televizor gigantic (mie, ce-i drept, nu-mi place nici TV-ul, nici somnolența în apa caldă). Cu telefon. Cu cărți. Pentru supraveghere primeșc bani puțini, dar mă bucur de apartamentul bun. Locuiesc aici. Însă, desigur, îmi păstrează și locul meu de rezervă în clădirea anexă, în aripa „K”, unde însă veniți în delegație se perindă unul după altul. Locul e destul de rău, dar permanent: ancora în mâl. Acolo am un simplu pat. De pat, cu un lanț metalic destul de trainic, leg mașina mea de scris. (Trecând lanțul pe sub car, ca să n-o șterpelească). Nu scriu. Am renunțat. Dar mașina, vechea prietenă (e iugoslavă), îmi conferă un anumit statut. În realitate, nu există nici un statut, e un nimic, un zero, o simplă amintire. Așa cum se întâmplă că un boschetar prins are în buzunar un buletin ferfenișit și murdar, expirat, rămas de mult fără fotografie, dar care e totuși un act de identitate. (28)

În coordonatele subteranei sociale se încadrează și metroul cu care Petrovici, beat fiind, se plimbă adesea, aspect prin care se realizează trimiterea la călătoria cu trenul a protagonistului din poemul în proză *Moscova-Petușki* scris de Venedikt Erofeev. Imaginea tunelului de metrou îi sugerează lui Petrovici o continuitate a subteranelor: la capătul celălalt, și-o imaginează pe Marina Tveteva, „precursoarea *underground*-ului de acum”, care, inițial, cerea și ea locuință și rății alimentare de la secretari, înainte să înțeleagă „că ea este unul dintre aceia, nu dintre aceștia”, că face parte din categoria de „oameni ai subpământului, care se pricepe să vadă în afara luminii. Uneori și în povida ei” (220). Petrovici, ca și Tveteva, este un „celălalt”, printre puținii capabili să vadă și să înțeleagă ceea ce este în afara evidenței. Oamenii din subterană sunt importanți pentru valoarea lor spirituală, care este altceva, poate și mai important, decât valoarea artistică a operei lor: „Seminția de oameni din subterană, generată la Moscova și Piter, este și ea moștenirea culturii. Adică oamenii își însăși în succesiunea lor, *oamenii vii*, pe lângă textele lor, pe lângă cărți – sunt o moștenire” (220).

Trăsând frontierele spațiale în conturarea subteranei, Makanin înglobează, de fapt, Moscova

întreagă în această imagine, cu segmente precum căminul, metroul și spitalul de psihiatrie. Pe lângă aspectele sociale, discutate anterior, sunt introduse și aspecte politice: spitalul, cu medicii psihiatri, reprezintă subterana regimului politic, în care sunt aruncați disidenții, adică intelectualii care au refuzat să slujească puterea sovietică. Acești intelectuali aparțin, aşadar, planului social (trăiesc la periferia societății), planului politic și, mai ales, planului spiritual (exilul interior le dă o mare forță spirituală). O bună delimitare a frontierelor subteranei descrise de Makanin face criticul literar Andrei Nemzer, într-un articol din „Novii mir”, prilejuit de apariția romanului în anul 1998:

Underground-ul (subterana) nu este numai evasi-comunitatea de scriitori și de artiști, ci și căminul în care se retrage Petrovici din lumea adevărată (mitologia paznicilor și a fochiștilor, atât de importantă pentru toată arta neoficială din timpul regimului sovietic), și metroul (numai aici se simte sigur pe sine Petrovici, aici încă mai păstrează capacitatea de a citi proza altora), și Moscova ca oraș al metroului și al căminelor, oraș al său, întrucât e străin (este evidențiată provincialitatea majorității personajelor), și ca subconștient.¹ (Nemzer, 1998: 191)

În cămin, Petrovici este cunoscut ca intelectual, iar prietenii lui, scriitori (Vik Vikici și Mihail) și pictori din *underground* îl respectă, considerându-l scriitor talentat, deși el a încetat de mult să mai scrie și refuză să publice în aceste condiții, devenite favorabile exprimării artistice. Din punct de vedere spiritual, el nu este deloc un marginal. Petrovici are o personalitate puternică, un „eu” descoperit după lungi căutări, pe care și-l apără cu îndărjire. Bogăția lui spirituală atrage, la un moment dat, un jalnic imitator – „omul mic Tetelin” care „speră să împrumute eul altuia” (127). Aceasta este un Akaki Akakievici tragicomic, decedat în încercarea de a-și exprima identitatea într-un mod neobișnuit: suferă un infarct în timp ce, furios, încearcă să scurteze, cu un foarfecă uzat, pantalonii cumpărăți de la o prăvălie a caucazienilor; făcând acest efort doar pentru a demonstra care e statura lui, Tetelin se vrea, la rândul lui, un erou al afirmării propriei identități. Având o întreagă tradiție în literatura rusă anterioară, tipologia omului mărturit dă măsura potențialului său literar și în acest admirabil roman: „Momentele hotărâtoare ale vieții răposatului, ale eroicei sale, afirmă Vikici, vieți sunt demne de pana unui scriitor: uite-l după primul infarct – mai mult mort decât viu, palid, pe jumătate cărunt, de 54 de ani, coboară din pat și, în patru labe, se apropie cu foarfecele în mână de pantalonii cumpărăți. Îi scurtează cu exact doi centimetri. Se uită. Cu încă doi! Și cu încă unul – numai ca să demonstreze, să arate lumii întregi ce pantalonași surgi poartă el! Mâinile îi tremură, foarfecele clănțănesc, dar micul Tetelin e perseverent și nimicește pânza, mai are de trăit vreo trei minute” (128).

Lupta lui Petrovici pentru apărarea sinelui ia mai multe forme. Vizând condiția de scriitor, această luptă presupune două momente: refuzul de a mai scrie și evitarea notorietății. Faptul că refuză să se exprime ca scriitor reprezintă un sacrificiu, mai ales că era talentat, recunoscut ca atare de colegii de bresă și respectat pentru asta. Așadar, nu numai că nu vrea să publice, dar nici nu vrea să mai scrie și astfel se produce despărțirea de literatură: „textele și-au făcut treaba. Nu le-am lichidat. Sunt în mine. Pur și simplu, am păsit mai departe” (67). După 121 de refuzuri de publicare în cincisprezece ani, atunci când vremurile se schimbă și publicarea devine posibilă, Petrovici rezistă eroic tentației de a ieși din *underground*. Dvorikov, cel care dorea sincer să-l ajute pe Petrovici să obțină o locuință, „credea că *underground*-ul sunt cei care au suferit din cauza comunismului și acum vor să-și primească turta dulce și paharul cu lapte” (68). Această perspectivă este susținută de tabloul deprimant în care gloata de scriitori bătrâni se îngheșue la ușa Redacției Noi, cu textele lor îngălbene de vreme, surescitați de posibilitatea publicării. Este normal ca *un-*

¹ În original: «Андерграунд (подполье) — это не только литературно-художническая квазиобщность, но и общага, куда уходит из правильного мира Петрович (мифология сторожей и истопников, столь важная для всего подсоветского неофициального искусства), и метро (подземка; здесь только чувствует себя уверенно Петрович, здесь он еще сохраняет способность читать чужую прозу), и Москва как город метро и общаг, город свой, ибо чужой (подчеркнута провинциальность большинства персонажей), и подсознание» (Немзер, 1998: 191).

derground-ul să se dizolve în aceste noi condiții politice, artiștii să iasă la lumină, să se bucure de libertatea de creație, dar Petrovici alege să rămână într-o izolare permanentă. El deja s-a eliberat de vanitate și vede ca pe o desertăciune dorința de a fi publicat și citit.

În aceste vremuri post-sovietice, el merge la redacția unei reviste, ca să-și recupereze ultimul manuscris rămas, care e găsit cu greu pe un dulap, acoperit de pânze de păianjen. Este rugat de redactori să-l lase pentru publicare, însă Petrovici și-a învins de mult, definitiv, dorința firească de a publica, ce se dovedește o slăbiciune pentru un scriitor:

Și atunci când, după schimbările lui Gorbaciov, oamenii din *underground* au sărit încă și acolo din subterană și au început, ca apucății, să ia, să însfăce, să-și facă un nume la lumina zilei (și au devenit sclavii acestor nume, au devenit invalizi ai treptutului), eu am rămas tot eu. Nu trebuia să recuperez ceva. Tentăția de a edita carte după carte, de a ocupa un post, de a conduce o revistă a devenit doar o tentație, iar mai târziu și o trivialitate. Eul meu nescrivător și-a dobândit propria sa viață. Dumnezeu mi-a dat mult în acele momente de refuz. Mi-a dăruit rămânerea (454-455).

Petrovici a ajuns la nivelul superior de a „se scrie” pe el însuși și astfel se explică acceptarea pentru totdeauna a condiției de underist. Textele nu erau decât o cale, o modalitate de afirmare a libertății interioare. Dacă publicarea i se refuză, cel care este cu adevărat puternic și liber își găsește oricum împlinirea prin el însuși, nu datorită recunoașterii ca scriitor, nici datorită succesului de altă natură.

În jurul lui Petrovici sunt mulți scriitori care au părăsit subterana. Veronika, „o mică poetă din *underground*”, a cărei viață însemna, cu puțin timp mai înainte, versuri, beții și promiscuitate, devine reprezentantă a democraților, în Ministerul Culturii, convinsă că poate lua parte la viața societății. Își dorește să iasă la suprafață, atrasă de strălucirea lumii care promite schimbare. Petrovici este lucid, nu se lasă înșelat și nu vrea să o urmeze. Plecarea ei din subterană este echivalentă cu o ruptură definitivă; imediat el încețează să o mai iubească: „trăiam în țări diferite” (49). Smolikov, un trădător al *underground*-ului, și-a câștigat celebritatea literară prin aparițiile la televizor și, departe de a-și consolida personalitatea, a fost amăgit. Televizorul poate face din nimic ceva, iar în acest caz a creat un „eu” fals, nu unul adevărat.

Un alt scriitor din *underground*, Zikov, nu a putut să se despartă de textele lui, aşa cum a făcut Petrovici. Mai mult, fusese în pericol de a-și pierde mintile și s-ar fi sinucis dacă nu era publicat. Zikov a ieșit la suprafață încă înainte de schimbarea vremurilor în Rusia, fiind editat mai întâi în Germania. Petrovici nu-l condamnă pentru asta, deoarece știe prea bine că lipsa cititorilor (ceea ce înseamnă lipsa comunicării) este sufocantă și cunoaște, de asemenea, nevoie foarte puternică a oricărui scriitor de a împărtăși cele scrise. De altfel, Petrovici este „dublul” lui Zikov, deoarece semănu foarte mult la un moment dat: amândurora li se refuza publicarea și trecuseră de câteva ori pe la Lubianka. Diferența pe care o face între ei această editare a operei este esențială: „înfățișare exterioară de învingător și nelibertate interioară și, curând, dependență tainică (ascunsă, dar, cu atât mai mare, deprimanta dependență de procesul literar) – acesta era acum în întregul său Zikov, iată ce s-a interpus între noi” (534). Renunțând să mai scrie și să mai facă demersuri pentru publicare, Petrovici a ales să-și păstreze libertatea interioară. El a refuzat înregistarea de orice fel, care limitează inevitabil. Un om talentat a refuzat să comunice prin scris cu lumea și s-a retras pentru a supraviețui, spiritual vorbind. Zikov, care îl cunoaște foarte bine, înțelege perfect această atitudine: „acum toți scot cărți de-a valma. Și de aceea nu vrei să fii în îngrămadela asta generală. Ești mândru” (546). Independența, mândria și singurătatea îl apropie de un alt „erou al timpului” său, de Peciorin.

Apărarea „eului” este preocuparea constantă a lui Petrovici. Dacă personajul din subterana lui Dostoievski se plângă de umiliința pe care o trăiește în societate, „eroul” lui Makanin se apără din toate puterile și nu ezită chiar să ucidă. Până la crime, însă, primul „duel” se produce în episodul incidentului în mijlocul căruia se întâmplă să cadă Petrovici: la „una dintre ultimele cozi”, la

un magazin unde se vindea zahăr, se produce o încăierare dintr-o cauză previzibilă într-o asemenea situație – cineva „se băgase în față”. Apar imediat trei milișieni, ajutați de niște voluntari, care îl duc la secție pe cățiva dintre cei care stăteau la coadă. Scopul este doar să-i legitimeze și să-și exercite autoritatea, umilindu-i. În condițiile în care toți ceilalți cer iertare, Petrovici are o reacție neașteptată: îl lovește în față pe voluntarul-suflet care aștepta scuzele, zâmbind batjocoritor. După cum vom înțelege din alte situații prezentate în roman, Petrovici nu izbucnește la orice cuvânt sau atitudine care ar putea părea jignitoare, știind să discearnă între ceea ce îi amenință sinele și ceea ce nu atentează la demnitatea lui. Lovitura aplicată voluntarului reprezintă apărarea eului în respectiva situație umilitoare. Protestul lui Petrovici are atât un sens social, cât și unul existențial, fiind vorba despre identitatea lui, aici și acum, într-un spațiu și un timp date.

Petrovici comite două crime, având convingerea că ia parte la dueluri menite să-i apere onoarea. Se află astfel în plin univers literar, cu Pușkin, Lermontov (care au sfârșit ei însăși în câte un duel) și Dostoievski. Prima crimă are loc în condițiile în care un caucazian, „un ins care se lauda cu priceperea lui de a băga spaima în oameni” (157) îl abordează noaptea, cerându-i banii. Totul se petrece repede: Petrovici îi dă puținii bani pe care îi avea și, după ce beau împreună dintr-o sticlă de votcă, stând pe bancă, îi înginge cuțitul în inimă, sub omoplat, drept răspuns la batjocură și la atacul început de celălalt, care era înarmat cu un cuțit lung. În schimb, a doua crimă este aproape premeditată. Petrovici îl ucide pe Ciubisov (Ciubik), cunoscut în *underground* drept turnător al KGB-ului. De fapt, se poate spune că acesta este tolerat în *underground*, deoarece îl cunosc toți artiștii, care beau și mănâncă împreună cu el și râd uneori ciocânlind în masă (semnul pentru turnători, cărora li se spunea „ciocânlitori”). Petrovici știe toate acestea, dar petrece o seară întreagă împreună cu Ciubisov, se îmbată împreună și hoiaresc prin Moscova în căutare de băutură. În timp ce povestește despre scriitori, Petrovici îl audă pe Ciubisov rostind încet fraza „e bine că ați telefonat”. Acum are certitudinea că este înregistrat și începe să cugete la pericolul de a rămâne în istorie, în dosarele KGB-ului, nu ca un scriitor, mai bun sau mai slab (asta deja n-ar mai fi contat), ci ca informator. Repetând în mare parte scenariul „duelului” anterior – lovitură cu un cuțit, sub omoplat, după ce au băut împreună – Petrovici reacționează la respectiva amenințare, fără muștrări de conștiință, ba, mai mult, „cu sentimentul datoriei împlinite” (298).

Cele două crime reprezintă acte de autoapărare a „eului” și, în același timp, de exprimare a voinței libere. În problema crimelor, referință literară nu putea fi alta decât Dostoievski: „Meditam la *să nu ucizi*. (Momentul e potrivit). Desigur, literatura secolului nostru înșelat nu te ajută în acest sens, *au fost numai victime*. Însă secolul al XIX-lea... și avertismentul literaturii (prin literatură)... și însuși Feodor Mihailovici, cum se poate fără el?!” (189). Însă „filosofia loviturii” după care personajul lui Makanin își construiește autoapărarea nu reiterează mecanic cunoșcutele teorii ale personajelor dostoievskiene – Raskolnikov și Ivan Karamazov. Analizând filosofia de viață a lui Petrovici, cercetătoarea R. Semîkina face o delimitare justă între aceasta și ideile predecesorilor lui:

În formula sa, această filosofie nu este agresivă, nu e periculoasă – în sensul introversării, aceasta este forțarea și ruptura rețelei „ideilor cu regim special” de rutină care îl învăluie pe om, trezire spirituală, revelație și dobândita libertate față de toate dogmele; aparent, aceasta seamănă cu filosofia lui Ivan Karamazov: să trăiești pe principiul „totul este permis”, adică independent de tradițiile perimate, de credința „nefondată”. Dar în realitate, în practica obișnuită de zi cu zi filosofia loviturii se transformă în autosatisfacere, uneori primitivă (cum este lovitura dată în bărbia milițianului), iar altă dată chiar în crimă: Petrovici ucide doi oameni, îndreptățit de această filosofie. Desigur, Petrovici își amintește porunca „Să nu ucizi”. Dar, spre deosebire de Raskolnikov, o înțelege ca o poruncă socială (chiar tabu), și nu religioasă.² (Semîkina, 2008: 89)

² În original: «В формуле своей эта философия не агрессивна, не опасна – в интровертном значении это напряжение и прорыв паутины обволакивающих человека рутинных «режимных мыслей», ду-

Departă de a merge pe calea religioasă a căinței și de a repeta, într-o formă sau alta, destinul lui Raskolnikov, Petrovici are de suportat drept consecință, totuși, o cădere nervoasă, care îl aduce în spitalul de psihiatrie – un spațiu care face parte dintr-un mecanism menit, mai ales în perioada brejnevistă, să îi transforme pe disidenți (care, de multe ori, erau artiști talentați) în idioți care-și pierdeau pentru totdeauna „eul”. În capitolul intitulat, cehovian, „Salonul numărul unu”, Petrovici apare într-o situație-limită, în care îi este amenințată personalitatea, din nou și, poate, mai serios decât oricând. Acest spațiu funcționează ca o secție de milie: „spitalul de nebuni e o participă a statului” (355). Medicii, asistentele și, în general, tot ceea ce există aici (de la saloane și paturi până la seringi și fiole) au rolul de a veghea la siguranța statului. Ivan Emelianovici este mai degrabă un slujbaș al statului decât medic psihiatru, un al doilea Porfiri Petrovici, care îl urmărește și îl studiază pe suspectul de crimă. Petrovici reușește să-și salveze, încă o dată, „eul”. Nu se trădează prin nimic și rezistă sub tratamentele menite să-l depersonalizeze și să-l vulnerezile: „Îmi dizolvau eul (ca într-un acid)” (404). Toți ceilalți din salonul numărul unu, în jurul lui, capitulează pe rând și sunt fericiti, eliberați de povara tainei, dar despovărați, de fapt, de propria identitate spirituală.

În acest spital este internat și Venedikt Petrovici, unicul frate al scriitorului underist. De zeci de ani, Venea, care fusese un Tânăr pictor ale cărui desene dovedeau genialitate, este supus unor tratamente menite să-i suprime personalitatea rebelă. Însă, „cu toată genialitatea lui, Venea nu pricpeea că nu se află atât în capcana denunțului cuiva, cât în capcana propriului sentiment de superioritate față de oameni: în capcana propriului eu” (92). Fratele mai mare, cel care a ales să-și pună „eul” la adăpost, crede că lui Venea i-au lipsit prudența și atenția în relație cu autoritățile, iar vanitatea l-a costat foarte scump. Petrovici, care își iubește și își admiră fratele, dovedește că a câștigat smerenia salvatoare, dar Venea nu a avut această șansă ori, mai degrabă, nu această disponibilitate: „Dacă-i să fim sinceri, întotdeauna mi-a lipsit extraordinara ușurință de autoexprimare a lui Venea. Talentul meu e talent, dar e ca o reglare a tirului și eu însuși sunt ca o probă. Natura a făcut proba cu mine și de-abia mai târziu, peste trei ani, l-a scos la suprafață pe Venea. Dacă-i să fim sinceri... Si minte ageră am mai puțină decât el și mi s-a dat doar o jumătate din talentul lui. Si doar o mică bucată din inima lui de leu; tot de probă” (137).

Vorbind despre spitalul-închisoare, Makanin abordează indirect problema demascării sistemului, întrucât pe el îl interesează mai degrabă felul în care reacționează personalitatea umană la aceste represiuni. Conform perspectivei lui Petrovici, trebuie să înțelegi vremurile în care trăiești, să fii lucid și echilibrat. Venea ar fi putut să scape, dacă nu îl întărâta pe anchetator cu râsul lui superior, zeflemitor, care „îl făcea pe cel din față lui să se simtă un nimic, un păduche” (92), mai ales că „nu a existat o luptă, un duel al geniului cu sistemul, a existat o gâlceavă cu un anchetator meschin, ambicioz” (92).

Atunci când părea că Venedikt Petrovici și-a pierdut personalitatea în acest mecanism de ucidere spirituală a oamenilor superiori, apare declarația „merg singur”, rostită de el pe holul spitalului, la întoarcere din „permisiu” de o zi acordată de medici. În capitolul „O zi din viața lui Venedikt Petrovici”, cu trimitere transparentă la nuvela de debut a lui Soljenițin, se găsesc suficiente aluzii la detenție, într-o atmosferă adaptată anilor '90. Spitalul e o închisoare, iar tratamentul reprezintă o tortură. După 20 de ani de administrare a neurolepticelor, personalitatea lui este puternic zdruncinată. Totuși, în final, apar semne că, în ciuda aparențelor, nu este zdrobit cu totul, că și-a păstrat demnitatea. Dorința lui de a merge singur, nesușinut de sanitari, reprezintă un semn de independență, ceea ce este enorm în aceste condiții. În universul spitalului de psihiatrie,

ховное пробуждение, прозрение и достигнутая свобода от всех догм; внешне это похоже на аналогичную философию Ивана Карамазова: жить по принципу «все позволено», т.е. независимо от ответственных традиций, от «несостоятельной» веры. А на деле, в повседневной житейской практике философия удара оборачивается рукожестом, иногда примитивным (как удар в челюсть милиционеру отделении), а в другой раз и прямо убийственным: двух человек убивает Петрович, подкрепленный этой философией. Разумеется, Петрович помнит о заповеди «Не убий». Но, в отличие от Раскольникова, воспринимает её как социальную заповедь (даже табу), а не религиозную» (Семыкина, 2008: 89).

acest „merg singur” este echivalent cu lovitura pe care a dat-o Petrovici și cu crimele pe care le-a făcut pentru apărarea „eului”, este un gest de autoapărare, de care el se dovedește capabil. Astfel, Venea trece dincolo de frontieră subteranei politice, fiind, și el, un om al *underground*-ului spiritual.

La rândul lui, Petrovici depășește limitele subteranei sociale, dar și ale celei politice, renunțând, în plus, la orice manifestare concretă a prezenței sale în lume, aşa cum sunt propriile texte literare:

Trebua să știu și să cred că viața mea nu e nenorocoasă. Trebuia să cred că pentru niște scopuri speciale și pentru un plan superior era necesar ca acum (în acest timp și în această Rusie) să trăiască oameni ca mine, în afara consacrației, în afara renumeului și cu pricoperea de a crea texte. *Underground*. Să încerci să trăiești fără Cuvânt, doar alii trăiesc, să răsti sau să nu răsti să trăiești tăcut – iată întrebarea – și eu sunt unul dintre primii. Nerecunoașterea mi-am văzut-o nu ca pe o înfrângere, nici măcar ca pe o remiză – ca pe o victorie. Ca pe un argument că eul meu a depășit textele. Am pășit mai departe. (454)

Petrovici a pășit mai departe spre consolidarea „eului”. Numai oamenii puternici din punct de vedere spiritual pot să trăiască fără cuvânt, acest instrument al exprimării de sine în fața celorlalți. Eroul lui Makarin este un om al *underground*-ului profund, adevarata subterană, unde sinele este protejat. Esențială este, aşadar, latura ei spirituală, iar celealte aspecte prezентate în roman – social și politic – sunt menite să completeze imaginea subteranei.

BIBLIOGRAFIE:

DOSTOIEVSKI, Feodor Mihailovici, *Însemnări din subterană*, traducere de Emil Iordache, prefată de Sorina Bălănescu, Iași: Timpul, 1999.

MAKANIN, Vladimir, *Underground sau Un erou al timpului nostru*, traducere de Emil Iordache, Iași: Polirom, 2004.

АЛЕКСЕЕВА, Н. В., Цитатное поле романа В. Макарина «Андерраунд, или Герой нашего времени», Третий Веселовские чтения, Межвузовский сборник научных трудов, УЛГПУ: Ульяновск, 1999, с. 62-67.

АРХАНГЕЛЬСКИЙ, Александр Николаевич, Где сходились концы с концами. Над страницами романа Владимира Макарина «Андерраунд, или Герой нашего времени», «Дружба народов», 1998, с. 181-185.

МАКАНИН, Владимир Семёнович, *Андерраунд, или Герой нашего времени*, Москва: Вагриус, 1999.

НЕМЗЕР, Андрей Семёнович, Когда? Где? Кто? О романе Владимира Макарина: опыт краткого путешествия, «Новый мир», 1998, № 10, с. 183-195.

ПУСТОВАЯ, Валерия Ефимовна, Новое «я» современной прозы, «Новый мир», 2004, № 8, с. 98-122.

СЕМЫКИНА, Роза Сан-Иковна, Локусы подполья в романе В. Макарина, «Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения», 2008, №4, с. 87-92.

СТЕПАНЯН, Карен Ашотович, Кризис слова на пороге свободы, «Знамя», 1999, № 8, с. 204-214.

ВАРЛАМОВ, Алексей Николаевич, Убийство. Заметки о современной прозе, «Дружба народов», 2000, с. 186-192.

BOOK REVIEW

Bogdan Crețu, *Inorogul la Porțile Orientului. Bestiarul lui Dimitrie Cantemir. Vol. I Premisis. Bestia Domini; Vol. II Bestia Diaboli*

Institutul European, Iași, 2013, 497 p.

ANDREEA MIRONESCU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Obsesia „începuturilor”, a ceea ce se numește convențional „epoca veche” a literaturii, rămâne, paradoxal, o constantă a studiilor românești în ultima jumătate de secol. O Miză a istoriilor literare de autor unic, întrebarea „când începe literatura română?” legitimează nu doar demersul lui G. Călinescu din 1941, ci și istoria critică a lui Nicolae Manolescu din 2008 (subintitulată, semnificativ, „5 secole de literatură”) sau „panorama” alternativă a lui Mihai Zamfir din 2012, când apare ediția a II-a a lucrării. Întrebarea poate părea fastidioasă sau anacronică, dar nu este nici una, nici alta: independent de intenția autorilor ei de a oferi un răspuns pe teren „estetic”, dilema angajează în primul rând domeniul memoriei culturale. Ce anume selectăm din epoca veche, una mai degrabă „neliterară”, și în baza căror criterii? Cum pot fi reintegrați tradiției literare autorii uitați sau cei exteriori ei, precum marii cărturari ai secolelor XVI-XVIII? Care context de comunicare trebuie să primeze în actualizarea textelor vechi, cel de atunci sau cel de acum, arheologia culturală sau recuperarea din unghi estetic?

Cercetarea lui Bogdan Crețu despre opera cosmopolitului cărturar Dimitrie Cantemir (1673-1723) aduce în discuție tocmai aceste dileme metodologice. Principe al Moldovei pentru două scurte perioade și sancționat ca „primul nostru romancier” cu *Istoria ieroglifică*,

Cantemir este, observă Crețu, un autor „difícil”. Astă și pentru că opera sa principală, redactată între 1703-1705 la Constantinopol, în limba română și sub forma unui roman istoric cu personaje animaliere, a fost publicată la aproape două secole distanță. În 1883, când o editează pentru prima dată Academia Română, opera hibridă a lui Dimitrie Cantemir este deja una „veche”. Privit inițial ca un monument cultural, recuperată apoi pe terenul esteticului și integrată istoriei romanului românesc, *Istoria ieroglifică* nu a fost încă plasată în contextul epistemic potrivit. Iată ideea de la care pornește investigația lui Crețu: Dimitrie Cantemir nu poate fi „contemporanul nostru”. „Cărțile sale trebuie citite și în sine, dar și amplasate într-un context cultural, religios, ideologic, istoric și, abia în ultimă instanță, estetic potrivit” (*Epilog*). Noutatea perspectivei, sugerată și de titlu, este aici explicită. *Istoria ieroglifică* nu este un roman, aşa cum a fost canonizat de istoricii literaturii, ci un bestiar. Desigur, unul atipic sau, mai exact, un pseudo-bestiar, în care măștile animaliere se desprind polemic de tradiție (și aceasta una schimbătoare, din antichitate până în Evul Mediu și Renaștere), pentru a propune desenul unei alte lumi decât cea medievală, guvernată de teofanii și coduri sacre.

Amplă introducere în subiect, care ocupă aproape jumătate din primul volum al studiului, discută critic plasarea operei lui Cantemir în episteme diferite, insistând asupra relației dintre literatură și cunoaștere la cumpăna secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea. Cărturar inițiat în

domenii diferite ale cunoașterii umaniste, de la istorie, religie și filozofie la retorică și muzică, europeanul oriental Dimitrie Cantemir face figura unui exilat în cultura română a vremii. Bagajul său intelectual, ca și operele sale în limba română, precum *Divanul* (Iași, 1698) ori *Istoria ieroglifică* nu-și găsesc nici precedență, nici continuatorii în spațiul cultural al Principatelor Române. Autorul emfatizează această constatare, construind un amplu scenariu maieutic pentru a demonstra o teză enunțată axiomatically încă din start: „S-a format [Cantemir] în acest spațiu cultural, lipsit de continuitate, de organicitate? Reprezintă alegoria sa un efect logic, un rezultat firesc al unor acumulări coerente, succesive, al unor sedimentări culturale sistematice?” (60).

Întrebările de mai sus ascund o neprefăcută ironie față de locurile comune ale disciplinei de studiu. De parte de a susține o retrospectivă vizuine organicistă a culturii, Bogdan Crețu face o pledoarie pentru relativizare și lectura contextuală a documentelor culturale. În cazul lui Dimitrie Cantemir, tentativele de lectură în context s-au limitat la interpretarea în cheie factual istorică a cărții, aşa cum demonstrează ediția din 1965, îngrijită de cercetătorii P. P. Panaiteanu și I. Verdeș, care consideră măștile animaliere sosii ale personajelor politice ale vremii, deconspirând pas cu pas „acoperirea” fiecarei. Dincolo de a fi un „fiziolog” politic, textul cărturarului umanist face însă apel la Biblie, Fiziologul latin și alte bestiare medievale, ale căror coduri sunt împrumutate, ca atare sau denaturate, în *Istoria ieroglifică*. Dacă aceste sisteme de simbolizare sunt ignorate – avertizează Bogdan Crețu – „te pasc nenumărate capcane. Rîști, de pildă, să muști în alte sisteme de cunoaștere unele animale [...] care pentru cei vechi erau, fără dubiu, hibrizi. Rîști să acorzi o reputație pozitivă unor animale care reprezentau, conform același sistem simbolic, unele negative. Sau, în fine, rîști să pierzi foarte multe semnale intertextuale, foarte multe aluzii sau chiar să răstorni cu totul sensul pe care textul îl construiește conform codurilor, valorilor, prejudecășilor epocii care l-a generat” (19).

Sesizând, pe urmele lui Michel Pastoreau, pericolul anacronismului în perspectiva modernilor față de medievali, Crețu pună întrebarea esențială pentru exercițiul său de arheologie a

simbolurilor aplicat operei lui Cantemir: „Ce este un animal în Evul Mediu”? Mutat, încă din primele secole ale creștinismului, din regnul său natural pe tărâmul alegoriei, unde se „comportă” încă în conformitate cu natura sa originară, animalul devine un instrument al cunoașterii morale. Folosindu-se de sugestiile lui Foucault din *Cuvintele și lucrurile* despre cunoașterea medievală prin compilație și interpretare a „tot ceea ce a fost văzut și auzit” în legătură cu un lucru, Crețu subliniază interfe rența, în epoca studiată, între imaginar și cunoaștere. Natura este, ea însăși, o țesătură de simboluri – dar simbolul nu reprezintă nicio dată o convenție general-valabilă. Dimpotrivă, el funcționează în interiorul unui cod, al unui context, care oferă interpretului și cheia potrivită. Și în cazul bestiarelor, contextul conferă o anumită interpretare simbolului animalier, care este intotdeauna unul ambivalent.

Plasându-l pe Cantemir în contextul cultural transdisciplinar al epocii sale, Bogdan Crețu refac în cele două volume ale cărții – *Bestia Domini* și *Bestia Diaboli* – exercițiul de compilație și interpretare a simbolurilor animaliere pe care trebuie să-l fi parcurs, pe măsura redactării *Istoriei ieroglifice*, și principale moldovean. Dincolo de informația enciclopedică despre reprezentările animaliere din antichitate și până în Renaștere, cu accent pe simbolistica medievală dominantă la începutul secolului al XVIII-lea în spațiul românesc, câștigul cărții lui Bogdan Crețu stă în exercițiul interpretativ, care luminează multe dintre locurile obscure ale acestui text canonic în tradiția literară autohtonă. Interpretarea potrivită a simbolurilor este, de altfel, miza lui Cantemir însuși, sau cel puțin așa reiese din cartea de față: unele personaje-animale știu să interpreze simbolurile, iar altele nu. În lipsa inițierii în toate domeniile pe care le frecventează Bogdan Crețu, de la epistemologie la studii despre sexualitatea biblică, lectorul *Istoriei ieroglifice* ar cădea, ca și Hameleonul, victimă propriei sale inculti. Dacă acest personaj negativ, pedepsit ostentativ de naratorul-autor, ar fi știut „să detecteze și să interpreze simbolurile, atunci când le întâlnește”, s-ar fi putut feri nu doar de ironia cinică a naratorului, dar ar fi evitat și chinuri (onirice, e drept) îngrozitoare și inutile.

Deși pare să respingă actualizarea estetică a

istoriei cu cheie a lui Cantemir, întrebarea fundamentală a cărții lui Bogdan Crețu rămâne una care gravitează în jurul nașterii literaturii. Ce reprezintă *literatura* pentru cărturarul Cantemir, dincolo de un mod de a percepe și simboliza ordinea lumii, după modelul cunoașterii medievale? Răspunsul nu este unul ușor de formulat. O spune dintru început chiar Bogdan Crețu, atunci când atenționează că poate fi greșit să echivalăm „deprinderea ritoricească” de care vorbește Cantemir în prefată cărții sale cu literaritatea, aşa cum s-a procedat îndeobște. Întrebarea relevantă este și aici, aşa cum am văzut, una care trimită la context: pentru Cantemir literatura trebuie să fi însemnat nu doar „totalitatea literelor”, ci și totalitatea cunoștințelor. Literatura este un instrument de cunoaștere, dar și o „sumă a gândirii” care – avertizează Crețu – nu acceptă printre valorile sale desfășarea estetică. Asta nu înseamnă însă că Dimitrie Cantemir nu folosește „în mod de-liberat” procedee și tehnici literare „în vederea obținerii unor efecte estetice”. Nu trebuie trebuchet cu vederea că multe dintre aceste tehnici sunt consuștanțiale narăriunii, independent de scopurile ei. Or, Crețu observă că pentru Cantemir, care-și investește opera și cu un capital afectiv, literatura reprezintă un discurs vindicativ, dar și un discurs pur și simplu, care îl atrage pentru libertatea pe care o sondează neconvenit. Frazele alambicate ale *Istoriei ieroglifice*, ca și personajele sale, animale emancipate de tradiția bestiarelor medievale, spun povestea unei lumi nu doar corupte politic, ci degradate în chiar esență ei – o lume „care nu mai respectă armonia universului conceput ca desen al lui Dumnezeu”. Odată ce încalcă codurile simbolice până atunci funcționale, literatura își cucerește propria autonomie, dar și statutul de discurs degradat, despre o lume căzută în istorie – acesta ar putea fi cifrul secret al *Istoriei ieroglifice*.

Adoptarea perspectivei inteligent interdisciplinare, epuizarea bibliografiei primare a temei tratate, problematizarea fundamentelor unei discipline ca „istoria literaturii române” fac din *Inorogul la Porțile Orientului. Bestiarul lui Dimitrie Cantemir* nu numai un eveniment în câmpul studiilor literare românești, ci și un manifest al bunelor practici în cercetarea textelor literare – și nu doar a celor „vechi”. Prin contrast cu di-

versitatea bibliografică din a doua parte a cărții, sărăcia surselor care să descrie pertinent fenomenul studiat cu referiri stricte la spațiul românesc se face simțită. Studiul de față anulează însă în bună măsură acest inconvenient pentru cercetările viitoare, cartea lui Bogdan Crețu reușind să umple multe goluri din textualitatea disciplinei sale.

Acta Iassyensia Comparationis

Recent Issues:

No. 15 / 2015 Eroi și anteroi / Heroes and Antiheroes / Héros et antihéros

No. 14 / 2014 Scent, Sound and Colour / Odeur, Son et Couleur

No. 13 / 2014 Rușinea / The Shame / La Honte

No. 12 / 2013 Quests - Conquests / Quêtes - Conquêtes

No. 11 / 2013 Bucate și băuturi: perspective culturale / Food and Drink:
Cultural Ways / Manger et boire: perspectives culturelles

No. 10 / 2012 Rituri de trecere / Rites of Passage / Rites de passage

Acta Iassyensia Comparationis

EDITORIAL BOARD

HONORARY DIRECTOR: Viorica S. Constantinescu
(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România)

CHIEF EDITOR: Ana-Maria Constantinovici-Ştefan
(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România)

EDITORIAL SECRETARIES: Alina Tîței (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Livia Iacob (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Corina Bădelești (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România)

EDITORS: Mihaela Cernăuți-Gorodețchi (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Neil B. Bishop (Memorial University of Newfoundland, St. John's, Canada), Cătălin Constantinescu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Nicoleta Cinpoes (University of Worcester, UK), Martin A. Hainz (Universität Wien, Österreich), Dragoș Carasevici (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Marius-Adrian Hazaparu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România)

ADVISORY BOARD

Ştefan Avădanei (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Yves Chevrel (professeur émérite, Université de Paris IV-Sorbonne, France), Andrei Corbea-Hoisié (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Czesław Grzesiak (Uniwersytet „Marii Curie-Skłodowskiej”, Lublin, Polska), Henning Krauß (emeritierter Professor, Universität Augsburg, Deutschland), Michel Otten (professeur émérite, Université catholique de Louvain, Belgique), acad. Eugen Simion (profesor consultant, Universitatea din București, România; președintele Secției de Filologie și Literatură, Academia Română), Petruța Spănu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România & Uniwersytet „Marii Curie-Skłodowskiej”, Lublin, Polska), Elena-Brândușa Steciuc (Universitatea „Ştefan cel Mare”, Suceava, România), Mihai Zamfir (București, România & Brasília, Brasil).

Acta Iassyensis Comparationis

ISSN (online): 2285 – 3871

Website:

http://literaturacomparata.ro/aic/?page_id=157&lang=en