



Interférences littéraires
Littéraire interferences

Multilingual e-Journal for Literary Studies

<http://www.interferenceslitteraires.be>

ISSN : 2031 - 2790

LE JOURNAL D'ÉCRIVAIN
Un énoncé de la survivance

Textes réunis et présentés par
Matthieu SERGIER & Myriam WATTHEE-DELMOTTE

n° 10
Mai 2013



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION - DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KULeuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur

Matthieu SERGIER (FNRS – UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Guillaume WILLEM (KULeuven) & Laurence VAN NUJIS (FWO – KULeuven) – Secrétaires de rédaction - Redactiesecretarissen

Elke D'HOKER (KULeuven)

Lieven D'HULST (KULeuven – Kortrijk)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION - REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Anke GILLEIR (KULeuven)

Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)

Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)

Ortwin DE GRAEF (KULeuven)

Ben DE BRUYN (FWO - KULeuven)

Jan HERMAN (KULeuven)

Marie HOLDSWORTH (UCL)

Guido LATRÉ (UCL)

Nadia LIE (KULeuven)

Michel Lisse (FNRS – UCL)

Anneleen MASSCHELEIN (FWO – KULeuven)

Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)

Reine MEYLAERTS (KULeuven)

Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KULeuven)

Marc VAN VAECK (KULeuven)

Pieter VERSTRAETEN (KULeuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE - WETENSCHAPPELIJKCOMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Monash University)

Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Faith BINCKES (Worcester College, Oxford)

Philiep BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Àlvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Christian CHELEBOURG (Université de Nancy II)

Edoardo COSTADURA (Université de Rennes II)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Dirk DELBASITTA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix – Namur)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ute HEIDMANN (Université de Lausanne)

Klaus H. KIEFER (Ludwig-Maximilians-Universität München)

Michael KOLHAUER (Université de Savoie)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université de Grenoble)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

François LECERCLE (Paris IV - Sorbonne)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Christina MORIN (Queen's University Belfast)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Olivier ODAERT (Université de Limoges)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Jan OOSTERHOLT (Universiteit Oldenburg)

Maité SNAUWAERT (Université d'Alberta)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KULeuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be



LE JOURNAL D'ÉCRIVAIN Un énoncé de la survivance

s. dir. Matthieu SERGIER & Myriam WATTHEE-DELMOTTE

n° 10 - mai 2013

<http://www.interferenceslitteraires.be/nr10>

Mattieu SERGIER & Myriam WATTHEE-DELMOTTE Le journal d'écrivain. Un énoncé de la survivance	7
Kirby JORIS Peter Ackroyd's <i>The Last Testament of Oscar Wilde</i> (1983). Diary of a Personal Autopsy, Autopsy of a Personal Diary	17
Arvi SEPP Der profane Raum des Tagebuchs: Kulturelles Gedächtnis in Victor Klemperers autobiographischen Notizen	29
Michel LISSE Au bord des journaux de bord de Jacques Derrida	45
Matthieu SERGIER Bevroren verlangens. Dieren en het dagboek in Peter Verhelsts <i>Zoo van het denken</i> (2011)	55
Stéphanie VANASTEN De <i>dagboek</i> à <i>nachtboek</i> . La fin et le début de la littérature selon Patricia de Martelaere	75
Lars BERNAERTS Schrijven als gebeurtenis. De omwerking van het dagboek in Ivo Michiels' <i>Journal brut</i>	87
Sofiane LAGHOUATI Rien de personnel. Journaux de bord et genèse onirique du récit chez Claude Ollier	101

Lize LEFAIBLE
'De vrucht der ervaring rijpt niet aan de jonge takken'. Een vergelijking
van de oorlogsdagboeken van Virginie Loveling en Joris Van Severen 123

VARIA

Christian CHELEBOURG
Thermodynamique des mœurs, conflit des générations et marche de
l'histoire de *La Bande des Ayacks* à *The Hunger Games* 142



Interférences littéraires Littéraire interferences

Multilingual e-Journal for Literary Studies

<http://www.interferenceslitteraires.be>

ISSN : 2031 - 2790

Matthieu SERGIER & Myriam WATTHEE-DELMOTTE

Le journal d'écrivain, un énoncé de la survivance

Résumé

L'invariant qui caractérise la pratique diariste est la datation chronologique. Le journal s'inscrit toujours ainsi dans la contingence du sujet scripteur et s'avère, plus que tout autre genre, hanté par la mortalité. La conscience de la finitude amène dès lors les écrivains à proposer des solutions à l'angoisse qu'elle génère, dans un dispositif sous-tendu par une forme de ritualité. Ce numéro évoque les procédés scripturaux mis en œuvre pour traduire l'écoulement imperturbable du temps dont l'horizon est la mort, et pour relever le défi de lui opposer un énoncé de survivance.

Abstract

Chronological dating is an invariant that characterizes diary writing. The diary is always marked by the contingency of the writing subject and is, more than any other genre, haunted by mortality. Aware of his finitude, the writer is prompted to offer solutions to the anxiety it generates, through a system based on a mode of rituality. This present issue of *Interférences littéraires / Littéraire interferences* focuses on writing processes used in literature to evoke the imperturbable flow of time, the horizon of which is death, and to take up the challenge to confront it with a survival statement.

Pour citer cet article :

Matthieu SERGIER & Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Le journal d'écrivain, un énoncé de la survivance », dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 10, « Le Journal d'écrivain. Un énoncé de la survivance », s. dir. Matthieu SERGIER & Myriam WATTHEE-DELMOTTE, mai 2013, pp. 7-13.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION - DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KULeuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur

Matthieu SERGIER (FNRS – UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Guillaume WILLEM (KULeuven) & Laurence VAN NUÏJS (FWO – KULeuven) – Secrétaires de rédaction - Redactiesecretarissen

Elke D'HOKER (KULeuven)

Lieven D'HULST (KULeuven – Kortrijk)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION - REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Anke GILLEIR (KULeuven)

Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)

Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)

Ortwin DE GRAEF (KULeuven)

Ben DE BRUYN (FWO - KULeuven)

Jan HERMAN (KULeuven)

Marie HOLDSWORTH (UCL)

Guido LATRÉ (UCL)

Nadia LIE (KULeuven)

Michel LISSE (FNRS – UCL)

Anneleen MASSCHELEIN (FWO – KULeuven)

Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)

Reine MEYLAERTS (KULeuven)

Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KULeuven)

Marc VAN VAECK (KULeuven)

Pieter VERSTRAETEN (KULeuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE - WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Monash University - Melbourne)

Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Faith BINCKES (Worcester College - Oxford)

Philiep BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Christian CHELEBOURG (Université de Nancy II)

Edoardo COSTADURA (Friedrich Schillet Universität Jena)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix - Namur)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ute HEIDMANN (Universität de Lausanne)

Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)

Michael KOHLHAUER (Université de Savoie)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université de Grenoble)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

François LECERCLE (Université de Paris IV - Sorbonne)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Christina MORIN (Queen's University Belfast)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Olivier ODAERT (Université de Limoges)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Maité SNAUWAERT (University of Alberta - Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KULeuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

LE JOURNAL D'ÉCRIVAIN Un énoncé de la survivance

En ce moment, je survis à ma vie.¹

À quoi se reconnaît le genre du journal personnel ? Dans la livraison précédente d'*Interférences littéraires/Littéraire interferences* ont été soulignées « les libertés génériques d'une pratique d'écriture » qui se caractérise par son extrême plasticité, sa faculté d'accueil à la diversité formelle, à l'hybridité et au dialogue intergénérique². Une constante, cependant, reste le point d'ancrage de sa spécificité, à savoir ce que Philippe Lejeune résume en la formule : « une série de traces datées »³. Le journal respecte la ligne du temps et la datation qu'il arbore, tout en affichant ouvertement la discontinuité, laquelle reste inéluctablement soumise au flux temporel dont elle ne fait que scander le parcours téléologique. Quel que soit son auteur, homme de lettres ou non, le genre diariste rend compte de la linéarité temporelle dans le mouvement obligatoire de son évolution, qui peut être sous-tendue par une espérance d'accomplissement, comme dans le *logbook* qui accompagne un voyage, mais qui l'est parfois par une conscience exacerbée de la promesse de la fin, susceptible de revêtir la forme d'une clôture ou une chute redoutée. Le dernier mot du texte peut, en ce sens, signifier le terme de la vie, comme on le comprend implicitement dans le *Journal d'Anne Frank*, devenu un canon du genre, et explicitement chez Jehan-Rictus, par exemple, dont le journal reste en suspens le 6 novembre 1933 au milieu d'une phrase, le diariste étant mort foudroyé la plume à la main.

Le journal s'inscrit toujours dans la contingence du sujet scripteur ; le journal d'écrivain témoigne, dans sa spécificité, de l'*ethos* discursif d'une singularité qui se confronte à cette contingence, armé d'une écriture qu'il veut empreinte de littéarité. Nous observerons ici selon quels procédés scripturaux les écrivains peuvent, dans le genre diariste, produire un énoncé qui traduit l'écoulement imperturbable du temps dont l'horizon est toujours la mort, et qui en relève le défi.

La conscience de la finitude amène en effet les écrivains à proposer des solutions à l'angoisse qu'elle génère. La visée téléologique qui pointe vers la mort peut être atténuée par divers procédés narratifs. Ainsi les structures cycliques peuvent-elles nuancer la perception du flux : un journal peut être structuré selon

1. « Le journal d'écrivain. Les libertés génériques d'une pratique d'écriture », s. dir. Matthieu SERGIER & Sonja VANDERLINDEN, dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 9, novembre 2012. [En ligne], URL : <http://www.interferenceslitteraires.be/nr9>

2. Jean-Paul SARTRE, *Carnets de la drôle de guerre*, dans *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, édition établie et annotée par Jean-François LOUETTE, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 166.

3. Philippe LEJEUNE, *Signes de vie, le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005, p. 80.

les saisons, commencer au printemps et se terminer à la fin de l'hiver, et ainsi se focaliser sur la révolution d'une année qui en appelle d'autres ; il peut commencer par un décès et se terminer par une naissance, etc. Comme le précise Françoise-Simonet Tenant : « Parce que la vie se répète, parce que le calendrier a une structure cyclique, le journal donne au lecteur une impression d'éternel retour. Reviennent les mêmes actions, les mêmes pensées : au lecteur pressé, le journal semble tourner en rond ou s'enliser »⁴. Le journal peut aussi jouer avec les données du calendrier : citer des dates en entretenant le flou sur l'année, placer sous une seule entrée des paragraphes qui concernent chacun des moments différents, ce dont le lecteur ne s'aperçoit pas nécessairement immédiatement. Un journal s'avère, en outre, structuré non seulement par le calendrier, mais aussi par le rythme des reprises qu'il convoque, par ce que Jean-François Hamel appelle, parlant des phénomènes de retour sur le passé, la « résurgence des poétiques de la répétition »⁵, qui met à mal l'interprétation traditionnelle de l'historicité, bien que la pratique diariste semble, à première vue, confirmer le primat de la linéarité.

On ne peut qu'être frappé par la fréquence de la thématique de la mort dans la production diariste des écrivains, en particulier contemporains. Ainsi, ce volume évoque entre autres les pratiques d'écrivains en temps de guerre (Virginie Loveling, Victor Klemperer), un journal dédié à la mémoire d'un ami mort (Jacques Derrida) et des textes qui mettent en scène le journal d'un explorateur qui périt en chemin (Peter Verhelst citant Robert Falcon Scott), d'un agonisant (Peter Ackroyd racontant Oscar Wilde), d'un suicidé (le *Journal nocturne d'un insomniaque* de Patricia de Martelaere). Certes, la problématique de la finitude n'est pas l'apanage du genre diariste : depuis Mallarmé, on comprend que le langage ne peut désigner son objet que sur le mode de l'absence, et Blanchot situe l'espace littéraire tout entier sous le signe du veuvage d'Orphée. Dominique Rabaté souligne que la dynamique du deuil est au cœur même de la littérature depuis le romantisme, et que « l'écriture avoue sa nature ambivalente d'arme de mort et de puissance de vie, de survie »⁶. Mais la particularité du journal est de prendre en charge la menace de la mort en tant qu'elle pèse sur le scripteur lui-même et ce, même lorsqu'il s'agit d'évoquer le décès d'autrui. L'*ethos* discursif du diariste est l'expression d'une fragilité qui touche personnellement le locuteur et qui conditionne son dire, lui-même pris dans le flot temporel porteur de mort.

Le journal livre l'indice d'une subjectivité discursive qui se déploie dans la mouvance ; il vient ainsi troubler ce que Blanchot appelle « la duplicité du songe heureux qui nous invite à mourir tristement en Eurydice afin de survivre glorieusement en Orphée »⁷. En effet, le flux diachronique dans lequel se déploie le genre diariste ne conditionne pas moins le sujet que l'objet du discours. Comme les choses et les êtres dont il parle, le scripteur est éphémère ; son texte, ponctué de dates et ainsi marqué du sceau de la discontinuité, se veut la trace d'un vécu révolu tout autant que du dire qui le vise, et les balises temporelles qu'il indique ne sont que des points

4. Françoise SIMONET-TENANT, *Le Journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, « L'écriture de la vie », 2004, p. 107.

5. Jean-François HAMEL, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, « Paradoxes », 2006, p. 10.

6. Dominique RABATÉ, « Introduction », dans *Modernités*, n° 21, « Deuil et littérature », s. dir. Pierre GLAUDES & Dominique RABATÉ, 2005 p. 11.

7. Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, « Idées », 1968, p. 329.

de capiton eux-mêmes pris dans un tissu qui ne cesse de se dérouler. En ce sens, le journal, s'il est orphique, ne peut l'être qu'au sens de ce qui suit le *sparagmos* : la tête continue à chanter après le démembrement, elle est survivante. Et si gloire il y a, celle-ci tient donc moins à une victoire offensive sur cet ennemi inattaquable qu'est le temps, qu'à cette forme d'héroïsme défensif qui consiste à se maintenir au-delà de la destruction et à ne pas désespérer du chant, toujours pratiqué, toujours offert.

À cet égard, les propos d'Alexandre Péraud relatifs à l'expression du deuil en littérature s'avèrent particulièrement éclairants dans le contexte de l'écriture diariste : « la médiation par le langage est effectivement ce qui permet de dépasser le sentiment paralysant de la perte, mais implique dans le même temps qu'on accepte d'avoir perdu, sans possibilité de retour, l'objet que l'on a nommé »⁸. Le journal d'écrivain, dans sa spécificité littéraire, exprime et concrétise à la fois cette perte assumée par le travail d'esthétisation opéré dans la langue. Ainsi par exemple, le journal de Paul de Wispe-laere, *Het Verkoelde Alfabet*, paru en traduction française sous le titre *L'Alphabet calciné*, propose un discours extrêmement raffiné qui, en chantant un passé rendu paradisiaque, s'en distancie par ce mouvement même. *L'alphabet* qui permet de faire resurgir le passé est *calciné*, devenu cendres précieuses, dans une connotation de sublimité qui rejoint la rose « absente de tout bouquet » de la poésie mallarméenne.

Cette particularité permet de comprendre la performativité de l'invariant qui caractérise la pratique diariste, à savoir la datation chronologique. La reprise de ce paramètre générique fondamental – et définitoire⁹ – du journal tient à son efficience propre, qui consiste à inscrire en même temps la durée et l'éphémère dans le discours. La date se comprend dès lors aussi comme un marqueur de différence : aujourd'hui n'est pas hier, le « je » qui s'exprime n'est pas celui qu'il était la semaine précédente, mais il déploie une « identité narrative »¹⁰ dans la pleine affirmation de son ipsité. Le poète Willy Roggeman attribue, en ce sens, une fonction « nietzschéenne »¹¹ au journal : cette forme littéraire spécifique permet d'insister sur l'instant, sur le caractère à la fois plein et fugace de chaque moment, et il ouvre ainsi potentiellement le texte à la contradiction en empêchant toute interprétation monolithique.

La datation indique le flux temporel continu et l'endigue, elle ordonne le texte selon un axe d'irréversibilité tout en se déployant sur le mode de la pause narrative, puisqu'elle met parallèlement en scène un sujet écrivain. Ce faisant, ce dispositif joue un rôle anxiolytique, ramenant le chaos événementiel à l'ordre de la diachronie, et l'altérité du monde à l'intimité d'un « je » locuteur. Cette organisation textuelle ne remplit pas nécessairement ce que Raphaël Baroni appelle « une fonction *configurante* (expliquer, rendre intelligible les événements passés) »¹², car nul n'oblige le locuteur à lever quelque lumière que ce soit sur l'intelligence de son propos, qui peut

8. Alexandre PÉRAUD, « Le réalisme romantique comme deuil du réel », dans *Modernités*, n° 21, « Deuil et littérature », *op. cit.*, p.88.

9. Lorsque l'on déroge à cette clause, il faut néanmoins y faire allusion pour autoriser encore l'appellation de « journal », comme le fait Pierre Jean Jouve dans *En Miroir. Journal sans date* (1954). Seule cette précision permet de considérer ce texte comme un écrit diariste et non appartenant au seul registre autobiographique des mémoires.

10. Paul RICOEUR, « L'identité narrative », dans *Revue des sciences humaines*, tome LXXXV, n° 221, janvier-mars 1991, p. 35-47.

11. Willy ROGGEMAN, *De goddelijke hagedisjes. Journaal 68/69*, Brussel/Amsterdam, Elsevier/Manteau, 1978, p. 120.

12. Raphaël BARONI, *L'Œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, « Poétique », 2009, p. 27.

rester obscur, voire hermétique. Mais elle joue pleinement, en littérature, sur ce que la critique appelle « une fonction *intrigante*, c'est-à-dire qui exploite une discordance narrative provisoire ou permanente à des fins esthétiques »¹³. Car le rôle des dates dans le journal d'écrivain n'est pas tant de dominer la matière textuelle afin de la transformer en récit, voire en destin, que de focaliser le sens sur chaque séquence datée en elle-même, autrement dit de le centrer sur une présence au monde transmuée en présence au moment de l'énonciation, en suivant les méandres de son déploiement. Le genre téléologique du journal, dans lequel une énonciation unique correspond à un double énoncé (les faits et la relation des faits), se présente non tant comme un déploiement sur le mode synthétique du sommaire que comme une succession de moments de présence au geste scriptuaire lui-même, troués d'ellipses entre les pauses.

La performativité du journal tient à ce dispositif, que l'on peut comprendre comme sous-tendu par une forme de ritualité. Rappelons qu'un rite est un pari jeté, dans la négociation d'une situation problématique, sur l'efficacité de la reprise d'une forme considérée comme ayant fait ses preuves dans le passé¹⁴. Le rite se distingue du code par la symbolique mise en jeu et par l'exaltation axiologique, qui vont au-delà d'une pragmatique matérielle ou logique¹⁵. Dans l'écriture diariste, qui s'affronte à cette difficulté première de l'humanité qu'est le temps dévoreur, le système de datation qui constitue le lieu même de la reconnaissance générique n'est pas seulement de l'ordre du code, dès lors que, à la différence du registre par exemple, il engage des affects et des valeurs. Le lecteur se trouve en effet convié à entrer dans l'intimité du scripteur, tant dans l'épaisseur au jour le jour de ce qu'il relate dans la durée de son expérience vécue que dans le développement de son expérience scriptuaire. Sur le plan narratologique, le diariste recourt au mode narratif de la vision « avec », qui suscite à une identification maximale du lecteur réel au narrataire – le lecteur postulé par le texte –, et invite à l'adhésion momentanée à l'axiologie du locuteur¹⁶. Il crée ainsi avec le lecteur un échange sur le plan de l'intime, terme à entendre dans la double acception que souligne François Jullien : *intimus*, en latin « le plus intérieur », est ce qu'il y a de plus profond en soi, que l'on garde au secret. Mais comme le montre Saint-Augustin, c'est aussi le moment de la relation la plus intense avec l'Autre, qui « fait basculer d'un dehors indifférent dans un dedans partagé et vit inépuisablement des “riens” du quotidien, y découvrant l'inouï de l'être auprès »¹⁷. C'est donc par le registre de l'intime que le diariste construit ce « nous » qui, selon Françoise Champion, attentive à la fonction intégrative du rite, constitue la composante indispensable pour pouvoir parler de ritualité¹⁸.

Un rite a pour fonction de surmonter une difficulté par la reprise d'une forme (textuelle, gestuelle, posturale) qui doit sa légitimité à ce qu'elle s'est avérée opérante

13. *Idem*.

14. Pour une approche anthropologique et sémiologique de la littérature comme rite, voir Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, « Comparatisme et société », 2010, p. 14. Voir aussi « Literature as Ritual. The Ritual Stakes in Contemporary Literature », dans *Interférences littéraires/Littéraire Interferentia*, n° 7, novembre 2011, pp. 227-234. [En ligne], URL : <http://www.interferenceslitteraires.be/node/141>.

15. Ainsi, agiter un drapeau blanc face à l'ennemi ne préserverait pas du danger d'être massacré s'il ne s'agissait d'un symbole de paix, qui fait appel au respect du code d'honneur des combattants.

16. Vincent JOUVE, *Poétique des valeurs*, Paris, P.U.F., « Écriture », 2001.

17. François JULLIEN, *De l'intime, loin du bruyant amour*, Paris, Grasset, 2013, quatrième de couverture.

18. Françoise Champion dénombre trois composantes indispensables pour pouvoir parler de rite le caractère institué, l'appel à un « nous » et la mise en jeu de la sensibilité (Françoise CHAMPION,

dans le passé, et son efficience à ce qu'elle actualise et consolide une communauté symbolique, constituée par le partage de la créance en cette efficacité. La difficulté à laquelle se confronte le journal est de rendre compte de l'écoulement inéluctable du temps, qui induit la prise en charge de la finitude. Sur le plan de la poétique des imaginaires, Jean Burgos, propose de distinguer différents types de pratiques anxio-lytiques dans l'écriture littéraire qui correspondent à des attitudes fondamentales de l'humanité à l'égard du problème du temps, c'est-à-dire de la mortalité. Le poéticien, dans le sillage de l'anthropologie culturelle durandienne, observe « trois types de solutions possibles devant l'angoisse de la finitude : l'une de révolte, l'autre de refus et la troisième d'acceptation détournée ou de ruse »¹⁹. Les journaux d'écrivains étudiés dans le cadre de la présente livraison donnent corps à cette hypothèse en présentant des modes différents de gestion de la question de la mort, qui correspondent à des accents placés différemment sur la pratique diariste. L'observation est valide qu'il s'agisse de journaux réellement tenus par des écrivains ou de journaux fictifs inscrits dans le contexte d'une intrigue romanesque. Plusieurs des stratégies mises en lumière par Burgos se trouvent parfois combinées, en ce sens, d'une part, que les textes littéraires ne sont pas monovalents et, d'autre part, que l'usage des œuvres par leur lectorat peut évoluer indépendamment de l'intention auctoriale.

Une des réponses possibles à la menace de la mort peut consister à chercher à dominer le temps par l'écriture, à en contrôler le sens en programmant un avenir constructif, qui permette d'échapper au néant. Ainsi Peter Ackroyd, en inventant de toutes pièces sous la forme d'un journal ce qui constitue *The Last Testament of Oscar Wilde*, veut-il produire un stratagème qui empêche l'oubli de l'écrivain héroïsé (voir Kirby Joris). Ainsi aussi Victor Klemperer dresse-t-il l'inventaire quotidien de la montée du nazisme et de son envahissement étouffant de la culture juive et des autres réalités qui s'écartent du national-socialisme (voir Arvi Sepp). L'œuvre littéraire prend à témoin l'épaisseur d'un vécu, égrené au jour le jour, pour imposer à la postérité la trace de ce qui ne peut pas disparaître des mémoires, dans la logique indicielle du « ça a été », qu'il s'agisse d'une réalité dysphorique (les textes de Klemperer seront lus ensuite comme des documentaires et classés parmi les archives de la vie quotidienne allemande sous Hitler) ou d'une fiction euphorisante (Ackroyd fait écrire un brillant testament à Wilde à l'âge où l'auteur réel n'était déjà plus productif). Le journal atteint son efficacité sur ce plan par le mode spécifique de l'adresse au lecteur dans le registre de l'intime, qui offre le mode de partage le plus accompli : la mise en œuvre de la révolte passe par l'implication active des lecteurs, qui deviennent les complices du diariste dans le processus d'opposition à l'anéantissement, puisque c'est sur eux que repose la faculté éternellement ouverte de résister à l'oubli. Ainsi le journal de Klemperer se présente-t-il face à l'horreur de l'Histoire comme un cénotaphe aux amis disparus, assassinés sans trace ni sépulture, qui sera honoré à chaque lecture de son ouvrage : on reconnaît le mythe d'Antigone accomplissant les rites funéraires clandestinement, mais sûrement, comme un défi lancé dans l'ombre à toutes les tyrannies au nom de ce qu'elle appelle « les lois non écrites », qui sont les valeurs anthropologiquement partagées qui constituent depuis la nuit des temps la

« De la désagrégation des rites dans les sociétés modernes », dans *La Modernité rituelle. Rites politiques et religieux des sociétés modernes*, s. dir. Erwan DIANTEILL, Danièle HERVIEU-LÉGER, Isabelle SAINT-MARTIN, Paris, L'Harmattan, « Religions en question », 2004, pp. 137-145) .

19. Jean BURGOS, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1982, p. 126.

communauté symbolique des vivants, d'une force obscure, mais incomparablement supérieure à la communauté tristement légale, mais fugace, de la dictature.

Par ailleurs, si la spécificité du journal est d'aiguiser la conscience du temps qui passe, on peut observer l'attitude inverse de repli, qui consiste à se réfugier par un processus d'assimilation et de minimisation du danger. Il ne s'agit plus alors de s'opposer à la mort par une attitude tranchée mais de l'euphémiser en réduisant son importance. Cette attitude est celle observable chez Maurice Blanchot, pour qui la vie est toujours contaminée d'emblée par la mort, et l'évocation de la mort toujours assortie d'une forme de résurrection. Elle sous-tend même le leitmotif du « toujours déjà » qui signe des syllabes initiales identitaires « Dé - Ja » la pensée de Jacques Derrida. Celui-ci, qui prône le « deuil impossible » ou le « demi-deuil »²⁰, s'amuse dans ses écrits aux emboîtements sans fin des identités (entre lui-même et Geoffrey Bennington, Saint-Augustin, la mère du philosophe ou celle du théologien, Dieu, etc.) (voir Michel Lisse). Il en va de même encore pour Peter Verhelst, chez qui la frontière s'estompe entre l'humain et l'animal, et pour qui l'avancée dans le temps se confond avec la régression (voir Matthieu Sergier). Enfin, l'on retrouve cette disposition imaginaire chez Patricia de Martelaere, dans la représentation d'une vie pleinement habitée par la mort, dans la mise en scène de revenants et, *in fine*, dans la conviction que si le journal fait signe vers la mort, il signe aussi la mort de la littérature (voir Stéphanie Vanasten). Dans ces textes, le sens de la fin s'est dilué à force d'être insinué dans le champ entier du réel.

Troisième attitude : le journal peut aussi être un instrument de ruse. Le diariste, dans ce cas, feint d'accepter la fuite du temps, « de se soumettre au devenir mais pour mieux le dépasser »²¹. Ainsi s'explique la propension d'Ivo Michiels à célébrer la beauté de l'éphémère : « Hic, nunc et ego » sont au centre de son *Journal brut*, qui s'intéresse prioritairement à tout ce qui est fragile (v. Lars Bernaerts). De même pour Victor Klemperer, dans son besoin de donner un sens à la situation culpabilisante de sa survivance à l'Holocauste : si la fin est inéluctablement promise, on peut encore vivre dignement le moindre détail du parcours qui y mène (v. Arvi Sepp). On retrouve cette ruse chez Claude Ollier, qui met en œuvre une véritable poétique de l'effacement et permet ainsi son anoblissement (v. Sofiane Laghouati). De même chez Virginie Loveling, qui écrit un journal de guerre faussement clandestin en pleine conscience de sa publication future, parce qu'un travail esthétique doit être accompli pour transcender la matière terrible du discours. Sa visée va bien au-delà de sa personne ; elle est tout entière orientée vers l'Autre, le lecteur futur qui ne connaîtra plus les conditions aliéantes qui sont les siennes. Par contraste, le jeune soldat Joris Van Severen ne couche ses idées sur papier que par visée thérapeutique, pour ne pas subir l'effet de déstructuration qui s'impose à lui, comme à tous, durant la Grande Guerre (v. Lize Lefaille). Car l'écrivain n'écrit pas

20. « Le deuil, c'est une intériorisation de l'autre mort en soi ; faire le deuil, c'est garder, c'est une expérience de fidélité, mais c'est aussi le contraire. Donc, l'impossibilité de faire son deuil, et même la volonté de ne pas faire son deuil, c'est aussi une forme de fidélité. Si faire son deuil et ne pas faire son deuil sont deux formes de fidélité et deux formes d'infidélité, la seule chose qui reste – c'est là que je parle de demi-deuil – c'est une expérience entre les deux ; je n'arrive pas à faire mon deuil de tout ce que je perds, parce que je veux le garder, et en même temps, ce que je fais de mieux, c'est le deuil, c'est le perdre, parce qu'en faisant le deuil, je le garde au-dedans de moi », Jacques DERRIDA, « Di-langues » (1983), dans *Points de suspension...* Entretiens choisis et présentés par Elisabeth WEBER, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1992, p. 161.

21. Jean BURGOS, *op. cit.*, p. 165.

seulement pour lui-même ; il mise, dans son entreprise scripturale et esthétique, sur le caractère éternellement ouvert du lectorat futur, qui pourra trouver plaisir, lire et relire, c'est-à-dire actualiser sans fin son texte en se l'appropriant, l'entraînant dans une logique d'éternel renouvellement qui fait échec par là même à la finitude dont il porte témoignage.

Si la conscience de la mort apparaît ainsi au cœur de la pratique diariste, c'est que celle-ci offre un discours particulièrement approprié à cet objet. Jean-François Louette fait remarquer que l'impulsion qui détermine la pratique du journal chez un Drieu la Rochelle ou un Sartre, initialement très critiques à l'égard du genre, n'est autre que la menace imminente de la mort²², et Geneviève Idt va jusqu'à parler à cet égard d'une « euphorie de la finitude »²³. Nous avons entrevu ici pourquoi le journal est, davantage que tout autre, un genre hanté par la mortalité, propice à la traduire et à s'y mesurer. Il l'est dans le sens où il s'avère, par excellence, le genre de la précarité : de par la discontinuité de sa forme et par la mise en évidence permanente de l'éphémère qui découle de l'égrènement des dates de la rédaction, mais aussi parce qu'il repose sur le double sens de l'intime, à savoir le plus secret en soi (l'écrivain) et le lieu de la confiance tremblée adressée à l'Autre (le lecteur). Le genre diariste apparaît ainsi comme le lieu d'une parole « précaire » au sens étymologique de ce mot, du latin *precarī*, qui veut dire : « obtenu par la prière », donc susceptible d'être retiré, fragile. Il donne corps au moment d'une prise de risque pour affirmer l'expérience intérieure, instant d'un pari infiniment réitéré, ritualisé, sur les potentialités de rencontre intime de l'Autre, le lecteur, grâce à qui le journal ne restera pas lettre morte, mais deviendra véritablement un énoncé de la survivance²⁴.

Matthieu SERGIER

Université Saint-Louis (Bruxelles)
& Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)
sergier@fusl.ac.be

Myriam WATTHEE-DELMOTTE

Académie Royale de Belgique
Fonds National de la Recherche Scientifique
Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)
watthee@gmail.com

22. Jean-François LOUETTE, « Sartre, Drieu : deux diaristes durant la drôle de guerre », dans *Les Journaux d'écrivains : enjeux génériques et éditoriaux*, s. dir. Cécile MEYNARD, Paris, Peter Lang, « Littératures de langue française », 2012, p. 251.

23. Geneviève IDT, « L'engagement dans *Journal de guerre* I, de Sartre », dans *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, CXX, n° 2, juillet-septembre 1996, p. 402.

24. Les auteurs du dossier remercient François-Xavier Lavenne pour sa relecture attentive de ces pages.



Kirby JORIS

Peter Ackroyd's *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983): Diary of a Personal Autopsy, Autopsy of a Personal Diary

Abstract

Peter Ackroyd's *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983) is one of those contemporary novels that are known as 'biofictions'. The book is a postmortem-postmodern impersonation of Wilde by Ackroyd, who turns a fictionalised Oscar into the I-narrator of his last months in Paris, up to his death in November 1900, at a time when the historical Oscar Wilde was anything but prolific as a professional writer. Composed as an intimate survival diary that 'Oscar' wishes to publish in order to set the record straight and be remembered by posterity, *The Last Testament of Oscar Wilde* is Ackroyd's personal autopsy of Wilde's life story/stories. The narrative not only rings true but equally defies time as well as the boundaries between fact and fiction in life writing. Accordingly, this article is meant as an autopsy of the fictionalised Oscar Wilde's autobiography as perceived by Peter Ackroyd.

Résumé

The Last Testament of Oscar Wilde (1983) de Peter Ackroyd constitue l'un des nombreux romans contemporains appelés de manière intéressante 'biofictions'. Le livre est une imitation post mortem-postmoderne de Wilde par Ackroyd, qui fait d'un Wilde fictionnel le narrateur 'Je' de ses derniers mois à Paris jusqu'à son décès en novembre 1900, à un moment où l'Oscar Wilde historique était tout sauf prolifique en tant qu'écrivain de métier. Ainsi composé comme un journal intime de la survivance qu' 'Oscar' souhaite publier afin de mettre les choses au clair et ne pas être oublié par la postérité, *The Last Testament of Oscar Wilde* représente l'autopsie personnelle de la vie/les vies de Wilde ainsi que la conçoit Ackroyd, autopsy qui non seulement sonne vrai mais défie également le temps et les frontières bien arrangées entre fait et fiction dans les récits de vie. En conséquence, cet article se veut une autopsy de l'autobiographie d'un Oscar Wilde fictionnalisé comme perçue par Peter Ackroyd.

To refer to this article:

Kirby JORIS, "Peter Ackroyd's *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983): Diary of a Personal Autopsy, Autopsy of a Personal Diary", in: *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, May 2013, 10, Matthieu SERGIER & Myriam WATTHEE-DELMOTTE (eds.), "Le Journal d'écrivain. Un énoncé de la survivance", 17-26.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION - DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KULeuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur

Matthieu SERGIER (FNRS – UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Guillaume WILLEM (KULeuven) & Laurence VAN NUÏJS (FWO – KULeuven) – Secrétaires de rédaction - Redactiesecretarissen

Elke D'HOKER (KULeuven)

Lieven D'HULST (KULeuven – Kortrijk)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION - REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Anke GILLEIR (KULeuven)

Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)

Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)

Ortwin DE GRAEF (KULeuven)

Ben DE BRUYN (FWO - KULeuven)

Jan HERMAN (KULeuven)

Marie HOLDSWORTH (UCL)

Guido LATRÉ (UCL)

Nadia LIE (KULeuven)

Michel LISSE (FNRS – UCL)

Anneleen MASSCHELEIN (FWO – KULeuven)

Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)

Reine MEYLAERTS (KULeuven)

Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KULeuven)

Marc VAN VAECK (KULeuven)

Pieter VERSTRAETEN (KULeuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE - WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Monash University - Melbourne)

Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Faith BINCKES (Worcester College - Oxford)

Philiep BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Christian CHELEBOURG (Université de Nancy II)

Edoardo COSTADURA (Friedrich Schillet Universität Jena)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix - Namur)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ute HEIDMANN (Universität de Lausanne)

Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)

Michael KOHLHAUER (Université de Savoie)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université de Grenoble)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

François LECERCLE (Université de Paris IV - Sorbonne)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Christina MORIN (Queen's University Belfast)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Olivier ODAERT (Université de Limoges)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Maité SNAUWAERT (University of Alberta - Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KULeuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

**PETER ACKROYD'S *THE LAST TESTAMENT*
OF OSCAR WILDE (1983)
Diary of a Personal Autopsy
Autopsy of a Personal Diary**

Peter Ackroyd's *The Last Testament of Oscar Wilde*¹ (1983) displays many of the hallmarks of what can be termed testimonies of resistance and narratives of survival, not only because it has been the forerunner of a long range of contemporary biofictions taking Oscar Wilde as their subject,² but equally because it literally depicts the decadent writer's last days in the form of a fictional account of his last wills and a testimony about his life story. Published even before Richard Ellmann's seminal biography of Wilde (1988), Ackroyd's novel is above all a quick-witted limning of the man who might have been Oscar Wilde through an imaginative portrayal of the author by his fictionalised dying self.³ Narrated in the first person save the last two pages, it is from time to time addressed to a 'you' – the reader-legatee of the testament – from whom Oscar seeks benevolence and forbearance through questions such as "Do you find this dishonourable?" (9), "Have I told you that I am now in constant pain from my ear?" (57), "You can understand, can you not, why I became as well known among [...] the lower classes as I was among those who ruled them?" (108) or "But you can understand, can you not, why I experienced a sense of damnation in the midst of this life, and why I was drinking so excessively that even my friends began to whisper about me?" (118).

From a formal point of view, the book takes the form of a diary, as Oscar himself repeatedly makes clear: "I have begun a journal", he asserts (3).⁴ The text is also, in his own words, an "apologia" (5), a "confession" (110). There are almost daily entries – some of them very lengthy ones – from 9 August 1900 to 24 November 1900. From 26 November to 30 November (the day of his demise),⁵ Oscar's henceforth erratic speech is reproduced by Maurice Gilbert, a close friend who ministers to his needs and inserts his own comments (reprinted in italics) in the

1. Peter ACKROYD, *The Last Testament of Oscar Wilde*, London, Penguin Books, 1993. All further references will be to this paperback version. Quotations from the novel used in the body of the text will be followed by the page number in parentheses.

2. The most recent fictional portrayal of Oscar Wilde is Gyles Brandreth's ongoing series entitled *The Oscar Wilde Murder Mysteries* (2007-present).

3. To avoid any confusion in the present article, I will refer to Ackroyd's Oscar Wilde as 'Oscar' and to his historical referent as 'Wilde.'

4. See also, page 47 ("This journal is, in any event, quite exhausting my powers of invention."), page 58 ("[I]f I have nothing wonderful to say, I write this journal."), page 160 ("I took this journal with me when I went to lunch with Bosie at the Richaux.") and page 171 ("Perhaps Frank was right: perhaps even in this journal I am not portraying myself as indeed I am.").

5. The months are written in full when Oscar is the writer and only in figures when Maurice takes over. See for instance "30/11/1900" (185).

middle of the perishing man's ravings⁶: "*This is Oscar Wilde talking, taken down by Maurice Gilbert*" (184). As Martin Middeke puts it,

Ackroyd's *The Last Testament of Oscar Wilde* [...] assumes the form of a fictional diary – a kind of fictional autobiography. The fictional Wilde begins the diary on 9 August 1900, at the Hôtel d'Alsace in Paris, and for the next few months of storytime we find almost daily entries until Wilde's last few days in November 1900. [...] The account begins with Wilde's childhood and touches upon all the major steps in Wilde's career: [Dublin,] Oxford, London, the literary circles, America, the literary success, his marriage, the rise in society, the homosexual turn, Bosie, the trials, Reading Goal, and the final years of exile in Paris. Ackroyd's novel is well-informed and carefully researched, replete with interesting details and echoes from Wilde's life and work, from letters, and from the standard biographies [available at the time].⁷

The portrait is in itself a thoroughly convincing account of a dying man's reminiscences. It is actually so persuasive that "[w]e read it as though it were [truly] Oscar Wilde's text, all the time aware that it is actually created by Ackroyd".⁸ A couple of present-day interludes also permeate the narrative. In these passages, Oscar refrains from remembering his lost past and tells of his recent encounters with acquaintances or passers-by in Paris (167-168). On one occasion, he encloses a few newspaper cuttings about how he has been perceived by others before becoming pariah – on which he briefly comments (95-96).

The aim of the present contribution is not to analyse the links between the historical Wilde's work and Ackroyd's re-appropriation of it. This has already been done by Martin Middeke in his much-to-the-point 1999 article entitled "Oscar, The Proto-Postmodern? Peter Ackroyd's *The Last Testament of Oscar Wilde*", quoted above. This article rather aims to present Ackroyd's Oscar's diary as a case study for the genre of biofiction, a genre that was to considerably expand its scope after the publication of that novel. Biographical fictions do not only subvert traditional representations of real-life figures as they appear in biographies, but they also play with classical detective stories and transform them into never-ending, metaphysical quests for the truth behind and beyond the public persona. As Oscar himself ponders in *The Last Testament*, "It is remarkable how interesting life becomes when one has ceased to be a part of it." (7) Although this consideration could be regarded as a very apt illustration of the 'narrative of the perishable' and might therefore point to the metafictional angle inherent in contemporary biofictions about historical figures, it actually testifies to the multifarious post-mortem-postmodern nature of Oscar Wilde's renaissance in fiction, as the present article will show.

6. Here is one example: "*He is fading now. Mr Turner does not think he can last much longer and has gone to find a priest. Mr Wilde looks at me and says I am ready, Maurice I do not know if he wants me to write or not I had fame without it I am smoke in the air and foam in the water. I am a great scandal, am I not? he laughs [...]*" (185).

7. Martin MIDDEKE, "Oscar, The Proto-Postmodern? Peter Ackroyd's *The Last Testament of Oscar Wilde*", in: *The Importance of Reinventing Oscar. Versions of Wilde during the Last 100 Years*, Uwe BÖKER, Richard CORBALLIS and Julie A. HIBBARD (eds.), Amsterdam & New York, Rodopi, 2002, 210.

8. Ukko HÄNNINEN, *Rewriting Literary History: Peter Ackroyd and Intertextuality*, Master's Thesis, University of Helsinki, 1997, 11.

1. "A MAN CONVINCED OF THE TRUTH OF HIS OWN NARRATIVE"⁹

On the one hand, Wilde's resurrection¹⁰ is a challenge to the past and to interpretation. On the other hand, it demonstrates that *The Last Testament of Oscar Wilde* is a hybrid work belonging to what Linda Hutcheon has called "historiographic metafiction"¹¹, not only because, according to Hutcheon, "the protagonists of historiographic metafiction are anything but proper types: they are the ex-centrics, the marginalized, the peripheral figures"¹², but equally because it self-consciously blends fact and fancy and relies on a narrative construal of the past. As the Canadian theorist highlights, the "past really did exist, but we can 'know' that past today only through its texts".¹³ *The Last Testament* is exemplary in this respect, for the novel both includes references – albeit subtly and indirectly – to the historical Wilde's works and the fictionalised Oscar's present writing in the form of a journal that itself contains previously unpublished fairy tales. Oscar is incidentally very much aware of this, for it is only through his writing task and routine that he manages to glimpse at his own reality and endeavours to comprehend his complex and paradoxical self: "I must not lose the thread of this narrative: I must master the past by giving it the meaning which only now it possesses for me", Oscar confesses (75).

As such, the novel can also be analysed as a metaphysical detective story, attempting to answer the question introduced by Ackroyd's protagonist – namely "Who was Oscar Wilde?" (5) – but not being able, ultimately, to give a straightforward or definite answer.¹⁴ Because the tone of this fictional autobiography is witty, insightful, and conspiratorial, and the mood reflective, defiant, expansive but somewhat gloomy as well, this article looks into *The Last Testament* as though Ackroyd, Oscar and the reader were in an autopsy room, carrying out a *post-mortem* examination of a body. But here, however, the autopsy is nearly exclusively an autopsy of the mind, that is, it is the subversive *postmodern* and therefore metaphysical dissection of Oscar Wilde's character by his fictional mirror image. As a "narrative of the 'last days'" or a "death-bed meditation",¹⁵ to use two expressions by Ina Schabert, the novel exposes its protagonist as acutely feeling the "waste of everything I might have become" (69). As Schabert would put it, *The Last Testament of Oscar Wilde* "shows the central person engaged in reviewing a life which

9. Peter ACKROYD, *The Last Testament of Oscar Wilde*, 123.

10. Incidentally, Ackroyd's character frequently compares himself to Christ and other mythological characters raised from the dead.

11. Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London & New York, Routledge, 1988, 105.

12. *Ibid.*, 113-114.

13. *Ibid.*, 128.

14. The main characteristics of metaphysical detective stories are: "(1) the defeated sleuth, whether he be an armchair detective or a private eye; (2) the world, city, or text as labyrinth; (3) the purloined letter, embedded text, *mise en abyme*, textual constraint, or text as object; (4) the ambiguity, ubiquity, eerie meaningfulness, or sheer meaninglessness of clues and evidence; (5) the missing person, [...] the double, and the lost, stolen, or exchanged identity; (6) the absence, falseness, circularity, or self-defeating nature of any kind of closure to the investigation" (Patricia MERIVALE and Susan Elizabeth SWEENEY, "The Game's Afoot. On the Trail of the Metaphysical Detective Story", in Patricia MERIVALE and Susan Elizabeth SWEENEY (eds.), *Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, 1-24). For further detail as to the metaphysical detective angle in biofictions, see Kirby JORIS, "Between Fingerprints and Red Herrings. The Metaphysical Detective Inquest in Contemporary Biographical Novels about Oscar Wilde", Ph.D. Thesis, Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve), Belgium, March 2013.

15. Ina SCHABERT, *In Quest of the Other Person: Fiction as Biography*, Tübingen, Francke, 1990, 103.

is drawing to its close",¹⁶ a key feature in biographical fictions. Because these fictions usually "prefer to concentrate on the later periods of human life"¹⁷, they very often represent a "person's last, self-encompassing act".¹⁸ This is also the case for Ackroyd's Oscar in his quest for survival and remembrance:

His imagination [...] re-enacts the past life in all its outer events and all the different and changing social roles he assumed in their course. Remembered, the events constitute a mental configuration indicative of the inner dimension of the self. ... not only the life but also the image of the life is of expressive value. The summing up and the reflection upon the events imply subjective acts of selecting and ordering, or relating them to one another, of making sense of them.¹⁹

The reader may wonder, however, why Oscar has decided to write a journal, and not, for instance another poem or a play or a novel. Intriguingly enough, he no longer considers himself an artist. "My career as an artist is complete, and it would be superfluous to attempt to add to it", he maintains (169). Now that "all powers of imagination" (11) have deserted him, he can but look at life from the terrace of a café, interested in every small gesture, inventing an entirely new story, in his head only, from the face or manner of a person (10).

Similarly, Wilde's solitary experience in prison has been so burdensome, so illusion-free that "when the reality of the world was finally revealed to him there, he largely lost his impersonal creativity, becoming increasingly autobiographical in his *De Profundis* and *The Ballad of Reading Goal*",²⁰ his last two works. As he muses at a certain point: "now as an outcast [he] has nothing left to hide any more. Since he has already lost his reputation, he can just as well reveal everything [...]".²¹

2. "I DO NOT TRULY KNOW WHO I AM"²²

The reasons that Oscar puts forward for writing his last testament after his prison days are manifold. Painfully aware that he cannot express himself in the same artistic way as he used to, he decides that he "must discover a new form" (5) in which to relate his past experiences "in a[n] [...] educational vein" (6) and try to figure out who he really is. Being his own personal forensic scientist, he realises that he no longer harbours his unerring self-confidence and that he "shall not accomplish the work I want to do, and I never will" (11). Paradoxically perhaps, the only way he can study his self is by "provid[ing] only this chronicle which in confusion I set down" (101), by becoming, in other words, a writer again. It is, also, his "fear of being forgotten, of having been without significance, that urges [Oscar], as he puts it, to 'look upon my past with different eyes'".²³ There is also the apprehension

16. *Ibidem*.

17. *Ibid.*, 37.

18. *Ibid.*, 103.

19. *Ibidem*.

20. Ukko HÄNNINEN, *Rewriting Literary History: Peter Ackroyd and Intertextuality*, 22.

21. *Ibidem*.

22. Peter ACKROYD, *The Last Testament of Oscar Wilde*, 92.

23. Martin MIDDEKE, "Oscar, The Proto-Postmodern? Peter Ackroyd's *The Last Testament of Oscar Wilde*", 212.

of loneliness: “It is the fear of solitude which makes me write now: if I closed this book and put down my pen, I would become a prey again to all those horrors which, since they spring from myself, cannot be turned aside.” (152)

The Last Testament Of Oscar Wilde time and again jumps across the boundary that separates a private and a public life,²⁴ symbolised by Oscar routinely writing down his memories in the privacy of his hotel room in the mornings (47) and then going out and meeting the few friends he has left and talking to them about his newly-found occupation. He first does so to a fictionalised Charles Ricketts (21 August): “At the moment”, he tells him, “I am writing a most imaginative account of my youth” (35) and then, much later on in the book (6 October), to the fictionalised Bosie and Frank Harris:

I was so pleased with my account of life in prison, with the pearl I had created out of two years’ suffering, that I took this journal with me when I went to lunch with Bosie at the Richaux. [...] At first I kept the book mysteriously by my side, but the suspense grew too much for me and I placed it upon the table. (160)

A typically metafictional exchange follows:

‘You cannot publish this, Oscar. It is nonsense – and most of it is quite untrue.’
 ‘What on earth do you mean?’
 ‘It is invented.’
 ‘It is my life.’
 ‘But you have quite obviously changed the facts to suit your own purpose.’
 ‘I have no purpose, and the facts came quite naturally to me.’
 ‘And you have stolen lines from other writers. Listen to this one –’
 ‘I did not steal them. I rescued them.’ (160-161)

This constant questioning of identity, of truth and imagination is not only reflected in the parables Oscar writes in his diary²⁵ but also in the fact that he is, in his own words, leading a half-life (23). Since he is not quite gone yet, he still sticks by his lines – literally and figuratively speaking. Because he has decided to tell his own personal, autopsied life story and be true to – and honest with – himself for once, his self-analysis seems as sharp as a surgeon’s knife, as though he was somehow donating his body to science. And here one comes back, finally, to the autopsy process. Oscar, after all, concedes that he has “discovered the wonderful impersonality of life. I am an ‘effect’ merely: the meaning of my life exists in the mind of others and no longer in my own.” (2) What better analogy is there to be found here than that of a mind being examined in a post-mortem kind of fashion, the soul floating above the dead body, looking at it just like a forensic pathologist who endeavours to penetrate the naked truth about a life spent wearing masks? Laura Savu argues that

[the fictionalised] Wilde’s project – to reappropriate the public discourse that determines his posthumous career – is consistent with his belief that ‘A man should invent his own myth.’ Ackroyd builds his portrait of Wilde by moving

24. Philip SPIRES, “Book Review: The Last Testament of Oscar Wilde”, in: *BC* 25 May 2009. [Online]: <http://blogcritics.org/books/article/book-review-the-last-testament-of/>.

25. Oscar’s paradoxical nature is here again foregrounded, for although he claims he has lost his creative powers, he still manages to write compelling fairy tales.

back and forth between past and present, or, as Wilde would have it, between the 'turning points' in his life. The journal purports to spell out the truth and real meaning of Wilde's life to himself.²⁶

During and after his first metaphysical death in prison, Oscar has thus been provided with ample time to examine himself. So unreal and intangible has he become as a professional artist, however, that the meaning of his life may very well escape him altogether, he who was so used to living a private *and* public lie. Now more than ever, it sometimes seems Oscar cannot do with fictionality. As the aforementioned exchange between the fictional Oscar, Bosie and Frank Harris makes clear, "[t]here are many points in the novel [...] where the reliability of Oscar's account is explicitly questioned".²⁷ Oscar has actually informed the reader from the beginning that he has designed a frontispiece for his journal, which wittily reads as follows: "THE MODERN WOMAN'S GUIDE TO OSCAR WILDE. A Romance" (6). Against all odds, his tale is actually an embellished account, as Hänninen explains:

[t]he fictionality of the journal is also slightly foregrounded in the two versions that Ackroyd provides of the damaging of Wilde's ear in prison [which is the cause of his present physical decay]: either he fell on the ground in the exercise yard or knocked his ear against the plank bed, while seeing an hallucination of his dead mother. Even [Oscar] is puzzled about this; either he cannot remember what happened or then he cannot recall what he has already written (or invented) about his life.²⁸

This reflects Hutcheon's opinion that historiographic metafiction acknowledges, in an ironic and problematic way, that "history is not the transparent record of any sure 'truth'".²⁹ Oscar, it seems, only writes because he knows he is dying. His journal represents his last compulsion to set the record straight on his own terms, perfectly conscious as he is that his "life is visibly ebbing away" (72). The agony he feels in his body is reflected in his agony of the mind, now that his imagination is "in disorder" (72). Would he have put pen to paper had he been in better shape? Nothing is less certain. For all his pretended candour, he cannot but remain a dramatist *dans l'âme*, therefore sidestepping the public obloquy by delivering a false witness statement so as to bequeath an image of himself that suits his own purposes – which the fictionalised Frank Harris, also an artist, upbraids him for (170). Nonetheless, Oscar is still levelling harsh accusations against his former self, putting himself on a trial in order to explain his (non)actions, and the book is first and foremost a testimony of what has gone wrong and why. So he exploits pathos to render this perishable angle significant, with the untoward result that his friends "think I am simply *posing* as a dying man"³⁰ (182).

During the whole course of his tale, Oscar is in transit: "Now that, like Dante, I have walked into the twilight world, the ghosts of the past come hurrying to greet me", he indicates (118). Not only is his last will his last work, hence the

26. Laura E. SAVU, *Postmortem Postmodernists. The Afterlife of the Author in Recent Narrative*, Cranbury, Associated University Presses, 2009, 115.

27. Joe MORAN, "'Simple Words': Peter Ackroyd's Autobiography of Oscar Wilde", in: *Biography*, 1999, 22, 3, 366.

28. Ukko HÄNNINEN, *Rewriting Literary History. Peter Ackroyd and Intertextuality*, 15-16.

29. Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, 129.

30. My emphasis.

‘testament’ – to be understood in both denotations of the word. But as his autobiography progressively unfurls and Oscar’s physical stamina inescapably fades away, a sense of urgency overwhelms him, as though his early matter-of-factly admission to Maurice that “I am afraid I have very little news: I am dying and, what is more, I have no cigarettes” (27) gives way to a compulsion to finish the story of his life at all costs. As it is, nothing much happens in his present and with an increasingly uncertain future looming at the horizon, his sole option is to look for his past in the recesses of his soul and present his “ledger of debts” (160) to the world, before his “death-bed” (176) takes an irremediable hold of him. Should his tale be abridged, his last testament would still be liable to interpretations from others because there would never be, consequently, a definitive answer to ‘Who was Oscar Wilde?’, a response he therefore wishes to provide himself: “I will give the answer and, in the next world, wait impatiently for the question to be asked”, Ackroyd’s Oscar convincingly proclaims (5).

The fact that the novel does not end with Oscar mastering his final days by writing about them is therefore momentous, for it intimates that there is something beyond his own story. People are bound to reappropriate his life again and again (like the fictionalised Maurice sets himself to do³¹ and like novelists of the future such as Ackroyd will undertake) without being certain they are indeed getting closer to the authentic, genuine story. “I think this is what he says”, Maurice writes towards the very close of the novel (185). Oscar has *de facto* been altogether aware of this textual-metaphysical possibility for the reinterpretation and invention of his story by others when he concedes on 17 November that “I feel curiously apart from my writing, as though it were another hand which moves, another imagination I draw upon. Soon I must ask Maurice to take dictation from me. No doubt he will invent my last hours, and then the transition will be complete.”³² (180)

Throughout the narrative, the dying man keeps his sense of humour, as though his pernicious illness is merely a phase he has yet to overcome in the same way as he has transcended prison: distressed but hopeful at the same time – “I am in great fear. I want to live. I have so much more to say. Maurice will come with soup. I hope he has not cooked it himself.” (174) All the same, his health increasingly deteriorates and the journal entries become rarefied and shorter, his writing more hurried: “I feel myself decaying – I want to scream out, but I cannot. I write now only with difficulty. Maurice leaves the journal by my bed” (176), up to the point when he can no longer write anything.

Has Oscar won his wager to survive for posterity’s sake? Certainly, he has given the reader a panoramic view of his life before and after his fall from grace and fame, but the same reader has been aware from the beginning that the Oscar who started telling his story on 9 August 1900 sitting at the table in his Parisian hotel room was already suffering from a dreadful ear infection that could very well

31. **The historical Maurice Gilbert was the one who took the picture of Oscar Wilde lying** on his deathbed shortly after he passed away, surrounded by the wallpaper he so much disliked. See Merlin HOLLAND, “Biography and the Art of Lying”, in: *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Peter RABY (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 3-17 for further details. Ironically, fiction catches up with reality, for the fictionalised Maurice has the last word in a novel about Oscar Wilde’s privacy (“Mr Wilde died at ten minutes to two p.m. on Friday, November 30” (185) and the historical Gilbert took the last picture of him in the privacy of Wilde’s hotel room.

32. **This awareness also dawned on Oscar during his account of his lecture tour in America** in the early 1890s when he mentions an actor (“Howson”) using his name and pretending to be him, thereby giving Oscar a reputation as “a ladies’ man” (55).

distort the perception of reality of this born storyteller. For all his acumen, he still speculates and has doubts about his posthumous career: "It is improbable, is it not, that anything I have said or done will survive me?" (180) This survival process nonetheless does take place in the novel, at the very moment when Maurice takes down his companion's last words, at the very moment when the reader opens the published 'autobiography' of Oscar Wilde as perceived through Peter Ackroyd's postmodern dissecting material.

3. "... NOT THE IMPERSONATOR, BUT THE IMPERSONATED"³³

As a flamboyant *fin-de-siècle* historical figure, Oscar Wilde is known both for his private life and for his public persona. As such, Ackroyd's novel does not really go against the grain of what is known or less well-known about him. But his replica of Wilde's voice, this "forensic act of imitation",³⁴ as one critic puts it, allows for a most compelling reinterpretation of his life by means of irony and pastiche. But no matter how carefully the collected evidence may have been gathered, the act of recollection of Wilde's life by Ackroyd is merely one side of the story, at times double-edged, at times self-reflective. In other words, no matter how successful the piecing or stitching together of the body, what remains will never be the same again. There will be visible scars and, in the case of a psychological portrait as penetrating as *The Last Testament*, the last piece of the puzzle will always be missing, not only because the figure is dead, but also because it has been reconstructed time and again. "My life cannot be patched up, that is all" (11), the fictionalised Oscar acknowledges.

The analogy with an autopsy or an identification process of either a suspect or a victim (Oscar Wilde was both) rather looks appropriate if one considers that his being brought back to life in Ackroyd's novel is also linked to being on his deathbed. There can only be a fragmentary repossession of the truth because with only a partial print, it is impossible to find the true identity of a person. At work is merely a fractional recovery of the life, of the reasons why, of dignity and honesty. All in all, *The Last Testament* interrogates identity and truth-seeking as though Oscar was his own metaphysical detective, his own medical examiner looking at himself from a distance, "a spectator even of my own life", he states (118), as when he recalls an actor adopting his personality aboard a train (54) or when he recounts meeting a stereotypical version of himself on some London stage:

One theatrical event I shall never be able to forget. [...] Arthur Faber, who was in those days a well-known impersonator, came upon the stage. [...] [H]e picked up a cane with a golden top, placed around his shoulders a large fur coat, arranged his body into a grotesquely bloated shape, and sang some bawdy lyric. It was with sudden horror that I realised that he was impersonating me. [...] I saw myself at that instant as others saw me, and I felt a terrible sense of fatality – as though this creature on the stage was too preposterous to survive. (117)

As Barry Lewis stresses, "Ackroyd shows the chameleon confronting what is left when all his artificial skins have fallen away. What remains is a self that is in exile,

33. Peter ACKROYD, *The Last Testament of Oscar Wilde*, 55.

34. Barry LEWIS, *My Words Echo Thus. Possessing the Past in Peter Ackroyd*, University of South Carolina Press, 2007, 27.

not just from its homeland but also from itself.”³⁵ In *The Last Testament*, Oscar is like a dead body on an autopsy table, draped in the veil of secrecy, who then finds himself naked, ready to be inspected and scrutinised, ready to find a glimmer of truth “among the relics of my former life” (7). But “from the wreck of the past I can rescue only the smallest things”, he writes (78). In other words, the picture will never be reconstructed faithfully or in its entirety.

This abstract, metaphysical autopsy in *The Last Testament of Oscar Wilde* resurrects Oscar as an imaginative author among all his complexities as a man who has “inherited only the remains of a personality from which the guiding spirit has fled” (135). As a result, for all his attempts at depicting himself truthfully, Ackroyd’s Oscar realises that “perhaps even in this journal I am not portraying myself as indeed I am” (171). And because he is not the one who writes the last words of his last testament, a final statement about his life and character is impossible, even though this very act of recording assures the continuity of Oscar’s tale. Had he died alone, without any witnesses, the entire meaning of the tale would have been too absurd, too naive. The rest is not history, to deviate from a well-known phrase. As Frédéric Regard suggests, an enigma is “a ‘truth’ which we perceive to be elusive”.³⁶ Clearly, Oscar Wilde’s (life) story as depicted in Ackroyd’s novel remains indeterminate just like his ultimate fictionalised moments are, in the middle of which he seems to float out of life, progressively, ineluctably. His true self is a conundrum, a notion rendered even more powerful when the narrating Oscar ascertains to his fictionalised friend Robert Sherard who wishes to write his biography that “an artist’s life is determined by what he forgets, not by what he remembers” (69).

The novel therefore questions the objective ‘truth’ of history writing while giving, paradoxically, a plausible and satisfying account of Oscar Wilde’s life. It is a post-mortem-postmodern attempt at reassembling, Picasso-like, the different angles and profiles of his personality. However, as Middeke explains, “produc[ing] a fictional biography often becomes a metabiographical parody reflecting on the impossibility of fully accounting for a particular life with narrative means.”³⁷ The digressions and bifurcations in the narrative and the limited reliability of the first person narrator prevent such final closure.³⁸ Because Ackroyd’s Oscar cannot legitimately recollect everything (“I do not know, I cannot remember”, he bemoans (162)) – especially towards the end of the journal when he is in a delusional state of mind – the autopsy report cannot be definitive. There have been intriguing connections, parts, joints, also a facial recognition, a drawing of the witness’s face. All the juicy ingredients have been there as well. The body and the soul have been partly reconstructed, out of different elements, clues and pieces of evidence. But there has only been a partial print, nothing crystal-clear.

Oscar laments that he is now “doomed to lead the life which others imagined for me” (55). But he is not so ‘doomed’, I would conclude, as ‘empowered’ to lead the life that others fabricate for him, more particularly the one that Ackroyd has

35. *Ibid.*, 26.

36. Frédéric REGARD, “The Ethics of Biographical Reading: A Pragmatic Approach”, in: *Cambridge Quarterly*, 2000, 29, 4, 399.

37. I would contend that this is not just the case with narrative means, but with any other means as well.

38. Martin MIDDEKE, “Oscar, The Proto-Postmodern? Peter Ackroyd’s *The Last Testament of Oscar Wilde*”, 214.

envisaged for him in his fictional diary of a writer's trials and tribulations, maybe, as his creation writes, because "an amusing fantasy has more reality than a commonplace truth" (24). In this lies his ultimate survival, just as it is epitomised in the following passage: "a mad letter [that] arrived yesterday from a young man, Cowley or Crowley. It ended by assuring me that I would live for ever." (178)

Kirby JORIS

Université catholique de Louvain
kirby.joris@uclouvain.be



Interférences littéraires Littéraire interferences

Multilingual e-Journal for Literary Studies

<http://www.interferenceslitteraires.be>

ISSN : 2031 - 2790

Arvi SEPP

Der profane Raum des Tagebuchs: Kulturelles Gedächtnis in Victor Klemperers autobiographischen Notizen

Abstrakt

In Victor Klemperers Tagebuchnotizen aus dem Zeitraum 1933-1945 liegt aus der Opferperspektive eine höchst persönliche Interpretation des Alltags, des eigenen Lebens und des historischen Kontextes des Nationalsozialismus vor. In diesem Beitrag soll der Frage nachgegangen werden, wie Klemperers Tagebuch als Archiv des NS-Alltags verstanden werden kann. Dem inventarisierenden Schreibverfahren des Tagebuchschreibers liegt der Wille zugrunde, sich vor dem Vergessen zu schützen. Die Verschriftlichung individuellen Denkens, Fühlens und Handelns ermöglicht Rückschlüsse auf kollektive Mentalitäten und Vorstellungen. Der kulturgeschichtlich bedeutungsvolle Schwerpunkt, der in Klemperers Tagebuch auf das Intime gelegt wird, veranschaulicht dem Leser die Verbindung von Mikro- und Makrogeschichte. Aufgrund dieser Synthese liefern die Notizen durch ihre höchst detaillierte phänomenologische Darstellung der Verfolgung eine besondere Erkenntnisleistung für die Alltagsgeschichte und die Tagebuchforschung.

Abstract

In his diaries written between 1933 and 1945, Victor Klemperer offers a highly personal interpretation of everyday life under National Socialism and the repercussions of the historical context on his personal life. This contribution sets out to investigate how Klemperer's diaries can be understood as an archive of the everyday under National Socialism. Klemperer's detailed writing process highlights the relentless will to prevent future amnesia. The textualization of individual thoughts, feelings and actions enables the extrapolation to collective mentalities and convictions. The cultural and historical emphasis that Klemperer places on the intimate shows the close connection of micro- and macro-history. This synthesis along with the detailed phenomenological representation of persecution offer illuminating insights for everyday history and diary research.

Um diesen Artikel zu zitieren:

Arvi SEPP, „Der profane Raum des Tagebuchs: Kulturelles Gedächtnis in Victor Klemperers autobiographischen Notizen“. In: *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, 10, Matthieu SERGIER & Myriam WATTHEE-DELMOTTE (Hrsg.), „Le Journal d'écrivain. Un énoncé de la survivance“, Mai 2013, 29-42.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION - DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KULeuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur

Matthieu SERGIER (FNRS – UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Guillaume WILLEM (KULeuven) & Laurence VAN NUIJS (FWO – KULeuven) – Secrétaires de rédaction - Redactiesecretarissen

Elke D'HOKER (KULeuven)

Lieven D'HULST (KULeuven – Kortrijk)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION - REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Anke GILLEIR (KULeuven)

Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)

Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)

Ortwin DE GRAEF (KULeuven)

Ben DE BRUYN (FWO - KULeuven)

Jan HERMAN (KULeuven)

Marie HOLDSWORTH (UCL)

Guido LATRÉ (UCL)

Nadia LIE (KULeuven)

Michel LISSE (FNRS – UCL)

Anneleen MASSCHELEIN (FWO – KULeuven)

Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)

Reine MEYLAERTS (KULeuven)

Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KULeuven)

Marc VAN VAECK (KULeuven)

Pieter VERSTRAETEN (KULeuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE - WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Monash University - Melbourne)

Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Faith BINCKES (Worcester College - Oxford)

Philiep BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Christian CHELEBOURG (Université de Nancy II)

Edoardo COSTADURA (Friedrich Schillet Universität Jena)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix - Namur)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ute HEIDMANN (Universität de Lausanne)

Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)

Michael KOHLHAUER (Université de Savoie)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université de Grenoble)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

François LECERCLE (Université de Paris IV - Sorbonne)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Christina MORIN (Queen's University Belfast)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Olivier ODAERT (Université de Limoges)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Maité SNAUWAERT (University of Alberta - Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KULeuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

DER PROFANE RAUM DES TAGEBUCHS: Kulturelles Gedächtnis in Victor Klemperers autobiographischen Notizen

1. TAGEBUCH UND ZEUGNIS

Die Analyse von Tagebüchern stellt Anknüpfungspunkte für eine Vielzahl sowohl literatur- als auch kulturwissenschaftlich hochaktueller Fragestellungen bereit. Im Tagebuch liegt eine höchst persönliche Interpretation des Alltags, des eigenen Lebens und des historischen Kontextes vor. Gerade das Verhältnis von Selbstwahrnehmung und Wahrnehmung des Zeitgeschehens, von Zeitgeschichte und Individualgeschichte, eröffnet im Fall von Victor Klemperers Tagebüchern 1933-1945 einzigartiges, aussagekräftiges Quellenmaterial. Der deutsch-jüdische Romanist, der bereits im jugendlichen Alter Tagebuch zu führen anfängt, schreibt in der Zeit der nationalsozialistischen Diktatur sein Tagebuch an erster Stelle als Zeugnis gegen die Verbrechen des Regimes.

Vor 1933 galt Klemperer das Tagebuch fast ausschließlich als privates Verschriftungsmedium, um positive sowie auch negative Erlebnisse in Privat- und Berufsleben zu speichern und psychologisch zu bewältigen. Zwar äußert sich der Diarist auch in der Weimarer Zeit zur sozialen und politischen Lage in Deutschland, doch fällt dabei auf, dass sie nur am Rande erscheint: Ihr wird nur insofern Aufmerksamkeit geschenkt, als sie einen unmittelbaren Einfluss auf sein Privatleben ausübt. Die Notizen dienten vor allem der Reflexion auf das Ich und seine Rolle im umgebenden sozialen Netz. Das Tagebuch aus der Weimarer Zeit wird zum Archiv für das, was Klemperer „Leben sammeln“ nennt: die genaue Beobachtung des bürgerlichen Gesellschaftslebens, seiner Ehe mit Eva Klemperer, der Zusammensetzung des jüdischen Bildungsbürgertums, der akademischen Intrigen an der TH Dresden, der politischen Wirren nach dem Ersten Weltkrieg, der Inflation, der Weltwirtschaftskrise und der Einflussnahme der NSDAP. Aus persönlichem Blickwinkel ging es dem Tagebuchschreibenden tendenziell darum, die eigene Lebenserfahrung, wie sie sich im familiären und beruflichen Umfeld unter dem Schatten der politischen und wirtschaftlichen Lage gestaltete, aufzuzeichnen:

Nur Leben sammeln. Immer sammeln. Eindrücke, Wissen, Lectüre, Gesehenes, alles. Und nicht fragen wozu u. warum. Ob ein Buch daraus wird, oder Memoiren oder gar nichts, ob es in meinem Gedächtnis haftet oder verdirbt wie eine schlechte photographische Platte. Nicht fragen, nur sammeln.¹

1. Victor KLEMPERER, *Leben sammeln, nicht fragen wozu und warum: Tagebücher 1925–1932*, Band II, Berlin, Aufbau-Verlag, 1996, S. 571 [3.9.1929].

Die Machtübergabe an die Nazis bringt ab 1933 grundlegende Verschiebungen der Schreibmotive und der thematischen Schwerpunkte mit sich. Obschon der Diarist in der Frühphase des Dritten Reiches noch weitgehend an das private Sammelmotiv anzuknüpfen vermag, ändern sich auf Dauer die Ansprüche an das Tagebuch: Die Maxime des bloßen Sammelns wird durch ein vielmehr politisch geprägtes Verständnis des Tagebuchschreibens als ‚Chronik‘ oder ‚Zeugnis‘ abgelöst. Das private Leben wird allmählich von den geschichtlichen Großereignissen überschattet, so dass der Tagebuchschreiber bange zum Ausdruck bringt: „Die ruhige Selbstverständlichkeit des Lebensgefühls ist hin.“² So rückt in der Nazi-Zeit folglich nicht mehr bloß die eigene Lebensgeschichte – das Privat- und Berufsleben – in den Mittelpunkt, sondern Klemperer setzt sich zum Ziel, auf möglichst konsequente und repräsentative Weise vom Zeitgeschehen, von der „vita publica“ Zeugnis abzulegen:

Bisher ist die Politik, ist die vita publica zumeist außerhalb des Tagebuchs geblieben. Seit ich die Dresdener Professur inne habe, habe ich mich manchmal gewarnt: du hast jetzt deine Aufgabe gefunden, du gehörst jetzt deiner Wissenschaft – laß dich nicht ablenken, konzentriere dich! (aber dann: Drittes Reich)³

Das Dritte Reich bedeutet einen radikalen Einschnitt in die Lebenskontinuität des Diaristen. Im Zuge der Etablierung des NS-Regimes begreift Klemperer sich verstärkt als Zeuge und fokussiert zunehmend auf das politische Tagesgeschehen. Der Schreibakt fungiert demnach als sinnstiftende Aktivität in einer ansonsten sinnlos gewordenen Welt. Das Tagebuch stellt nun den Verschriftungsmodus eines inneren Widerstands dar: Nicht Rückzug und Verdrängung, sondern genaues Beobachten und Protokollieren bestimmen Klemperers selbstaufgelegten Schreibauftrag. Das Tagebuch, mit dem der Autor bis zum Letzten „dokumentarischen Wert erreichen wollte“⁴, entwickelt sich mithin allmählich von einem überwiegend persönlichen *journal intime* zu einer spannungsvollen Mischform von *journal intime* und chronikähnlichem *journal externe*.⁵ Die faschistische Diktatur, gegenüber welcher Klemperer von Anbeginn an Skepsis und Argwohn hegt, stellt für den Tagebuchautor eine aus den Fugen geratene und hochgradig unsichere Zeit dar. Aber gerade dieser Zeit der Angst vor dem Verlust seiner Stelle, seiner Bürgerrechte und letztlich seines Lebens ‚verdankt‘ er paradoxerweise den Impetus für das Zeugnis-Ablegen und das Verfassen einer Autobiographie:

Am Anfang des Dritten Reiches konnte man an Bauzäunen und halbfertigen Neubauten häufig das Spruchband lesen: ‚Daß wir hier arbeiten dürfen, verdanken wir dem Führer.‘ Das gleiche Spruchband gehört vor mein Curriculum, wenn ich es nun zustande bringe.⁶

2. Victor KLEMPERER, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten: Tagebücher 1933–1941*, Band I, Berlin, Aufbau-Verlag, 1995, S. 97 [19.3.1934].

3. Victor KLEMPERER, *LTI – Notizbuch eines Philologen*, Leipzig, Reclam, 2001, S. 43.

4. Victor KLEMPERER, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten: Tagebücher 1942–1945*, Band II, Berlin, Aufbau-Verlag, 1995, S. 595 [27.9.1944].

5. Das ‚journal intime‘ – wie typischerweise das vormoderne Seelenbuch – ist Peter Boerner zufolge vordergründig *introspektiv* ausgerichtet (vgl. Peter BOERNER, *Tagebuch*, Stuttgart, Metzler, 1969, S. 47). In Bezug auf diese Tagebuchform schreibt der Verfasser: „[A]uch in seiner unmittelbaren Umgebung wenig Anlaß zu verantwortungsvollem Handeln spürend, konzentrierte sich der Diarist fast ausschließlich auf das Wohl und Wehe der eigenen Psyche.“ Zum Unterschied zwischen ‚journal intime‘ und ‚journal externe‘ vgl. auch Françoise SIMONET-TENANT, *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, 2004, S. 113ff.

6. Victor KLEMPERER, *Curriculum Vitae: Erinnerungen 1881–1918*, Band I, Berlin, Aufbau-Verlag, 1996, S. 9ff.

Tagebuchführen im Nationalsozialismus stellt auf der einen Seite einen Kampf gegen das Vergessen dar, einen Schreibmodus, um gegen den unabänderlichen Verlust an Existenz anzugehen, den die durch das NS-Regime allzu bewusst gewordene Vergänglichkeit und das Fortschreiten der Zeit mit sich bringen. Täglich verewissert sich das Tagebuch-Ich des eigenen Überlebens. Andererseits bedeutet dieses Schreiben auch einen Versuch, existenzielle Traumata zu bewältigen, dem unmenschlichen Kontext des Holocaust zu entkommen – der ihn dank seiner ‚Mischehe‘ mit Eva jedoch nicht im gleichen Maße erfassen sollte wie die überwältigende Mehrheit der jüdischen Gemeinschaft – und dem Leben erneut Sinn zu geben. Aus diesem Grund spricht Hans Dieter Schäfer in *Das gespaltene Bewusstsein* (1981) sogar von einer „Tagebuchmode“⁷ im Dritten Reich, weil das Tagebuch in diesem Zeitraum der Selbstorientierung des Tagebuchschreibenden diene oder einen Versuch darstellte, historische Arbeit zu leisten und Zeugnis für die nachfolgenden Generationen abzulegen.

Aus diesem Grund liegt es nahe, dass die Tagebücher Victor Klemperers als Zeugnis des totalitären Unrechts im Dritten Reich erst zu ihrem Recht kommen konnten, wenn sie veröffentlicht würden. Die Veröffentlichungsabsichten des Tagebuchschreibers erweisen sich aber als höchst widersprüchlich. Unmittelbar nach der Kapitulation Deutschlands beginnt Klemperer konkret über die Publikationsmöglichkeit für seine Tagebücher nachzudenken. Er merkt aber, dass das Tagebuch – im Gegensatz zu den unter dem Stichwort ‚LTI‘ (Lingua Tertii Imperii) zusammengetragenen sprachkritischen Reflexionen im Journal – sowohl formal wie inhaltlich nicht für eine Publikation geeignet sein dürfte: „Ohne Notizen, nur mit Blaustiftkreuzen, lese ich meine Tagebücher. Ich finde keinen Zugriff, keine Lösung der Schwierigkeiten. Was ist zu intim, was zu allgemein? Wo soll man LTI und Vita trennen? Wen soll man bei seinem Namen nennen? Wie soll ich das damals Geschriebene commentieren? Wieweit von der Tgb.-Form abgehen?“⁸ So heißt es bereits einige Wochen später: „Meine *Tgb.-Lektüre* ergibt immer entschiedener, daß LTI zur Publikation wesentlich geeigneter als das eigentliche Tgb. Es ist unförmig, es belastet die Juden, es wäre auch nicht in Einklang zu bringen mit der jetzt gültigen *Opinio*, es wäre auch indiskret.“⁹ Unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Bayern nach Dresden im Juni 1945 bekommt Klemperer ein erstes – unsicheres – Publikationsangebot für seine sprachkritische Arbeit *LTI* und fängt deshalb umgehend mit dem „Durchackern des Tagebuchs“ an.¹⁰ Im September 1945 entscheidet sich Klemperer letztendlich, die Tagebuchnotizen vorrangig bezüglich der Sprachreflexionen aufzuarbeiten und unter dem Titel *LTI – Notizbuch eines Philologen* herauszugeben, das im Jahre 1947 erschien. Für Klemperers Tagebuchnotizen, die in gekürzter Fassung erstmals 1995 von Walter Nowojski im Berliner Aufbau-Verlag herausgegeben wurden, ist es wesentlich, dass sie nicht nachträglich überarbeitet wurden, sondern schonungslos den von der Augenblickserinnerung gesteuerten Prozess des Erzählentwurfs aufzeigen. Dieser Prozess kennzeichnet sich durch den

7. Hans Dieter SCHÄFER, *Das gespaltene Bewusstsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945*, Berlin, Ullstein, 1981, S. 36.

8. Victor KLEMPERER, *Und so ist alles schwankend: Tagebücher Juni bis Dezember 1945*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1996, S. 59 [17.7.1945].

9. *Ibid.*, S. 83 [8.8.1945].

10. *Ibid.*, S. 104 [22.8.1945]. Ähnliche Stellen, die die widersprüchliche Publikationsfrage der Tagebücher in den Mittelpunkt rücken, findet der Leser. In: *Ibid.*, S. 52 [11.7.1945]; *Ibid.*, S. 71 [26.7.1945]; *Ibid.*, S. 73 [30.7.1945]; *Ibid.*, S. 78 [1.8.1945]; *Ibid.*, S. 82 [6.8.1945].

Fokus auf den Alltag der Diskriminierung, Entrechtung und Verfolgung während des Nationalsozialismus.

2. PHÄNOMENOLOGIE DER ERLEBTEN ZEIT

Das Tagebuch, so die These im vorliegenden Aufsatz, verleiht dem Alltäglichen eine Bedeutung, die ihm von anderen, benachbarten autobiographischen Gattungen (wie Bekenntnis, Autobiographie, Chronik, Memoiren), in denen das Leben als einheitliches Ganzes konfiguriert wird, in dieser Art nicht zugestanden wird. In seinem Aufsatz „Le journal intime et le récit“, der 1959 in *Le Livre à venir* veröffentlicht wurde, bezeichnet Maurice Blanchot die Einträge im Tagebuch als datierte Mikrotexthe, in denen das Alltägliche bzw. Unbedeutende zu einer herausragenden Bedeutung kommt:

Im Unbedeutenden liegt der eigentliche Reiz des Tagebuchs. Dahin geht seine Neigung, seine Gesetzmäßigkeit. Jeden Tag schreiben, indem der Tag für das Geschriebene bürgt und ihn sich selber ins Gedächtnis bringt, ist eine bequeme Art, dem Schweigen zu entkommen, aber zugleich auch dem übermäßigen Anspruch des Wortes zu entrinnen.¹¹

Die Gattung Tagebuch verfügt tatsächlich über spezifische Mittel, den Blick konzentriert auf das Alltägliche bzw. auf alltägliche Begebenheiten zu lenken. Bedingt durch die für das Genre konstitutive an den Tag gebundene Entstehung der einzelnen Aufzeichnungen haftet Tagebüchern (stärker als beispielsweise Autobiographien oder Memoiren, die im Nachhinein verfasst werden und damit bereits eine bestimmte Distanz zum Erlebten suggerieren)¹² ein – wie Peter Boerner es ausdrückt – „Geruch der Authentizität“¹³ an. Nachträgliche Glättungen, Korrekturen oder Streichungen durch den Tagebuchautor bilden die Ausnahme. Im Journal fallen Erleben und Schreiben idealerweise zusammen; die Erfahrungsunmittelbarkeit der von Tag zu Tag festgehaltenen Aufzeichnungen ist ein zentrales Merkmal dieser Textgattung: Es scheint so, als wäre das Erleben selbst vom Tagebuchschreiben überlagert.¹⁴ Das Tagebuch, gekennzeichnet durch die Erlebnissnähe der Einträge, erzählt aber nicht nur *von* täglich Erlebtem, es gestaltet seine Erzählung auch *in* Tagen: Der Tag, den wir als Zeiteinheit wahrzunehmen gewohnt sind, stellt sich

11. Maurice BLANCHOT, *Die wesentliche Einsamkeit*, Berlin, Henssel, 1984, S. 254.

12. Die Tagebuchaufzeichnungen sind im Gegensatz zur Autobiographie, wie Klemperer hervorhebt, keine „künstlich belebten Erinnerungen“ (Victor KLEMPERER, *Curriculum Vitae: Erinnerungen 1881–1918*, Band I, *op. cit.*, S. 515) und zielen auch nicht auf eine nachträgliche „Anordnung des Stoffes“ (*Ibid.*, S. 472). Das Tagebuch setzt sich von der Autobiographie ab, indem es sich durch „größere Erlebnissnähe und das Fehlen urteilender Zusammenschau und Distanz“ charakterisiert (Peter BOERNER, *Tagebuch*, S. 12f.).

13. *Ibid.*, S. 52.

14. In diesem Zusammenhang erscheint eine saubere Trennung zwischen ‚echtem‘ und ‚fiktivem‘ Tagebuch problematisch (vgl. *Ibid.*, S. 27). In Anlehnung an Käthe Hamburger könnte man das Augenmerk vielmehr auf eine dritte Kategorie, das *Fingierte*, richten. Somit erweist sich das Tagebuch als eine narrative Form, die durch die *fiction du non-fictif* ihre Schriftlichkeit und gleichzeitig ihren Authentizitätsanspruch in den Vordergrund stellt (vgl. Jean ROUSSET, *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, Paris, Corti, 1986, S. 75). Michel Braud macht vor diesem Hintergrund ebenfalls darauf aufmerksam, dass der Schriftlichkeit des Tagebuchs stets zwangsläufig ein gewissermaßen ästhetischer Fabuliergrad, eine *mise en intrigue* (*sensu* Paul Ricoeur) zugrundeliegt (Michel BRAUD, „Le texte d’un roman: Journal intime et fictionnalisation de soi“. In: *L’Esprit créateur*, 42.4, 2002, S. 76–84, hier: S. 82f.). Die sprachliche, autobiographische Darstellung des Erlebten entspricht nie vollkommen der außertextuellen Wirklichkeit, immer handelt es sich um eine narrative Erfindung durch ein kontingentes Ich.

im Tagebuch als kohärente Texteinheit dar.¹⁵ In diesem Zusammenhang sei auf die strukturierende Funktion des Datums im Tagebuch hingewiesen: Die zeitliche Angabe rahmt jeden einzelnen Eintrag; den Kopf der Eintragung darstellend, fungiert die Datumszeile als gliederndes, rückwärts wie vorwärts wirksames Element. In *Die wesentliche Einsamkeit* schreibt Maurice Blanchot: „Das Tagebuch verwurzelt die Regung zu schreiben in der Zeit, in der Demütigkeit des datierten und durch sein Datum aufbewahrten Alltäglichen.“¹⁶

Die Zeit im Tagebuch ist daher als *textierte* Zeit zu begreifen. Dieser Sachverhalt, so selbstverständlich er erscheinen mag, ist eine grundlegende und oft vernachlässigte Bedingung des Tagebuchschreibens selbst.¹⁷ Das Tagebuch unterteilt das zeitliche Kontinuum in viele kleine Segmente – tägliche Einträge –, die zum mikrohistorischen Kaleidoskop komponiert werden. In *Le livre à venir* – erstmals veröffentlicht im Jahr 1959 – beschreibt Blanchot die Praxis des täglichen Tagebuchführens folgendermaßen:

Sein Tagebuch schreiben heißt sich für den Augenblick in den Schutz des allgemeinen Tagablaufes begeben, heißt sein Schreiben diesem Schutz unterstellen und heißt ebenfalls, sich vor dem Schreiben schützen, indem man sich dieser wohltuenden Regelmäßigkeit unterwirft, wider die nicht zu verstoßen man sich verpflichtet. Auf diese Weise faßt das Geschriebene, ob man will oder nicht, Wurzel im Täglichen und in einer durch das Tägliche begrenzten Blickrichtung.¹⁸

Die ‚begrenzte‘ zeitliche Orientierung an der strukturellen Maßeinheit Tag erlaubt eine Dialogmöglichkeit über das einzelne Tagebuch hinaus, indem das Datum jedes einzelnen Eintrags eine bestimmte Zeitspanne bezeichnet, die auf einer Zeitlinie eindeutig identifizierbar ist. Diese Systematisierung der allgemeinen Zeit als eigene im Tagebuch dient der Selbstvergewisserung, der ad hoc-Standortbestimmung des Autors.¹⁹

Die Tagebuchaufzeichnungen, denen das Streben des schreibenden Subjekts nach Orientierung zugrundeliegt, haben etwas von einer Buchführung, denn sie „folgen systematisch dem alltäglichen Ablauf, sind Bestandsaufnahme, Inventur, Werkstattbericht, charakterisieren die persönliche Situation, die Lebens-Stationen, die Zeitergebnisse sowie den Fortgang der Arbeit, mit großer Genauigkeit in den Details, in den Zeit- und Ortsangaben.“²⁰ Das Tagebuch kann

15. Vgl. Peter BOERNER, *Tagebuch*, S. 11.

16. Maurice BLANCHOT, *Die wesentliche Einsamkeit*, S. 22.

17. Vgl. Arno DUSINI, *Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung*, München, Wilhelm Fink, 2005, S. 83-108.

18. Maurice BLANCHOT, *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, Frankfurt am M., Fischer, 1988, S. 251.

19. Vgl. Béatrice DIDIER, *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, S. 172f. Im Aufsatz „Pourquoi dater ses pensées?“ (2001), in dem die Tagebücher Joseph Jouberts untersucht werden, macht Pierre Pachet dementsprechend darauf aufmerksam, dass die konsequente Datierung jedes einzelnen Tagebucheintrags eine Verbindung von privatem und kollektivem Leben herstellt. Auf diese Weise, meint Pachet, wird jeder verzeichnete Tag zum erinnerungswürdigen „Ereignis“ des Privatlebens, das in Konnex zur öffentlichen Umwelt gebracht werden kann. Der Tagebuchautor affirmiert somit, dass sein „persönliches Leben – zumindest teilweise – eine eigene Würde und eine eigene Größe hat.“ (Pierre PACHET, „Pourquoi dater ses pensées? À propos des Carnets de Joseph Joubert“. In: *Espit*, 2001, 272, S. 56-63, hier: S. 56.

20. Peter LAEMMLE, „Nachwort“. In: Klaus MANN, *Tagebücher. Band I: 1931-1933*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1995, S. 189-207, hier: S. 190.

dementsprechend als Archiv des Alltags verstanden werden, denn das inventarisierende Schreibverfahren des Diaristen beruht im Allgemeinen auf dem Drang, sich vor Amnesie zu schützen: „Das Tagebuch ist dem unaufhaltsamen Verlust entrissener Alltag.“²¹

Diese Erfahrungsunmittelbarkeit und Verschriftlichung scheinbarer Banalitäten bilden Themenkreise, die fast allen Tagebüchern gemeinsam sind. In seinem Tagebuch aus dem Jahre 1911 trägt Franz Kafka nach der Lektüre von Goethes Tagebüchern Folgendes ein:

Ein Mensch der kein Tagebuch hat, ist einem Tagebuch gegenüber in einer falschen Position. Wenn dieser z.B. in Goethes Tagebuch liest, daß dieser am II. Januar 1797 den ganzen Tag zuhause mit verschiedenen Anordnungen beschäftigt war, so scheint es diesem Menschen, daß er selbst noch niemals so wenig gemacht hat.²²

Die detaillierte und auf den ersten Blick belanglose Darstellungsweise dieser „verschiedenen Anordnungen“ des Alltags, denen im Medium des Tagebuchs großer Stellenwert zukommt, ist in anderen Gattungen kaum denkbar. In diesem Kontext beschreibt Blanchot das Alltägliche als gattungsspezifischen Schreibmodus des Tagebuchs. Dieser Schreibmodus schlägt sich nicht nur in der inhaltlichen Schwerpunktsetzung der jeweiligen Eintragungen nieder, sondern gestaltet auch ihre formale Ausrichtung, indem sich die Tagebuchnotizen gattungsverbindlich durch eine vignettenhaftige Mikrotextualität auszeichnen. Die Täglichkeit des Schreibens und die Alltäglichkeit des Themenbezugs verbieten jegliche stabile Selbstdefinition, wie sie sich in retrospektiven autobiographischen Formen wie beispielsweise Memoiren feststellen lässt: „Das Tagebuch ist der Anker, den man am Grund des Alltäglichen hinscharren läßt und der an den Vorsprüngen der Eitelkeit hängenbleibt.“²³

In diesem Zusammenhang kann auch das Fragmentarische als ein der Gattung inhärentes Merkmal in den Vordergrund gerückt werden. Das moderne Tagebuch könne nach Boerner als die adäquate Schreibform bezeichnet werden „für den Autor, der keinen festen Standpunkt einnehmen kann oder will, es erlaubt künstlerische Aussagen ohne den Zwang einer Gesamtkonzeption, es erfordert keine roten Fäden, kein Leitmotiv, keine Fabel.“²⁴ Das Tagebuch, dem jeglicher hierarchisierende Rahmen fehlt, fasst die eigene Zeit in gesammelte Anekdoten und Geschichten.

Klemperer, der bereits ab dem sechzehnten Lebensjahr Tagebuch führte, verschriftet seine Zeit anfangs aus persönlicher „Notwendigkeit“, weil ihm „sonst [...] das Gefühl der Klarheit und sozusagen des Fertigseins mit [s]einen Erlebnissen“ fehlte.²⁵ Das Tagebuchschreiben war ein natürlicher, fester Bestandteil des alltäglichen Lebens. Diese habituelle Disposition zum Schreiben und Auswerten kommt deutlich in Klemperers Notizen zum Ausdruck. Das

21. Jutta HEINZ, „Dem Vergessen entrissen. Das Tagebuch als Lebensspeicher“. In: *Der blaue Reiter*, 2004, 1, S. 16-21, hier: S. 17.

22. Franz KAFKA, *Tagebücher*, Band I, Frankfurt am M., Fischer, 1990, S. 999 [20.9.1911].

23. Maurice BLANCHOT, *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, op. cit., S. 254.

24. Peter BOERNER, *Tagebuch*, op. cit., S. 65.

25. Victor KLEMPERER, *Curriculum Vitae: Erinnerungen 1881–1918*, Band I, op. cit., S. 7.

Tagebuchführen ist für ihn eine Art Selbstdisziplinierung, die ihn beschäftigt, seinen Tag ordnet und ihm ermöglicht, auf seine Identität zu reflektieren, die Stimmung seiner Zeitgenossen auszuloten und sich zeitweise über die Todesangst hinwegzusetzen. Ungeachtet der der Tagebuchpraxis prinzipiell innewohnenden Strategie, die psychologischen Auswirkungen der Verfolgung gewissermaßen zu lindern, verspürt Klemperer nicht das drängende Bedürfnis, vor den Härten des Alltags zu fliehen und sich in die heile Welt des Traumes und der Illusion zurückzuziehen. Der Tagebuchliteratur aktiv Verfolgter liegt in der Regel immer ein fundamentaler, radikal regimekritischer Zeugniswille zugrunde.

3. ALLTAGSGESCHICHTE DES DRITTEN REICHES

Anfang der 1920er Jahre begründet Victor Klemperer das kulturhistorische Erkenntnisinteresse des Tagebuchführens im Hinblick auf die Wiedergabe des Alltags nach der Jahrhundertwende wie folgt: „Wie hat man damals, im Anfang des Jahrhunderts, gegessen, getrunken, gezahlt, gelitten, gejubelt, was erschien einem groß, was klein, was möglich, was unmöglich? Auf alles lauten die Antworten anders als heute.“²⁶ Infolgedessen, um die kollektiv akzeptierte Normalität festhalten zu können, dient das Tagebuchschreiben der Speicherung des Alltags in seinem ephemeren und vergänglichen Charakter, der aufgrund der vorgeblich unnützen ‚Trivialität‘ in Vergessenheit zu geraten droht. Die Betonung des ‚Unspektakulären‘ und ‚Belanglosen‘ geht mit einer impliziten Politisierung des Alltags einher, weil sie die Perspektive des Unheroischen, Machtlosen und Anonymen einnimmt. Den Alltag, wie er in der Literatur dargestellt wird, definiert Werner Jung folgendermaßen:

Der Alltag in der Literatur: das ist die Rehabilitierung und Nobilitierung des Details, des Banalen und Unspektakulären, des Dauernden und Festen, des Kleinen und Überschaubaren; das ist die realistische Darstellung dessen, was jedermann kennt, was hier und da, gestern und morgen überall so oder so vorkommt, die Welt vor und hinter der Geschichte, die Welt in Reichweite, abgesteckt der Horizont darin.²⁷

Auch Victor Klemperers Tagebücher zeichnen sich auf exemplarische Weise durch die besagte „Nobilitierung des Details“ aus. Bereits in den Notizheften aus der Weimarer Zeit nahm das Gewöhnliche, der subjektiv erlebte und verkörperte Zeitgeist eine herausragende Stellung ein. Damals registrierte der Tagebuchautor bezüglich der Revolutionswirren rundum die Münchener Räterepublik – gewissermaßen die programmatische Leitfigur seiner Aufzeichnungen aus dem Zeitraum des Dritten Reiches vorwegnehmend – die Kontinuität des Alltags in Krisenzeiten: „Das ist für mich die große Lehre: daß in den wüstesten weltgeschichtlichen Zeiten der Alltag doch fortläuft u. sozusagen die Breite des Raumes einnimmt.“²⁸

26. VICTOR KLEMPERER, *Leben sammeln, nicht fragen wozu und warum: Tagebücher 1918–1924*, Band I, Berlin, Aufbau-Verlag, 1996, S. 410 [3.2.1921].

27. WERNER JUNG, *Schauderhaft Banales. Über Alltag und Literatur*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1994, S. 99f.

28. VICTOR KLEMPERER, *Leben sammeln, nicht fragen wozu und warum: Tagebücher 1918–1924*, Band I, S. 8 [23.11.1918].

Die kritischen Betrachtungen von Historikern wie Omer Bartov²⁹, Robert Gellately³⁰, Eric A. Johnson³¹ und Bill Niven³² stehen für den anhaltenden Versuch, Klemperers Zeugnisse in den Kontext heutiger Zusammenhänge unter Einbeziehung der Vergangenheit und Berücksichtigung der wahrgenommenen Unterschiede der historiographischen Sichtweisen der Opfer und der Täter zu übertragen. Für die Historiographie sind sich die genannten Autoren einig, dass die Klemperer-Tagebücher einen wertvollen, in der Tat einzigartigen Beitrag zu unserem Verständnis der nationalsozialistischen Gesellschaft leisten, und dass die über einen Zeitraum von zwölf Jahren beschriebenen Fakten und Ereignisse eine Vielzahl neuer Erkenntnisse über das Dritte Reich ermöglichen. Man ist sich weitgehend einig darüber, dass ein derartiger Reichtum an Detailinformationen über den Alltag im Dritten Reich vor der Veröffentlichung der Tagebücher nicht zur Verfügung stand. Klemperer zeichnet zwar kein umfassendes und repräsentatives Bild des Schicksals der Juden in Deutschland, gibt jedoch einen genauen Eindruck über das Leben eines *bestimmten* Juden unter *bestimmten* Umständen wieder.³³

Der Verfolgtenalltag, den Klemperer in seinen Notizen einprägsam wiedergibt, reflektiert tatsächlich ein jüdisches *Einzelschicksal*. Die gesellschaftliche Lage, in der der Diarist seine Tagebücher verfasste, unterschied sich grundsätzlich – aber nicht völlig – von dem Los des Großteils der deutsch-jüdischen vom Holocaust betroffenen Opfer.³⁴ So differierten Klemperers Alltag und seine Schilderung desselben erheblich von den folgenden typischen Verfolgungsschicksalen:

- Klemperer war nicht in einem *Konzentrationslager* und war nicht mit der erschütternden Erfahrung allumfassenden Sinnverlustes und allseitiger Todespräsenz, wie sie KZ-Insassen erfasste, konfrontiert, aber ihm blieben weder Inhaftierung noch Zwangsarbeit erspart.
- Klemperer wurde nicht *deportiert*, sah sich aber im Laufe des Krieges zunehmend von dieser Möglichkeit bedroht.
- Klemperer lebte nicht im *Ghetto*. Die dort grassierenden Seuchen, die unsäglichen hygienischen Bedingungen und die katastrophale Ernährungssituation waren dem Diaristen in diesem Ausmaß nicht bekannt. Aber er wurde gezwungen, in ein Judenhaus – für Klemperer ein „[g]ehobenes KZ“³⁵

29. Omer BARTOV, „Jews as Germans. Victor Klemperer Bears Witness“. In: *Germany's War and the Holocaust. Disputed Histories*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2003, S. 192-215.

30. Robert GELLATELY, *Backing Hitler. Consent and Coercion in Nazi Germany*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2001, S. 145-148.

31. Eric A. JOHNSON, *Nazi Terror. The Gestapo, Jews, and Ordinary Germans*, New York, Basic Books, 2000, S. 437-441.

32. Bill NIVEN, *Facing the Nazi Past. United Germany and the Legacy of the Third Reich*, London/New York, Routledge, 2002, S. 119-142.

33. Vgl. Brewster CHAMBERLAIN, „The American Reception of the Klemperer Diaries“. In: *Werkstattsgeschichte*, 26.6, 2000, S. 80-86, hier: S. 85.

34. Zu Klemperers relativer Ausnahmesituation im Vergleich zu anderen oft durchaus schicksalsträchtigeren Lebenswegen deutscher Juden unter dem Nationalsozialismus vgl. Rainer TÖLLE, „Verfolgungserleben im nationalsozialistischen Alltag. Zum pathischen Aspekt der Extrembelastung“. In: *Fortschritte der Neurologie, Psychologie*, 67.8, 1999, S. 348-358, hier: S. 351f.

35. Victor KLEMPERER, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten: Tagebücher 1933–1941*, Band I, S. 533 [6.6.1940].

bzw. ein „winziges[s] Ghettofort[...]“³⁶ – einzuziehen, wo er ein eingegengtes Leben in einer Zwangsgemeinschaft zu führen verurteilt war und immer wieder unter Gestapo-Haussuchungen zu leiden hatte.

- Klemperer erlitt kein *Flüchtlingsschicksal* im engeren Sinne. Allein am Ende des Krieges, nach dem anglo-amerikanischen Bombenangriff auf Dresden, gelang es ihm nur mit knapper Not, der Stadt zu entkommen und nach Bayern zu flüchten.

- Klemperer *emigrierte* nicht. Trotz diesbezüglicher Bemühungen ab dem Jahre 1938 war es aus verschiedenen Gründen – unter anderem auch finanzieller Art – nicht (mehr) möglich, ins Ausland (USA, Südamerika oder Afrika) zu fliehen.

- Klemperer war nicht *untergetaucht* und war darum allen Verordnungen und Schikanen uneingeschränkt ausgeliefert. Allerdings kam auch er auf der Flucht nach und durch Bayern von Mitte Februar bis Mai 1945 in den Status eines Vogelfreien, der ihn in der Illegalität, unter falschem Namen und ohne Judenstern – kurzfristig – dieselben Ängste ausstehen ließ wie die Untergetauchten.

Ungeachtet der angegebenen Unterschiede spiegeln Victor Klemperers Tagebücher aus der Perspektive eines jüdischen Holocaust-Verfolgten das tägliche Leben im Deutschen Reich von 1933 bis 1945 wider. Dieses Leben war durch Amtsenthebung, Diskriminierung, Verfolgung, Enteignung, Isolation, materielle Not, Drangsalierung, Inhaftierung und Zwangsarbeit gekennzeichnet. Seine Holocausterfahrungen resümiert der Tagebuchschreibende nach dem Krieg folgendermaßen: „Meine Frau und ich haben viel gelitten: Schläge, Fußtritte, Bespuckungen, Hunger, ständige Todesgefahr; für mich selber kamen Zwangsarbeit als Straßenkehrer und in Fabriken hinzu, Verhaftungen, Einzelzelle.“³⁷

4. STIMMEN, NAMEN UND GESICHTER

In Klemperers Tagebüchern handelt es sich um Geschichte von unten, geschrieben aus dem Blickwinkel des Opfers, welches gleichzeitig ein Insider, ein patriotischer, konservativer, gebildeter und zum Christentum konvertierter Deutscher war, der vom Regime zum Juden erklärt wurde und seine ausgezeichnete Beobachtungsgabe dazu nutzte, die alltägliche Transformation der deutschen Gesellschaft während der zwölfjährigen Hitlerzeit zu analysieren. Mit Klemperers Augen sehend erhalten wir ein Bild vom Alltag der Mitläufer und Täter, der Opfer und deren Helfer, wie es sich uns in dieser Form niemals durch den bloßen Rückgriff auf die Zeugnisse der so genannten ‚einfachen‘ Deutschen bieten würde. Und da es Klemperer eben auch darum ging zu verstehen, wie er von der deutschen Gesellschaft gesehen wurde, bietet er uns einen beispiellosen Einblick in das Verhältnis von Opfer und Täter. Sein detailreiches, anekdotisches Zeugnis, welches einerseits subjektiv das von den Juden erlittene Unrecht und andererseits die von den Nazis verübten Gräueltaten aufzeichnet, ist für den Historiker von unmittelbarem Interesse. Durch die postmoderne Personalisierung der Ges-

36. VICTOR KLEMPERER, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten: Tagebücher 1942–1945*, Band II, S. 198 [8.8.1942].

37. VICTOR KLEMPERER, *Und so ist alles schwankend: Tagebücher Juni bis Dezember 1945*, Berlin, Aufbau-Verlag, S. 222 [6.1.1947].

chichtswissenschaft wurden Klemperers Aufzeichnungen als willkommene Dokumente zur Erhellung des NS-Alltags herangezogen.³⁸

Dieser besondere Alltagsmodus erlaubt es Klemperer, eine Unmenge historischer Details zusammenzutragen, was sein Tagebuch zu einem wertvollen Archiv des Alltags unter der Naziherrschaft macht. Die Tagebücher enthalten minutiöse Aufzeichnungen zu der Verfügbarkeit von Nahrungsmitteln, Restriktionen bei der Beschaffung von Kleidung und Tabak und dem Verlust von Privilegien. Die Tagebücher weckten aufgrund der historisch aufschlussreichen, nichthierarchischen Gegenüberstellung von (scheinbar) trivialen Gemeinplätzen und tiefsinnigen philosophischen Gedanken zu Tod, Menschsein und nationalem Denken schnell das Interesse von Historikern. Der amerikanische Geschichtswissenschaftler Omer Bartov begründet das Heranziehen von autobiographischen Dokumenten wie solchen aus Victor Klemperers Feder wie folgt:

[D]ie Aufgabe des Historikers besteht darin, sich in den Betroffenen, in die Hauptperson des Ereignisses, über das er schreibt, einzufühlen. Und im Falle eines Völkermords, sowie in jedem historischen Ereignis, gibt es immer (mindestens) zwei Seiten. Authentisches *Verstehen* kann m.E. nur durch Empathie mit dem Anderen, nicht durch Mitleid oder Scham, Schuldgefühl oder Wut, sondern durch Lernen, Studieren und Verständniswillen erreicht werden.³⁹

Durch die „Empathie“ mit der Ich-Perspektive in Autobiographien oder Tagebüchern kann eine Hermeneutik des Alltags bzw. eine Personalisierung der Geschichtswissenschaft, wie sie aus der alltagshistorischen Rezeptionsfigur hervorgeht, eine wichtige Rolle in der geschichtlichen Aufarbeitung des Nationalsozialismus spielen. Klemperers Tagebücher gelten somit laut Bartov als aufschlussreiche Quellen, die gewinnbringend für die ‚Alltagsgeschichte‘ des Dritten Reiches eingesetzt werden können. Der Diarist Victor Klemperer selbst betont vor diesem Hintergrund das historische Erkenntnisinteresse seiner alltagsorientierten Notizen, die in ihrer „triviale[n] Selbstverständlichkeit“ der allgemeinen Atmosphäre des Terrors eine Stimme verleihen: „Das schreibt man alles so als triviale Selbstverständlichkeit; künftigen Studenten könnte man diese Bagatelle[n] endlos kommentieren: wieviel Sklaverei und Demütigung und Verarmung dahinter, wieviel Mühe!“⁴⁰ Die Alltagsgeschichte rückt anstelle der Systeme die Individuen in den Mittelpunkt und versucht, Ideologie nicht als abstrakte Identität, sondern im relationalen Kontext zu verstehen.

Der Tagebuchautor bietet einen Einblick in die alltäglichen Aspekte der Erfahrungswelt des Dritten Reiches, die vor dem Hintergrund der Einzigartigkeit des Holocaust historisch zweitrangig erscheinen, aber gleichwohl höchst aufschlussreiche

38. Für eine erhellende Erörterung der wissenschaftskritischen und politischen Bedeutung von *Alltagsgeschichte* für die historiographische Forschung vgl. Alf LÜDTKE, „Stofflichkeit, Macht-Lust und Reiz der Oberflächen. Zu den Perspektiven von Alltagsgeschichte“. In: Winfried SCHULZE (Hg.), *Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Mikro-Historie. Eine Diskussion*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1994, S. 65-80.

39. Omer BARTOV, „German Soldiers and the Holocaust. Historiography, Research and Implications“. In: Omer BARTOV, (Hg.), *The Holocaust. Origins, Implementation, Aftermath*, London/New York, Routledge, 2000, S. 162-184, hier: S. 179 [Übersetzung A.S.; ‚Verstehen‘ deutsch im Original].

40. Victor KLEMPERER, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten: Tagebücher 1942–1945*, Band II, S. 246 [18.9.1942].

Angaben über die penetrante Ubiquität des NS-Regimes enthalten. Der Tagebuchschreibende setzt es sich vor diesem Hintergrund zum Ziel, die „*Stimmung* dieser Zeit“ wiederzugeben:

Von den Schand- und Wahnsinnstaten der Nationalsozialisten notiere ich bloß, was mich irgendwie persönlich tangiert. Alles andere ist ja in den Zeitungen nachzulesen. Die *Stimmung* dieser Zeit, das Warten, das Sichbesuchen, das Tagezählen, die Gehemmtheit in Telefonieren und Korrespondieren, das zwischen den Zeilen der unterdrückten Zeitungen Lesen – alles das wäre einmal in Memoiren festzuhalten.⁴¹

Die geschichtlichen Marginalien dieser Epoche nehmen in Klemperers kritischen Eintragungen über weite Strecken eine zentrale Stelle ein: Klemperer empörte sich beispielsweise über die „Zahnpasta mit dem Hakenkreuz“⁴² oder den „Kinderball mit Hakenkreuz“⁴³, er spottete über das Mitteilungsblatt des *Deutschen Katzenwesens*, in dem „[d]ie ‚deutsche Katze‘ :/: ausländische ‚Edel‘-Katzen“ voneinander unterschieden wurden,⁴⁴ oder er verhöhnte die Bezeichnung „reinarisches Gemüse“⁴⁵ für Spargel, der als Mangelware für Juden strikt verboten war. Des Weiteren lenkte der Diarist auch die Aufmerksamkeit auf die vielfachen nationalsozialistischen Feierveranstaltungen, die im Dritten Reich immer propagandistischen, gemeinschaftsstärkenden Zwecken dienten. Eine solche Veranstaltung – neben vielen anderen, die neu erfunden wurden – war der ‚Volksspargeltag‘: „Es gab neulich in Berlin einen ‚Volksspargeltag‘, damit das Volk die Delikatesse zu billigen Preisen habe; bekannter Grund sei der Mangel an Konservenbüchsen. Es soll in vielen Betrieben gären, die Arbeiter sollen mit der Sprache sehr offen herauskommen.“⁴⁶

Solche Kleinereignisse bzw. „Einzelheiten zum temps qui court“⁴⁷ geben Auskunft über das Verhältnis von Ideologie und Mentalität im NS-Staat. Gegen die einseitig ereignisorientierte, politisch-militärische Geschichte, die von der traditionellen Historiographie lange Zeit bevorzugt wurde, betont die Mentalitätsgeschichte – in Frankreich paradigmatisch von Philippe Ariès und Jacques Le Goff vertreten – die epochenkonstitutive Bedeutung von kollektiven bzw. zeittypischen Vorstellungen und Verhaltensmustern.⁴⁸ Vor diesem Hintergrund erweisen sich Klemperers Aufzeichnungen als höchst relevante Dokumente für eine *mentalitätsgeschichtliche* Rekonstruktion des Alltags im Dritten Reich, denn an selbstbiographischen Artefakten wie Tagebüchern, Memoiren oder Autobiographien können unterschiedlichste Formen subjektiver Wahrnehmung erforscht werden. Die Verschriftlichung individuellen Denkens, Fühlens und Handelns ermöglicht Rückschlüsse auf kollektive Mentalitäten und Vorstellungen. Diese

41. Victor KLEMPERER, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten: Tagebücher 1933–1941*, Band I, *op. cit.*, S. 28 [15.5.1933].

42. *Ibid.*, S. 14 [22.3.1933].

43. *Ibid.*, S. 16 [30.3.1933].

44. *Ibid.*, S. 193 [17.4.1935].

45. *Ibid.*, S. 87 [18.5.1943].

46. *Ibid.*, S. 353 [22.5.1937].

47. *Ibid.*, S. 46 [10.8.1933].

48. Vgl. Annette SIMONIS, „Mentalitätsgeschichte“. In: Ansgar NÜNNING (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2004, S. 441–443, hier: S. 441.

Extrapolation vom Persönlichen zum Allgemeinen kommt in Klemperers Journal ganz deutlich zum Tragen.

Der kulturgeschichtlich bedeutungsvolle Schwerpunkt, der in Klemperers Tagebuch auf das Intime gelegt wird, veranschaulicht dem Leser die Verbindung von Mikro- und Makrogeschichte. Aufgrund dieser Synthese machen die Notizen hellhörig und liefern für die Alltagsgeschichte eine besondere Erkenntnisleistung. Siegfried Kracauer insistiert auf der Unverzichtbarkeit einer Komplementierung der Makrohistorie mit der persönlichen Perspektive von Privatpersonen:

Nicht alles an historischer Realität ist in mikroskopische Elemente zu zerlegen. Das Ganze der Geschichte umfaßt ebenso Ereignisse und Entwicklungen, die sich oberhalb der Mikro-Dimension abspielen. Aus diesem Grund sind Geschichten auf höheren Ebenen von Allgemeinheit ebenso wesentlich wie Detailstudien. Aber sie leiden an Unvollständigkeit; und wenn der Historiker ihre Lücken ‚mit eigenem Verstand und Konjunktur‘ ausfüllen will, muß er die Gestalt der kleinen Ereignisse ebenso erforschen. Makro-Geschichte kann nicht Geschichte im idealen Sinn werden, es sei denn, sie ziehe Mikro-Geschichte nach sich.⁴⁹

Das autobiographische Wort im Holocaust ist dasjenige, welches immer die Position des Rests einnimmt und auf diese Weise Zeugnis ablegen kann. Das Tagebuch stiftet somit die Sprache als das, was übrig-bleibt, was aktuell die Möglichkeit – oder Unmöglichkeit – zu sprechen überlebt. Die Akkumulation von Autobiographemen in den Tagebüchern stellt eine Art Archiv des Eigennamens dar – eine letzte Liste von Eigennamen, die spektral im kollektiven Gedächtnis anwesend bleibt bzw. bleiben kann.⁵⁰

5. DER PROFANE RAUM DES TAGEBUCHS

Die Alltagsbeobachtungen, die in Klemperers Tagebüchern eine so prominente Rolle spielen, dürften wesentliche Aspekte des jüdischen Alltags unter dem Hakenkreuz in das deutsche kulturelle Archiv eingetragen haben. Ohne das Erscheinen dieser Schriften wären seine detailgetreuen Observations weitgehend unbekannt geblieben. Klemperers Notizen liegt eine Archivierungsleistung zugrunde, die – aus subjektiver Perspektive – neue Einsichten in die Alltagsgeschichte des Dritten Reiches erbracht hat. Die genaue Dokumentierung der antisemitischen Maßnahmen, die Auflistung unzähliger Eigennamen von Menschen unterschiedlichster Couleur aus der unmittelbaren Lebenswelt, die penible Verschriftung der Witze, der kursierenden Sprachspiele, der Gerüchte, des Gehörten, Gelesenen und Gesagten verleihen dem Marginalen und Unterschwelligen eine konkrete, vernehmliche Stimme. Diesen Bereich des augenscheinlich Wertlosen, der von den institutionalisierten Archiven nicht erfasst wird, nennt Boris Groys den ‚profanen Raum‘.⁵¹

49. Siegfried KRACAUER, *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, Frankfurt am M., Suhrkamp, 1971, S. 142.

50. Klemperer rückt in seinem Tagebuch z.B. die vorgeblich Namenlosen des Schlüter-Betriebes, unter denen verschiedene den Holocaust nicht überleben werden, in das Blickfeld, um ihre Geschichten und Eigenheiten zu erzählen. Auf mehr als drei Seiten listet er die Namen seiner Leidensgefährten auf und beschreibt im Detail deren Schicksale, persönliche Ansichten sowie Charaktermerkmale, die sie wieder als Individuum zu Ehren bringen. Vgl. Victor KLEMPERER, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten: Tagebücher 1942–1945*, Band II, S. 381–384 [22.5.1943].

51. Vgl. Boris GROYS, *Politik der Unsterblichkeit. Vier Gespräche mit Thomas Knoefel*, München/Wien, Carl Hanser, 2002, S. 77ff.

Die dort befindlichen Dinge werden nicht explizit aufbewahrt und geraten folglich mit der Zeit in Vergessenheit, es sei denn, sie würden – wie mit der Veröffentlichung von Klemperers Notizen – aufgewertet, gespeichert und damit in das kulturelle Archiv aufgenommen. Das Alltägliche, das Klemperer in seinen Tagebüchern zusammenträgt, weil es mit dem Ende des Tages seine Aktualität verliert, vergleicht er mit den Reklamehäuschen aus den 1920er Jahren, die ihm anfangs ganz modern vorkamen, aber nach einer Weile verfielen und in Folge abgerissen wurden. Gerade wegen ihres unmittelbaren Aktualitätswertes müssen seine Alltagsbeobachtungen zügig verschriftet und als „Papiersoldaten“ konserviert werden:

In den zwanziger Jahren wurden am Günzelplatz ein paar Reklamehäuschen, im zackigen Granatsplitterstil und bunt, aufgestellt. Das war damals ganz modern und aktuell und gefiel mir jeden Tag, wenn ich vorbeifuhr. Nach ein paar Monaten war die Herrlichkeit schon ein wenig verblaßt und ein bißchen langweilig, im nächsten Jahr und gar im übernächsten völlig délabrée. Später wurden die Buden entfernt. Das ist mir ein Symbol. Es erinnert mich an manche Stellen in meinen Büchern, die ich zur Zeit des Schreibens als besonders lebendig schätzte. [...] Alles was für den Tag berechnet ist, verliert auch seine Wirkung mit dem Tag. An diese Reklamehäuser denke ich ebenso oft wie an meine ‚Papiersoldaten‘.⁵²

Die Verfahren, die man im Tagebuch vorfindet, lassen sich als Mechanismen verstehen, die das Verhältnis zwischen dem hierarchisch strukturierten kulturellen Archiv und dem sich durch fehlende historiographische Legitimität ausgezeichneten ‚profanen Raum‘ regeln. Klemperer wird so zum Archivar der illegitimen Diskurse, die im profanen Raum des Dritten Reiches zirkulieren. Er setzt es sich zum Ziel, die verschollenen und namenlosen Opfer sowie auch die Täter – die „Schläger“ und „Spucker“⁵³ – zu Wort kommen zu lassen.⁵⁴ Seine Aufzeichnungen eröffnen dementsprechend Zwischenräume, in denen Verschiebungen und Zerteilungen des Gehörten, Gelesenen, Gesehenen und Gefühlten ermöglicht werden. In diesen Zwischenräumen wird dasjenige angesammelt, was die hegemonialen bzw. offiziellen NS-Diskurse verschweigen mussten, um sich fortwährend etablieren zu können.

Das Fragmentarische der Tagebücher betont daher ihre intrinsische Unabgeschlossenheit, die erst durch den Tod des Autors zur Vollendung kommt. Mit dem Tagebuch liegt in der Tat keine einheitliche Erzählung vor, sondern eher nicht-abgeschlossene Prosa, die jeden Tag neu gesetzt und wieder abgebrochen wird. Die Repräsentation des Alltags erfüllt vor diesem Hintergrund auch eine *politische* Funktion, die kontextbedingt ist. Die Archivierung des Alltags unter dem Nationalsozialismus stellt bei Klemperer stets auch eine phänomenologische Rettung der Vergangenheit dar. Der Diarist speichert die Namen und Gesichter der Verstorbenen, er bewahrt Bruchstücke und Fragmente der vielfachen Verordnungen, Erlasse,

52. VICTOR KLEMPERER, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten: Tagebücher 1933–1941*, Band I, S. 183 [13.2.1935].

53. VICTOR KLEMPERER, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten: Tagebücher 1942–1945*, Band II, S. 213 [19.8.1942].

54. Die kulturhistorische Bedeutung von Klemperers Notizen – ähnlich Walter Kempowskis *Echolot* – steht „im Zusammenhang einer ‚Geschichte von unten‘ [...] oder der Oral History.“ (Karl Heinz BITTEL, „Beschreibung eines Kampfes. Über die Entstehung von Walter Kempowskis ‚Echolot‘.“ In: Walter KEMPOWSKI, *Culpa. Notizen zum ‚Echolot‘*, München, Albrecht Knaus, 2005, S. 361–377, hier: S. 367) Sowohl Klemperers Tagebücher als auch Kempowskis kollektives Tagebuch vergegenwärtigen vor diesem Hintergrund „Stimmen, die wohl für alle Zeit stumm geblieben wären.“ (*Ibid.*, S. 363)

DER PROFANE RAUM DES TAGEBUCHS

Schikanen, Erniedrigungen, Meinungen und Gerüchte auf. Der Tagebuchschreiber hat ein offenes Ohr für dasjenige, was den Zeitgeist der Nazi-Ära ausmacht. Das Tagebuch dient somit als Gedächtnisstütze für künftige Projekte, es wird zum Reflexionsort und etabliert eine Alltagsroutine unter unsteten Umständen. Es wird zum Ort, an dem die eigene Existenz behauptet und mitunter auch infrage gestellt wird. Alltäglichkeit ist in gewissem Maße ein grundlegendes Gattungsmerkmal jedes Tagebuchs: Die zeitnahe Selbstverschriftlichung und die Orientierung am Tagesgeschehen gehen in der Diaristik geradezu immer mit einem alltäglichen Schreibmodus einher. Die Eigenart von Klemperers Tagebüchern als historiographischem Schriftmedium, das auf spezifische Weise den Blick auf den Alltag lenkt, liegt – im Gegensatz zu vielen anderen Tagebüchern seiner Zeit – in ihrer Verschränkung privatbiographischer, zeitgeschichtlicher und philologischer Beobachtungen. Das Tagebuch als Reflexionsmedium für Klein- und Großgeschichte präsentiert aus der Sonderperspektive eines patriotischen, assimilierten deutsch-jüdischen Verfolgten aussagekräftiges Material zum Alltag des Dritten Reiches. Vor diesem Hintergrund gewähren Klemperers Aufzeichnungen einen besonders seltenen und aufschlussreichen Einblick in das Funktionieren der Nazi-Gesellschaft.

Arvi SEPP

Universität Antwerpen &
Vrije Universiteit Brussel

arvi.sepp@ua.ac.be
arvissepp@vub.ac.be



Interférences littéraires Littéraire interferences

Multilingual e-Journal for Literary Studies

<http://www.interferenceslitteraires.be>

ISSN : 2031 - 2790

Michel LISSE

Au bord des journaux de bord de Jacques Derrida

Résumé

Jacques Derrida (1930 – 2004) a plusieurs fois affirmé qu'il était en quête d'une autre écriture ; plus précisément, d'une écriture qui ne serait ni philosophie ni littérature, mais qui garderait la mémoire des deux disciplines. L'hypothèse de cet article est que le recours au « genre » du journal intime forme un élément constitutif de cette élaboration d'une autre écriture. Dans *Circonfession* (1991), Jacques Derrida fait dépendre sa pratique diariste envisagée comme flux, écoulement... d'une double contrainte d'écriture, comme s'il voulait faire se croiser le biographique et une technique quasi oulipienne.

Abstract

The French philosopher Jacques Derrida (1930 – 2004) often claimed that he was in search of another way of writing. This writing would be neither philosophy nor literature but would preserve the memory of other writing. In *Circonfession* (1991), Derrida presents his diary practice as a flux, a flow... relying on a double writing constraint, as if he wanted to interweave the biographical with an almost Oulipian technique.

Pour citer cet article :

Michel LISSE, « Au bord des journaux de bord de Jacques Derrida », dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 10, « Le Journal d'écrivain. Un énoncé de la survivance », s. dir. Matthieu SERGIER & Myriam WATTHEE-DELMOTTE, mai 2013, pp. 45-51.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION - DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KULeuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur

Matthieu SERGIER (FNRS – UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Guillaume WILLEM (KULeuven) & Laurence VAN NUÏJS (FWO – KULeuven) – Secrétaires de rédaction - Redactiesecretarissen

Elke D'HOKER (KULeuven)

Lieven D'HULST (KULeuven – Kortrijk)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION - REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Anke GILLEIR (KULeuven)

Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)

Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)

Ortwin DE GRAEF (KULeuven)

Ben DE BRUYN (FWO - KULeuven)

Jan HERMAN (KULeuven)

Marie HOLDSWORTH (UCL)

Guido LATRÉ (UCL)

Nadia LIE (KULeuven)

Michel LISSE (FNRS – UCL)

Anneleen MASSCHELEIN (FWO – KULeuven)

Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)

Reine MEYLAERTS (KULeuven)

Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KULeuven)

Marc VAN VAECK (KULeuven)

Pieter VERSTRAETEN (KULeuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE - WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Monash University - Melbourne)

Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Faith BINCKES (Worcester College - Oxford)

Philiep BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Christian CHELEBOURG (Université de Nancy II)

Edoardo COSTADURA (Friedrich Schillet Universität Jena)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix - Namur)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ute HEIDMANN (Universität de Lausanne)

Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)

Michael KOHLHAUER (Université de Savoie)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université de Grenoble)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

François LECERCLE (Université de Paris IV - Sorbonne)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Christina MORIN (Queen's University Belfast)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Olivier ODAERT (Université de Limoges)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Maité SNAUWAERT (University of Alberta - Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KULeuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

AU BORD DES JOURNAUX DE BORD DE Jacques Derrida

Jacques Derrida, auteur non pas d'un, mais de plusieurs journaux que l'on pourrait qualifier d'intimes¹, voilà une information qui aurait de quoi surprendre ses lecteurs de la première heure. Ni *La Voix et le phénomène* (1967), ni *De la grammatologie* (1967), ni *L'Écriture et la différence* (1967) n'auraient pu donner à penser que leur auteur s'était déjà livré et se livrerait encore à une autre écriture.

Celui qui souhaite traiter des journaux intimes de Jacques Derrida se voit confronté à deux chronologies, au moins.

Tout d'abord, si l'on se réfère aux publications de Jacques Derrida, ce qui pourrait être le premier journal intime est le « JOURNAL DE BORD » qui figure dans *Parages*² publié en 1986. Avant d'y entrer, précisons que le « JOURNAL DE BORD » se présente comme une note au traducteur du texte « Survivre », qu'il est placé sous un texte sans titre, tout en étant lui-même intitulé « JOURNAL DE BORD », qu'il est dédié à la mémoire d'un ami qui venait de mourir et qu'il est scandé par plusieurs dates mentionnées en italique. Ce texte fut d'abord publié en anglais dans *Deconstruction and Criticism*³ en 1979 sous le titre « Living On ». « JOURNAL DE BORD » étant rendu par « BORDER LINES », ce qui gommait, me semble-t-il, la dimension du journal. Le collectif *Deconstruction and Criticism* avait pour projet de faire traiter par les tenants de l'école de Yale du poème de Shelley, *The Triumph of Life*.

Ensuite, si l'on continue à suivre la chronologie des publications, on peut considérer que « Circonfession »⁴, le texte de Jacques Derrida qui se trouve sous « Derridabase » de Geoffrey Bennington dans le livre *Jacques Derrida*, signé par les deux auteurs, est également un journal intime. Réservons une lecture plus attentive de ce texte pour plus tard, mais remarquons la disposition commune aux deux livres : dans les deux cas, le journal intime est placé sous un autre texte.

1. Jacques Derrida a clairement énoncé sa quête d'une autre écriture, d'une écriture qui ne serait ni philosophie ni littérature, mais qui garderait la mémoire des deux disciplines. L'hypothèse de cet article est que le recours au « genre » du journal intime constitue un élément constitutif de ce rêve d'une autre écriture. Dans d'autres textes, comme *La Contre-Allée* (1999) ou *La Carte postale* (1980), Jacques Derrida formule certes des confidences autobiographiques, mais il s'agit de correspondances et non de journaux intimes. Il en va de même pour *Tourner les mots*, où on trouve un dialogue et une lettre de Jacques Derrida.

2. Jacques DERRIDA, *Parages*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1986 ; désormais *PAR* entre parenthèses dans le texte.

3. ID., « Living on. Border lines », dans Harold BLOOM, Paul DE MAN, Jacques DERRIDA, Geoffrey H. HARTMAN, Jay HILLIS MILLER, *Deconstruction and Criticism*, London & Henley, Routledge & Kegan Paul, 1979, pp. 75-176..

4. Dans Geoffrey BENNINGTON & Jacques DERRIDA, *Jacques Derrida*, Paris, Le Seuil, « Les contemporains », 1991 ; désormais *CIR* entre parenthèses dans le texte.

Cette chronologie des publications doit être mise en relation avec la biographie de Jacques Derrida que Benoît Peeters a publiée chez Flammarion en 2010⁵. Dans cet ouvrage très bien documenté, Peeters nous apprend que Jacques Derrida, qui a lu très jeune Gide, a tenu un journal intime lors de son adolescence : « Comme beaucoup d'adolescents, il tient un journal intime, emplissant de petits cahiers d'écolier de confidences autobiographiques et de réflexions sur ses lectures. » (*DER*, p. 43) Nous n'avons pas de trace de ces cahiers. Le deuxième moment d'une écriture « intime » date de la fin de l'année 1956. Jacques Derrida et Marguerite, sa future épouse (ils se marieront le 9 juin 1957 avant de rentrer en France), vivent aux États-Unis et, selon Peeters, à la Noël 1956, « [d]ans leur chambre de l'hôtel Martinique, Derrida essaye d'écrire "pour lui", comme il ne l'a pas fait depuis des années, dans des cahiers qu'il semble hélas avoir perdus quelques années plus tard ». (*DER*, p. 112)

À la Noël 1976, soit exactement 20 ans après la rédaction d'un second journal intime, Jacques Derrida revient à cette écriture :

Au début des vacances de Noël 1976, Jacques Derrida entame deux carnets. L'un, de petite taille, contient des notes précises autour de la circoncision, c'est « le livre d'Élie » auquel il a commencé à songer peu après la mort de son père, à la fin de l'année 1970. L'autre, un peu plus grand, est un album Canson dont la couverture sera reproduite, en 1991, dans l'ouvrage réalisé avec Geoffrey Bennington. (*DER*, p. 359)⁶

Revenons maintenant au « JOURNAL DE BORD ». Il est ouvert par une date, celle du 10 novembre 1977 et ponctué par d'autres dates :

24-31 décembre 1977

9-16 janvier 1978

23-30 janvier 1978

février 1978

20-27 février 1978

27 février 1978

18 mars 1978

20-27 mars 1978 avec la précision : « Résurrections [au pluriel]. La semaine de Pâques »

À l'exception de la première séquence qui peut être lue comme la dédicace à l'ami mort, le « JOURNAL DE BORD » qui, selon cette hypothèse de lecture, « commencerait » à la 2^e séquence, est situé entre deux fêtes chrétiennes : la Noël, naissance du Christ, et la semaine de Pâques, celle de la mort et de la résurrection du Christ.

Le « JOURNAL DE BORD », faisant partie du texte « Survivre », aborde les questions de la mort et de la vie dans un espace d'écriture particulier : celui du journal, qui se donne comme une vague ou un flot d'écriture. La référence à l'eau

5. Benoît PEETERS, *Derrida*, Paris, Flammarion, « Grandes biographies », 2010 ; désormais *DER* entre parenthèses dans le texte.

6. Il s'agit certes d'éléments anecdotiques, mais Jacques Derrida lui-même a bien montré dans *Éperons. Les styles de Nietzsche* toute la richesse que peut contenir une simple anecdote comme « J'ai oublié mon parapluie ».

n'est bien sûr pas étrangère à la question de la vie, de son origine, mais aussi de la mort puisque Shelley, l'auteur du *Triomphe de la vie*, est mort noyé comme le rappelle le « JOURNAL DE BORD ». Ces questions de la vie et de la mort sont également présentes dans le texte placé au-dessus du « JOURNAL DE BORD », puisque ce texte est une lecture de *L'Arrêt de mort* de Maurice Blanchot et en particulier de la scène de l'arrêt de mort au cours de laquelle se produisent une mort et une résurrection. L'arrêt de mort désignant à la fois le diagnostic des médecins sous forme de condamnation à mort *et* la mort arrêtée, la mort stoppée dans son processus.

Le « JOURNAL DE BORD » est donc également le journal de « survivre », de ce processus qui met à mal l'opposition métaphysique entre la mort et la vie où la mort est la plupart du temps hiérarchiquement supérieure à la vie. Déconstruire ou mieux, acter de la déconstruction de cette opposition, c'est « survivre » dans ses marges. Dès lors, nul étonnement à ce que la question des *bords* soit aussi traitée dans le « JOURNAL DE BORD » :

La question du bord précède, si on peut dire, la détermination de tous les partages que je viens de nommer entre un fantasme et une « réalité », un événement et un non-événement, une fiction et une réalité, un corpus et un autre, etc. (PAR, pp. 126-127)

Ceci mériterait bien sûr un long développement sur la question des genres littéraires, du journal intime, des mémoires, du journal de bord, de l'autobiographie, des confessions... auquel je dois renoncer, faute de place.

Écrire un journal de bord est probablement une manière de « survivre », comme le donne à penser cette citation :

On en dira de même de ce que j'appelle écriture, marque, trace, etc. Ça ne vit ni ne meurt, ça survit. Et ça ne « commence » que par la survie (testament, itérabilité, restance, crypte, détachement déstructurant par rapport à la rection ou direction « vivante » d'un « auteur » qui ne se noierait pas dans les parages de son texte). (PAR, pp. 148-149)

En 1991, Geoffrey Bennington et Jacques Derrida publient le livre intitulé *Jacques Derrida* aux éditions du Seuil, dans la collection « Les contemporains ». Ce livre est constitué d'une présentation et de deux parties. La première partie du livre comporte deux textes, « Derridabase » de Geoffrey Bennington et « Circonfession » de Jacques Derrida, ainsi que des illustrations commentées ; la seconde partie, intitulée « Actes (La loi du genre) » est constituée d'une présentation, d'un *Curriculum vitae*, d'une bibliographie et d'illustrations. Nous allons nous intéresser à « Circonfession »⁷.

Ce texte de Jacques Derrida est placé sous celui de Bennington qui se veut une description du « système général de la pensée » de Jacques Derrida, voire de la

7. Hélène Cixous dans *Portrait de Jacques Derrida en Jenne Saint Juif* (Paris, Galilée, « Lignes fictives », 2001) et Mireille Calle-Gruber dans « Périodes » (*Jacques Derrida*, Paris, L'Herne, « Cahiers de L'Herne », 2004, s. dir. Ginette MICHAUX & Marie-Louise MALLET, pp. 335-341) ont toutes deux étudié « Circonfession ». Ces deux textes, remarquables au demeurant, ne traitent pas du journal intime, mais sont des analyses du texte de Derrida : celui de Cixous, par l'usage de couleurs, montre comment fonctionne l'écriture de Derrida (répétition de cir, ice, cir, cis, scie, mais si, ciel...) et comment elle génère l'écriture de Cixous elle-même ; celui de Calle-Gruber insiste sur la « période » et sur le féminin (alors que je vais tenter de montrer l'oscillation entre le féminin (menstrues) et le masculin (circoncision)).

totalité de cette pensée. L'objectif de Bennington est donc d'*arrêter* le système de Jacques Derrida – il s'agit d'un autre arrêt de mort, si l'on veut. Face à cette tentative de fixation, de figement, Jacques Derrida va recourir à une autre écriture qui, à la fois, relève d'une contrainte imposée par l'autre *et* qui se donne comme un flux, un écoulement.

La contrainte, tout d'abord : le logiciel utilisé par Derrida interdisait de rédiger un paragraphe dépassant un certain nombre de signes. Chaque période de « Circonfession » ne comporte donc qu'un seul paragraphe, arrêté par la machine.

Le flux est rendu par le rapport au sang, à son écoulement qui est mis en scène dès la première période.

La contrainte et le flux font que chaque période-menstrue ou périphrase rejoue l'épisode de la circoncision par l'ouverture-coupure qui permet l'écoulement et puis par la fermeture-coagulation de la machine. L'insistance sur la périphrase, sur le geste de « tourner autour » renforce le rapport à la circoncision, de même que les escarres de la mère qui s'ouvrent et se referment pointent l'écoulement et la coagulation.

« Circonfession » pourrait être une autobiographie, une confession, un journal intime, une réflexion théorique sur l'autobiographie, la confession, le journal intime (et d'une certaine façon, selon moi, ce texte est tout cela à la fois). Il ne cesse de se gonfler d'autres textes, comme pour faire ou laisser venir l'altérité en son sein. Il y a bien sûr le texte de Geoffrey Bennington, que Jacques Derrida évoque et convoque, le qualifiant de théologiciel dont son auteur, Geoffrey Bennington, est devenu Dieu (le dispositif textuel qui place le théologiciel au-dessus de « Circonfession » pourrait être une allusion au *ciel* et à la terre). Mais il y a également les *Confessions* de saint Augustin, auquel Jacques Derrida feint de s'identifier, et qui sont citées dans chaque périphrase ou période en latin : la langue de l'Église, la langue des pères qui vient couper le français, la langue à la fois maternelle et de l'autorité française en Algérie. Ce texte ne figure plus au-dessus du texte de Jacques Derrida, mais à l'intérieur de « Circonfession », comme une poche ou une crypte ou bien comme Dieu qui est, saint Augustin le dit au Livre III de ses *Confessions*, *interior intimo meo* (6,11), plus intérieur que l'intime de moi-même. Au sein de l'intime, il y a cet autre qui en sait plus que moi sur moi, celui à qui je me confesse, j'avoue, je raconte mon histoire..., ce tiers sans lequel aucun aveu, aucun témoignage, aucune autobiographie, aucun journal intime ne serait possible.

Comme si cela ne suffisait pas, outre des citations de ses propres textes, Jacques Derrida va insérer dans « Circonfession » des *extraits* de ses carnets sur la circoncision, notes préparatoires au *Livre d'Élie*, mais qui sont également un journal intime. Ces carnets ont la particularité d'avoir été écrits à la plume : l'encre renforce l'idée d'écoulement et donne à penser à cette autre écriture. Si « Derridabase », le théologiciel, est une sorte d'hypertexte, « Circonfession », écrit à l'ordinateur, met déjà à mal cet hypertexte par la contrainte technique qui instaure l'aléatoire dans le calcul. Et l'insertion des extraits des carnets, rédigés à la plume, mais encodés en 1991 avec des modifications (comme le signale Benoît Peeters (*DER*, p. 362), augmente d'autant plus la résistance au théologiciel.

Nous allons maintenant tenter une lecture plus en détail de « Circonfession ». Face à un texte qui est écrit pour résister à la systématisation, comment faire, com-

ment lire ? Il importe de trouver une entrée qui, sans forcer le texte, nous permettra de pénétrer en son dedans ou de faire venir son dedans au lecteur. Il faut « trouver la veine ».

« Trouver la veine » est une expression citée par Jacques Derrida dans la 1^{re} périphrase ou période : il s'agit du mot d'un infirmier qui procéda à une prise de sang sur Jacques Derrida quand il était enfant :

trouver la veine, ce qu'un infirmier pouvait murmurer, une seringue à la main, la pointe dressée vers le haut, avant la *prise de sang*, lorsque par exemple dans mon enfance, et je me rappelle ce laboratoire dans une rue d'Alger, la peur et la vague d'un glorieux apaisement s'emparaient à la fois de moi, me prenaient aveugle dans leurs bras à l'instant précis où par la pointe de la seringue s'assurait un passage invisible, toujours invisible, pour l'écoulement continu du sang, absolu, absous en ce sens que rien ne semblait s'interposer entre la source et l'embouchure, le dispositif assez compliqué de la seringue n'étant introduit à cette place que pour laisser le passage et disparaître en tant qu'instrument, mais continu en cet autre sens que, sans l'intervention maintenant brutale de l'autre qui, décidant d'interrompre le flot une fois la seringue, toujours dressée, retirée du corps, repliait vivement mon bras vers le haut et pressait le coton à l'intérieur du coude, le sang eût pu inonder encore, non pas indéfiniment, mais continûment jusqu'à m'épuiser, aspirant ainsi vers lui ce que j'appelai : le glorieux apaisement. (*CIR*, pp. 10-11)

Cette scène initiale, qui fait du lecteur un infirmier (mais, nous allons le voir immédiatement, qui permet à Jacques Derrida de s'identifier à cet infirmier puis qu'il « rêve d'une plume qui soit une seringue »), va servir de point de départ. La prise de sang est une « métaphore » de l'écriture du journal intime. Dès la 2^e périphrase, Jacques Derrida associe son sang recueilli dans un flacon, donc son sang passé de son corps au dehors, au « dedans de [sa] vie, s'exhibant tout seul au dehors » (*CIR*, p. 18). La seringue devient alors la plume à la pointe aspirante, grâce à laquelle « le dedans se rend » et permet au « tu », au lecteur, d'en disposer. L'intime, le « plus vivant » est ainsi exposé au dehors, à la mort.

La scène de la prise de sang va de pair avec une autre scène initiale, celle de la circoncision qui donne lieu, elle aussi, à l'épanchement du sang et à sa coagulation. L'écriture deviendra la quête d'une phrase qui tourne autour (comme on a tourné autour du prépuce lors de l'ablation), d'une périphrase qui sera un « aveu sans vérité qui tourne autour de lui-même » (*CIR*, p. 16), une « circonfession ». Cette phrase sera un écoulement du dedans qui ne se coagule que sous la pression de la machine qui arrêtera le paragraphe, la période, la périphrase.

Quête d'une phrase, quête aussi d'une autre langue affirmée par Jacques Derrida dans « Circonfession ». Dès la première période, il évoque le rêve en lui depuis longtemps « d'une autre langue » (*CIR*, p. 8), puis, plus loin, d'une « autre syntaxe [...] qui reste à inventer » (*CIR*, p. 114, voir aussi p. 122), « d'un langage absous, absolument privé » (*CIR*, p. 146).

« Circonfession » est, comme je l'ai déjà avancé, la tentative d'échapper au théologiciel de G. B. :

« ce théologiciel capable du savoir absolu [...] peut enfin se passer de moi [...] prévoyant [...] ce que je pourrais bien écrire à l'avenir [...] sauf si j'écris ici même, sauve qui peut, cessant d'être sous sa loi, des choses improbables

qui déstabilisent, déconcertent, surprennent à leur tour le programme de G. »
(*CIR*, pp. 30-32)

Si G. B. est « tout près de Dieu », c'est parce qu'il « sait tout sur la « logique » de ce que j'ai pu naguère, mais aussi de ce que je peux à l'avenir penser ou écrire » (*CIR*, p. 18). G. B. devient le Dieu d'Augustin, celui à qui le saint « demande si il y a du sens à lui avouer quelque chose alors qu'il sait tout d'avance » (*CIR*, p. 19). D'où une quasi-identification de Jacques Derrida à s.A. et de G. B. à Dieu ou à la mère, Georgette, G., de Derrida-Augustin. Dès lors, il faut que quelque chose arrive à Dieu, à Geoff, il faut le surprendre par l'écriture, par l'invention de cette périphrase, par la « circonfession ».

Il s'agit d'être « le contre-exemple » de ce que G. peut savoir de lui (*CIR*, p. 52), voir d'être « le contre-exemple de [lui-]même » (*CIR*, p. 223), de ce qu'il a écrit. Pour ce faire, Jacques Derrida rédigea donc « Circonfession », une sorte d'autobiographie, de confession ou de journal intime où il s'agit de « prendre Dieu à témoin » (*CIR*, p. 56) ou de faire un « aveu à la machine » au double sens du terme : utiliser la machine pour faire un aveu ou confier cet aveu à la machine qui le stockera, l'enregistrera, l'archivera...

Parmi les multiples éléments ou événements confessés ou confiés, je retiendrai le récit de la fin de la vie de la mère de Jacques Derrida, de Georgette Esther, et notamment l'épisode de la « résurrection » : on prévient Jacques Derrida de la mort imminente de sa mère et, le lendemain matin, elle « ressuscite » à son arrivée, comme ce fut le cas pour la mère de saint Augustin et pour J., le personnage de *L'Arrêt de mort* :

« incapable au soir de me reconnaître et devant au dire des médecins ne survivre que quelques heures, voici qu'au petit matin, à l'instant où [...] j'arrivai le premier dans la chambre blanche de la clinique, elle me vit, m'entendit et revint, pour ainsi dire, à elle, comme immortelle, sA en fit aussi l'expérience » (*CIR*, p. 54)

Outre cette résurrection, une attention toute particulière est accordée par « Circonfession » aux escarres. Nous y viendrons après nous être intéressés à un autre événement lié à la circoncision et au sang, à l'écoulement et la coagulation. Dans la 13^e période, Jacques Derrida rappelle que sa circoncision eut lieu le 7^e jour, il évoque des livres en réserve sur le sujet de la circoncision, des auteurs qui en ont traité, dont Catherine de Sienne. Il signale également que le motif est déjà présent dans *Éperons* (1978) et dans *Glas* (1974) et que « le premier carnet s'ouvre au 27 décembre 1976 » (*CIR*, p. 66). De la sorte, le motif de la circoncision et l'écriture du journal intime se trouvent associés.

La 14^e période commence par la citation de la première page des carnets, ces citations seront signalées par l'usage de guillemets et de l'italique et terminées par la mention de la date.

Ces carnets, journal intime tenu en vue d'un livre sur la circoncision, *Le livre d'Élie*, sont donc ouverts dans « Circonfession », exposés au dehors alors qu'ils n'auraient jamais dû ni être montrés ni publiés, comme Jacques Derrida en donne lui-même l'ordre le 13-10-77 : « *ici : ordre de ne jamais montrer ces cahiers, ne jamais les publier* ». (*CIR*, p. 202) À partir de la 14^e période, ces carnets seront cités presque dans chacune des autres périodes. Le processus de « Circonfession » est rejoué, comme pour rendre plus manifeste encore l'ex-appropriation, l'exhibition au dehors pour s'approprier ce que l'on souhaite garder : « *le Juif circoncis [...] se protège d'avantage d'être plus exposé, par l'intériorité, la pseudonymie [...]* » (*CIR*, pp. 118-119). Remarquons

l'indécidabilité de ce passage où l'on ne peut trancher entre une protection par une exposition qui recourt à l'intériorité, la pseudonymie *et* une protection de l'exposition par l'intériorité, la pseudonymie.

Un des objectifs de ces carnets était de donner « *une forme circonscrite à cet opus* » (CIR, p. 197) que devait être *Le Livre d'Élie*. Dans ces carnets, on trouve également une allusion aux autres carnets, ceux qui ont été perdus en 1962 en Algérie, mais rédigés en 1956 à New York (voir CIR, p. 188). Perte irrémédiable de l'intime exposé au dehors imprévisible qui correspond aussi à la perte des lettres et cartes envoyées à la mère qui ne les a pas gardées à l'exception de quelques-unes (voir CIR, p. 152). Ici encore l'intimité, qui aurait dû être gardée, protégée, a été exposée à la perte et au dehors.

Venons-en aux escarres. Le mot apparaît lors de la 15^e période, c'est-à-dire une périphrase après l'ouverture des carnets. Ce mot désigne alors le lieu du corps de Jacques Derrida où se trouve le secret de sa souffrance autour duquel il tourne (voir CIR, p. 75). Puis ce mot va désigner les plaies qui apparaissent, qui s'ouvrent et se ferment sur le corps de la mère alitée (voir CIR, p. 79). Enfin, l'escarre, nous apprend Jacques Derrida, est un synonyme du mot « blason ». Et les carnets de dessin utilisés pour le journal intime commencé en 1976 portaient sur la couverture une escarre (voir CIR, p. 85). Les escarres sont donc liées à l'écriture, celle du journal intime, mais également, avance Jacques Derrida, à son activité de pensée. À la 58^e période, il se décrit comme délivrant au monde « le discours même de ce simulacre imprenable immangeable, la théorie du virus parasite, du dedans/dehors, du *pharmakos* impeccable, [...] un livre ouvert dans l'autre, une cicatrice au fond de l'autre, comme s'il creusait le puits d'une escarre dans la chair » (CIR, p. 283).

Un livre ouvert dans l'autre. Oscillation infinie entre deux possibles : *soit* un livre ouvert dans un autre livre, dans l'autre livre, comme une écriture ouverte dans une autre écriture, c'est-à-dire le projet même de « Circonfession », à savoir de constituer une poche dans le système de G.B. ; *soit* un livre ouvert dans une forme d'altérité, dans l'autre qui vient, dans l'arrivant dont on ne sait rien. Dans les deux cas, il s'agit de « creuser le puits d'une escarre dans la chair », de mettre à vif pour laisser surgir le sang, pour qu'advienne le flux de l'écriture, pour exposer l'intime au dehors. Celui qui fait cela, celui qui écrit de la sorte, celui qui rédige « Circonfession », ne serait-il pas un marrane ? Personne, en tout cas, ne comprend plus sa religion, pas même sa mère qui demande à des tiers si son fils croit encore en Dieu (voir CIR, p. 146). Il se définit comme « une sorte de marrane de culture catholique française » (CIR, p. 160) dont un « ancêtre du côté de [sa] mère arriva du Portugal » (CIR, p. 234).

« Circonfession » : journal intime de ce marrane⁸ que rêva d'être Jacques Derrida.

Michel LISSE

Fonds de la recherche scientifique (F.R.S.-F.N.R.S.)
Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)
michel.lisse@uclouvain.be

8. Cet intérêt de Jacques Derrida pour le marranisme se donne bien à lire dans certains textes qu'il a rédigés pour accompagner les photographies de Frédéric Brenner dans *Diaspora : Terres natales de l'exil* (Paris, La Martinière, 2003).



Interférences littéraires Littéraire interferences

Multilingual e-Journal for Literary Studies

<http://www.interferenceslitteraires.be>

ISSN : 2031 - 2790

Matthieu SERGIER

Bevroren verlangens

Dieren en het dagboek

in Peter Verhelsts *Zoo van het denken* (2011)

Samenvatting

In dit artikel wil aan de hand van de dichtbundel *Zoo van het denken* (2011) van de Vlaamse schrijver Peter Verhelst (1951) dieper ingaan op de functie(s) die het dierlijke bekleedt in de problematische verhouding tussen de mens en zijn talige bewustzijn enerzijds en het reële anderzijds. Deze reflectie wil ik, parallel, koppelen aan de specifieke structuur van het voorlaatste deel van de bundel dat ook ‘zoo van het denken’ heet en dat de vormelijke kenmerken van het dagboekgenre vertoont. In hoeverre kan het dagboekgenre bijdragen tot bovengenoemde vraagstelling?

Résumé

Cet article souhaite, à partir du recueil *Zoo van het denken* (2011) de l'écrivain flamand Peter Verhelst (1951), se pencher sur les fonctionnalités revêtues par l'animalité dans le rapport complexe entre l'homme et sa conscience langagière d'un côté et le réel de l'autre. Parallèlement, je souhaiterais lier cette réflexion à la structure spécifique de l'avant-dernière partie du recueil, qui présente les caractéristiques formelles du journal personnel. En quoi le genre diariste pourrait-il contribuer à la problématisation susmentionnée ?

Om deze bron te vermelden:

Matthieu SERGIER, “Bevroren verlangens. Dieren en het dagboek in Peter Verhelsts *Zoo van het denken* (2011)”, in: *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, Mei 2013, 10, Matthieu SERGIER & Myriam WATTHEE-DELMOTTE (red.), “Le Journal d'écrivain. Un énoncé de la survivance”, 55-72.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION - DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KULeuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur

Matthieu SERGIER (FNRS – UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Guillaume WILLEM (KULeuven) & Laurence VAN NUÏJS (FWO – KULeuven) – Secrétaires de rédaction - Redactiesecretarissen

Elke D'HOKER (KULeuven)

Lieven D'HULST (KULeuven – Kortrijk)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION - REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Anke GILLEIR (KULeuven)

Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)

Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)

Ortwin DE GRAEF (KULeuven)

Ben DE BRUYN (FWO - KULeuven)

Jan HERMAN (KULeuven)

Marie HOLDSWORTH (UCL)

Guido LATRÉ (UCL)

Nadia LIE (KULeuven)

Michel LISSE (FNRS – UCL)

Anneleen MASSCHELEIN (FWO – KULeuven)

Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)

Reine MEYLAERTS (KULeuven)

Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KULeuven)

Marc VAN VAECK (KULeuven)

Pieter VERSTRAETEN (KULeuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE - WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Monash University - Melbourne)

Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Faith BINCKES (Worcester College - Oxford)

Philiep BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Christian CHELEBOURG (Université de Nancy II)

Edoardo COSTADURA (Friedrich Schillet Universität Jena)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix - Namur)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ute HEIDMANN (Universität de Lausanne)

Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)

Michael KOHLHAUER (Université de Savoie)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université de Grenoble)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

François LECERCLE (Université de Paris IV - Sorbonne)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Christina MORIN (Queen's University Belfast)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Olivier ODAERT (Université de Limoges)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Maité SNAUWAERT (University of Alberta - Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KULeuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

BEVROREN VERLANGENS
Dieren en het dagboek
in Peter Verhelsts *Zoo van het denken* (2011)

Ik hoorde hier niet. Ik tartte de goden, ik
overtrad een wet.¹

In een essay over de Oostenrijkse schrijver Hugo von Hofmannsthal (1874-1929),² vertelt Stefan Hertmans hoe moeilijk het voor de mens is om de werkelijkheid op een directe wijze te ervaren. Reden daarvoor, aldus Hertmans, is dat bij talige wezens – waaronder dus de mens – de overgang van ervaring naar de talige weergave ervan niet te vermijden is. ‘We kunnen domweg niet ophouden met te spreken omdat het voor wezens met een gezwollen hersenschors de enige manier is om hun zucht naar werkelijkheid af te reageren’.³ Die overgang gaat onherroepelijk gepaard met een distantiëring ten opzichte van de werkelijkheid. Literatuur zou dan ook het medium bij uitstek zijn dat de vinger legt op een ‘gemis in de ervaring’.⁴ De gapende kloof tussen de ervaring van de realiteit en onze taalgebonden existentie blijft zich met andere woorden maar opdringen. Vandaar de vraag naar de zin van al die woordconstructies, die, ironisch bekeken, tenslotte ‘niets’ te zeggen hebben, een ‘uit woorden bestaande zwijgzaamheid’ zijn, ‘een taal van breuk en verlangen’.⁵ En toch kan men zich met Hertmans afvragen of niet precies in dat tragische bewustzijn van die discrepantie een rechtvaardiging voor de literatuur, zelfs voor het bestaan van de kunst, gezocht kan worden.

Een van de auteurs wier werk steeds opnieuw ingaat op die kloof tussen mens en werkelijkheid, is de Vlaamse prozaïst, dichter en dramaturg Peter Verhelst (1962). In een gedetailleerde lectuur van sommige passages uit Verhelsts poëziebundel *Verhemelte*⁶ heeft Anne Decelle aan de hand Jacques Lacans werk beschreven hoe de personages die Verhelsts lyrisch universum bewonen zich voortbewegen in omgevingen waar kunstmatigheid zegeviert en waar personages op zoek gaan naar authentieke ervaringen.⁷ Voor Lacan mag men aan het verlangen niet op

1. Oek DE JONG, *De wonderen van de heilbot. Dagboek 1997-2002*, Amsterdam/Antwerpen, Augustus, 2006, 10.

2. Verschenen in Stefan HERTMANS, *Het zwijgen van de tragedie*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2007.

3. *Ibid.*, 44.

4. *Ibid.*, 43. Het loont trouwens de moeite om, in het licht van alle interpretaties die ervan gemaakt werden, nog de beruchte passage te herlezen waarin Jacques Derrida beweert dat ‘[i] n’y a pas de hors-texte’ (Jacques DERRIDA, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 227-228).

5. Stefan HERTMANS, *Het zwijgen van de tragedie*, 47.

6. Peter VERHELST, *Verhemelte*, Amsterdam, Prometheus, 1996.

7. Anne DECELLE, ‘Wie boven de wolken heeft gekeken is gevaarlijk’. De (anti-)utopische werelden van Peter Verhelst. Een lectuur van de bundel *Verhemelte* (1996), in: Anne DECELLE, An FAEMS & Tom SINTOBIN (red.), *Paradijzen van papier. Utopie in de Nederlandse literatuur*, Leuven, Peeters, 2009, 129-158.

een rechtstreekse wijze tegemoet komen, zodat het zoveel mogelijk verder onderhouden wordt. Dat gebeurt door middel van een steeds weer uitstellende dynamiek waarin het verlangen zich richt op een hele reeks voorlopige, vervangende objecten die tot de symbolische orde behoren. ‘Voor wie niet voldoende afstand bewaart tot het reële, voor wie niet langer genoeg neemt met de *ersatz*en uit de symbolische orde, stort de hele orde in elkaar’,⁸ aldus Decelle. Die situatie kan alleen maar met de dood overeenstemmen. Bij Verhelst kan de aanvaarding van het gemedieerde karakter van de werkelijkheid – begrijp: de indirecte toegang tot het reële – als een bevrijding optreden. Decelle toont echter aan dat die toestand niet lang houdbaar blijft, waardoor de vraag rijst of het verlangen naar het reële uiteindelijk toch alleen maar tot de dood kan leiden.⁹ Die vraag blijft echter open voor wie de laatste bladzijden van de bundel in beschouwing neemt. Daar staan enkele gedichten apart, waarin niet alleen de erotische ervaring gekoppeld aan een soort alledaagse banaliteit centraal staat¹⁰ maar vooral de verstandhouding tussen partners. Op die gedichten gaat Decelle niet meer in.

In wat volgt wil ik aantonen dat in het recente werk van Verhelst, naast het bekende koppel Eros & Thanatos, zich steeds duidelijker een derde weg naar het reële lijkt aan te bieden, namelijk het dierlijke. Het dierlijke is ondertussen een vertrouwd motief geworden in Verhelsts oeuvre. Dat blijkt zowel uit sommige titels van zijn werken als uit de inhoud ervan.¹¹ In het licht van Thomas Vaessens’ analyse van de roman *Tongkat* (1999) bijvoorbeeld kan het dierlijke gelezen worden als een modaliteit van de metamorfose waaraan Verhelsts diëgese steevast onderhevig is.¹² Geen enkel proces is er helemaal voltooid, geen enkel systeem duidelijk afgebakend. Zelfs de meest gesloten stelsels vertonen in Verhelsts literaire wereld spleten en gaten of staan zelfs op springen. Zo ook de personages, waarvan de identiteiten bijzonder poreus zijn en soms zelfs dierlijke trekken vertonen.¹³

Wie Peter Verhelsts poëziebundel *Zoo van het denken*¹⁴ daar nog eens bij neemt, beseft dat het dierlijke in het werk van Verhelst, naast de onophoudelijke metamor-

8. Anne DECELLE, ‘Wie boven de wolken heeft gekeken is gevaarlijk’, 134.

9. *Ibid.*, 138.

10. Het vervloeien van die twee componenten komt bijvoorbeeld in al z’n dubbelzinnigheid naar voren in verzen als ‘Ik de keuken zoek ik naar een mes. Het vlees krimpt/ in de pan. Je zingt. *Ik kom*. Ik kom. Op het terras/ zitten we te wachten, mijn blik opklimmend in de lucht,/ die van jou dobberend op het trillend meer.’ (Peter VERHELST, *Verhemelte*, 50).

11. Denk bijvoorbeeld aan *Tongkat* (1999), *Memoires van een luipaard* (2001), *Zwerm* (2005), *Het geheim van de keel van de nachtegaal* (2008), *Zoo van het denken* (2011) of aan *De allerlaatste caracara ter wereld* (2012). Op inhoudelijk vlak wordt die tendens onder meer bevestigd door de zopas verschenen novelle *Geschiedenis van een berg* (2013), waarin de problematische grens tussen mens en dier grondig verkend wordt.

12. Thomas VAESSENS, ‘Postmodernisme en leesstrategie. Over *Tongkat* van Peter Verhelst’, in: *Neerlandistiek.nl*, 2010, 1, 1.10. [Online], URL: <http://www.neerlandistiek.nl/01.10/>

13. Zo is er het personage dat zich *Tongkat* laat noemen (184), Prometheus die zichzelf vleugels aanbindt en daarmee een Icarusfiguur wordt (95), de verteller uit het achtste hoofdstuk die katachtige trekken vertoont en daarenboven over negen levens beschikt. Er zijn ook groepen personages, zoals de ‘mieren’, antropomorfe wezens die onder het aardoppervlak leven (41), of de ‘centauren’, half mens en half motorfiets. In *Het geheim van de keel van de nachtegaal* (2008) staat de vertelster nog duidelijk in het teken van de dierlijke metamorfose. Ze brengt haar tijd tussen hemel en aarde door en heet trouwens ‘ons- meisje dat lenig is als een slang en door de lucht springt als een aap’ (Peter VERHELST, *Het geheim van de keel van de nachtegaal*, Wielsbeke, De eenhoorn, 2009, 10). Daartegenover steekt het dierlijke van de nachtegaal duidelijk af tegen de mensheid en de vermeende performativiteit van de dictatoriale taal waartoe zij in staat is. De nachtegaal staat er in het teken van het leven, de keizer en zijn verlangens op een bepaald ogenblik in het teken van de dood.

14. Peter VERHELST, *Zoo van het denken. Gedichten*, Amsterdam, Prometheus, 2011.

fose, ook andere invullingen kan krijgen. Het dierlijke lijkt er te behoren tot het mens-zijn, maar in een onvatbare gedaante, omdat het brein van de mens al te zeer geëvolueerd is. In die zin kan een zekere samensmelting met het dierlijke ook de weg tonen naar het reële.

De bijzondere relatie tussen erotiek, dood en dier werd in het verleden reeds benadrukt door de Franse denker en schrijver Georges Bataille, onder meer in diens *L'Érotisme* (1957).¹⁵ Daarin heeft hij het niet over toegang tot het reële maar over continuïteit tussen de mens en wat zich buiten zijn lichamelijke grenzen bevindt en slechts door middel van transgressie toegankelijk wordt. Erotiek en dood zijn volgens Bataille voorbeelden van zo een transgressie aangezien zij de gesloten structuur van het menselijke bewustzijn geweld aandoen. Het dier, waarvan de mens door de eeuwen heen steeds meer afstand heeft genomen, bekleedt volgens Bataille een verheven status aangezien het niet gebonden is aan die hele resem verboden, en dus ook niet aan transgressie. Wie toegang zoekt tot het dierlijke, zoekt dan ook toenadering tot de continuïteit:

In de dynamiek der verboden nam de mens afstand van het dier. Hij probeer de te ontsnappen aan het excessieve spel van dood en voortplanting (van het geweld), in de macht waarvan het dier zonder voorbehoud is. Maar in de bijkomende transgressiebeweging benaderde de mens het dier opnieuw. In het dier zag hij wat aan de regel van het verbod ontsnapt, wat open blijft voor geweld (voor het exces), wat heerst over de wereld van dood en voortplanting. [...] Zodra de mensen zich op een of andere manier op het dierlijke afstemmen, betreden we de wereld van de transgressie, die in het behoud van het verbod, de synthese vormt tussen dierlijkheid en mensheid, we betreden de wereld van het *goddelijke* (het *heilige*).¹⁶

Het is dan ook mogelijk om wat volgt – en bij uitbreiding, Verhelsts hele oeuvre – te (her)lezen vanuit het perspectief van Batailles denken, wat ik in dit artikel wegens plaatsgebrek niet systematisch zal doen.¹⁷

Dit artikel wil aan de hand van het syntagma ‘zoo van het denken’, dat als een rode draad Verhelsts gelijknamige bundel loopt, dieper ingaan op de functie(s) die het dierlijke bekleedt in de problematische verhouding tussen de mens en zijn talige bewustzijn enerzijds en het reële anderzijds. Deze reflectie koppel ik, parallel, aan de specifieke structuur van het voorlaatste deel van de bundel, dat ook ‘zoo van het denken’ heet en dat de vormelijke kenmerken van het dagboekgenre vertoont. In hoeverre kan het dagboekgenre bijdrage tot bovengenoemde vraagstelling?

Wie de eerste editie van *Zoo van het denken* in handen neemt, wordt van meet af aan met een zeer ambivalente verhouding tussen mens en dier geconfronteerd. Het kaft toont een paard in volle beweging dat achteruitkijkt. Op de nek van het dier is

15. Georges BATAILLE, *L'Érotisme* (1957), Paris, Minuit, 2011.

16. *Ibid.*, 88-89. 'Dans le mouvement des interdits, l'homme se déparait de l'animal. Il tentait d'échapper au jeu excessif de la mort et de la reproduction (de la violence), dans le pouvoir duquel l'animal est sans réserve. Mais dans le mouvement secondaire de la transgression, l'homme se rapprocha de l'animal. Il vit dans l'animal ce qui échappe à la règle de l'interdit, ce qui demeure ouvert à la violence (à l'exces), qui commande le monde de la mort et de la reproduction. [...] Du moment où les hommes s'accordent en un sens à l'animalité, nous entrons dans le monde de la transgression, formant dans le maintien de l'interdit, la synthèse de l'animalité et de l'homme, nous entrons dans le monde *divin* (le monde *sacré*).' (Mijn vertaling)

17. In het verleden werd het verband tussen Verhelst en Bataille reeds door Hans Vandevoorde gelegd. (Hans VANDEVOORDE, 'Het gevecht met stier en spiegel', in: *Zeven poëtica's*, Eddy BETTENS *et alii.* (eds.), speciaal nummer van: *Yang*, 1989, 25, 144, 73-74.

een menselijke hand te zien die uit het niets lijkt te komen. Vanwege de dynamiek in de achteruitkijkende beweging van het paard, is het alsof het paard afkeurend reageert op de aanwezigheid van de mensenhand op zijn lichaam. Het dier neemt haast de hele ruimte in, daar waar de hand maar een detail blijft. De lezer krijgt een ander verhaal te zien als hij de voorflap helemaal openvouwt. Naast de hand krijgt men nu de rest van het lichaam van de mens te zien. Een man (Wim Vandekeybus) zit op de geheven linkervoorpoot van het dier en leunt achterover in de tegenovergestelde richting van het achteruitkijkende hoofd van het paard. De spanning die ontstaat is door het afkeurende gedrag van het paard is hiermee helemaal niet verdwenen, daar de lichamen van mens en dier twee verschillende richtingen aanduiden. Wel wordt die spanning door een zekere harmonie vergezeld, gezien de esthetisering waarmee de scène gepaard gaat, – ik zou zelfs van choreografie durven spreken. Daar waar enkele momenten geleden de indruk werd gewekt dat de mensenhand zich het dier toe-eigent, gaan mens en dier voortaan in elkaar op in een esthetische constructie die berust op één lange horizontale as – rechterflank en romp en linkervoorpoot van het paard snijden het beeld horizontaal in twee gelijke delen – die verder doorkruist wordt door een diagonale as die vanuit de achterpoten vertrekkend via de romp van het paard overgaat in een menselijke romp en hoofd. Zo wordt het beeld, diagonaal ditmaal, opnieuw in twee gelijke delen gesplitst. Het bovenlichaam van de mens wordt daarmee een verlengstuk van het dier. Het geheel, met Verhelsts traditionele motieven in het achterhoofd, zou zelfs de figuur van de centaur kunnen evoceren. Aan de eerste horizontale as kan nog een tweede toegevoegd worden, bestaande uit hoofd en nek van het paard, verlengd door Vandekeybus' linkerarm. Beweren dat al die lijnen een evenwichtige constructie vormen, zou overdreven zijn, daar de eerder vermelde spanning blijft voortbestaan. Dat neemt niet weg dat hier wel sprake kan zijn van een zeker evenwicht in de distributie van de ruimtes: een horizontale as, bekrachtigd door een tweede, kortere horizontale lijn, snijdt het beeld in twee gelijke helften. Het beeld wordt daarna nogmaals in twee gelijke helften verdeeld, maar ditmaal diagonaal. Twee bijkomende gegevens die de spanning tussen mens en dier ontkrachten zijn ten eerste het feit dat zowel het paard als Wim Vandekeybus in dezelfde richting kijken. Daarbij is er de voor de hand liggende vraag of een dergelijke hechte esthetische constructie geen flinke dosis verstandhouding tussen mens en dier vereist. Zoals beide lichamen in elkaar opgaan en tegelijkertijd twee tegenovergestelde richtingen aanduiden, kan ook de lectuur van het kaft uiteenlopende kanten opgaan.¹⁸ Daarmee wordt meteen de toon gezet voor het vervolg van de lectuur.

Zoals eerder gezegd, is het syntagma 'zoo van het denken' een leidmotief dat door de hele bundel loopt. Het duikt in sommige gedichten op (9, 13, 16) en ook de voorlaatste sectie van het boek draagt dezelfde titel als de hele bundel. Daar blijft het niet bij aangezien ook in de titel van de eerste sectie van de bundel melding wordt gemaakt van een zoo, die ditmaal aan het branden is: 'Ladies and gentlemen, the zoo is burning', staat er te lezen.¹⁹ Door de titel of elementen ervan steeds in andere contexten te plaatsen, raakt de semantische lading ervan steeds voller. Die logica kan ook letterlijk toegepast worden op de inhoud van de titel. Uit wat volgt zal blijken dat

18. Voor een bijkomende interpretatie van het kaft verwijs ik naar Jeroen DERA, 'Een bundel spieren onder hoogspanning. De (on)controle van Peter Verhelst in *Zoo van het denken*', in: *DW B*, 2012, 157, 2, 284-289.

19. Jeroen Dera ziet in die titel ook een verwijzing naar *Ladies and Gentlemen, the Bronx is Burning* (2005) van Jonathan Mahler (Jeroen DERA, 'Een bundel spieren onder hoogspanning', 285).

een dier altijd meer is dan een vertegenwoordiging van de categorie waarin het door het menselijke denken werd ondergebracht, meer dan de ruimte waarin het door de ‘zoo van het (menselijke) denken’ gestopt werd.²⁰ De dierentuin staat echter in lichter-laaie, laat de titel van de eerste sectie weten. Met Jeroen Dera²¹ ben ik van mening dat hier vooral geduid wordt op de onhoudbaarheid van de Verlichtingsgedachte dat de menselijke rede in staat zou zijn om de werkelijkheid op haar maat te snijden. Even onhoudbaar is de gedachte dat een zoo zou kunnen optreden als catalogus van het dierenrijk, als verzameling waarvan iedere component door middel van zijn representatieve functie zou kunnen instaan voor de diersoort waartoe hij geacht wordt te behoren. Dat die ‘hokjesdenkenlogica’ soms absurde trekken kan vertonen, laat de ondertitel van de voorlaatste sectie uit de bundel zien. Verschillende diersoorten worden er naast elkaar genoemd. Het blijken allemaal luipaarden te zijn: ‘Luipaard (*Panthera pardus*)/Zeelupaard (*Hydrurga leptonyx*)/Sneeuwlupaard (*Unca uncia*)’. Toch hebben zij, als we hun wetenschappelijke benaming mogen geloven, verder niets met elkaar gemeen. De confrontatie tussen de twee benamingen (vulgaire vs. wetenschappelijke) toont aan hoe arbitrair de taal omspringt met het opdelen van de realiteit.

De eerste maal dat het syntagma ‘zoo van het denken’ aan bod komt, is in het gedicht ‘SNEEUWUIL (*Nyctea scandiaca*) en VELDSPITSMUIS (*Crocidura leucodon*)’:

Dit is de zoo
 van het denken: de steenuil tekent in de lucht
 een geometrisch lichaam, de contouren van een kooi
 om eindelijk tot rust, in zijn veren verzonken, onmogelijk
 van sneeuwvlokken te onderscheiden, de kop om de as te wenden

als wil hij zichzelf de nek omdraaien

met twee zwarte nullen kijkt hij ons aan – een blik van verstandhouding
 [...]

De zoo van het denken lijkt overeen te stemmen met het opsluiten, het verstarren van het dier in een kooi waarin het in feite onherkenbaar wordt, vervaagt, misschien zelfs verdwijnt (‘onmogelijk [...] te onderscheiden’), om uiteindelijk tot sterven gedoemd te zijn. De tekst sluit ook zelfmoord niet uit (‘zichzelf de nek omdraaien’). Ironisch genoeg druist zo’n verdwijning in tegen het taxonomische principe waaraan net de herkenbaarheid ten grondslag ligt. De ogen waarmee de uil de mens aankijkt, zijn twee nullen die verstandhouding moeten uitdrukken, wat weer op een zekere ironie kan duiden aangezien de verstandhouding blijkbaar op een bevestiging van de leegte neerkomt: twee zwarte nullen waarin verder de dubbele ‘o’ van de ‘zoo’ herkend kan worden. Alsof het falen van de taxonomische aanpak reeds in de naam ervan te lezen stond.

Het tweede gedicht waarin ‘zoo van het denken’ voorkomt, heet ‘KOMODOVARAAN (*Varanus komodoensis*)’:

20. Eerder wees Piet Gerbrandy op een parallele werking van gedachte en dierentuin: ‘gedachten kronkelen als slangen, verlangens trekken als kraanvogels naar verre continenten, het brein is waakzaam als een zwarte panter’ (Piet GERBRANDY, ‘Kijken vanuit je ooghoeken’, in: *De Groene Amsterdammer*, 16 juni 2011).

21. Jeroen DERA, ‘Een bundel spieren onder hoogspanning’, 285.

Uit de zoo van het denken loopt als de rode gevorkte tong
 uit de bek van de varaan
 het vuur van het denken, de lava
 die stolt en pas jaren later een pels zal krijgen.

[...]

We grijpen het denken bij de heupen
 en laten ons opnieuw in de dieren lopen
 zoals de rode gevorkte tong
 van de varaan in een hert
 dat van het meer begint te drinken nog voor de varaan heeft bewogen.

[...]

We gaan op onze knieën voor onszelf zitten, buigen voorover,
 vuur knisperend door de lont van het ruggenmerg.
 We schuiven onze lippen over en over het rode geslacht van ons denken.

In dit gedicht is het effect van de zoo van het denken even doods als in het vorige gedicht. Het denken staat niet aan de kant van het leven, maar aan de kant van wat meteen stolt, levenloos versteent. Terwijl levende dieren van meet af aan een pels dragen, is dat niet het geval voor het gestolde ‘vuur van het denken’. Als er dan toch van pels sprake zou zijn, verschijnen de haren pas na jaren. Hierin kan waarschijnlijk het mos herkend worden, of de aarde en het stof waarmee de steen na jaren bedekt wordt, zodat er enige begroeiing op verschijnt. Het gedicht stelt vast dat een ‘zoogerichte’ aanpak van het denken op zelfbevrediging neerkomt. De mens beeldt zich graag in dat hij met zijn denken toegang heeft tot het binnenste van het dierenrijk, dat hij het reële kan binnendringen zoals een tong dat in de spleet van een diepe wonde zou doen: ‘[we] laten ons opnieuw in de dieren lopen/ zoals de rode gevorkte tong/ van de varaan in een hert’. Het enige dat zo een gestold denken echter oplevert, is een verlengstuk van onszelf, het bewijs dat de mens maar in zijn eigen taalconstructies blijft steken. Wat hij op het dierenrijk projecteert, zijn spiegels waarin hij zichzelf onherroepelijk weerkaatst. Het genot dat zo een illusoire toegang tot het reële oplevert, beperkt zich tot een soort masturbatie, of beter, autofellatio: ‘We schuiven onze lippen over en over het rode geslacht van ons denken’, in tegenstelling tot ‘de rode gevorkte tong/van de varaan’.

De derde passage waar melding wordt gemaakt van ‘zoo van het denken’, staat in het vijfde gedicht ‘KAAPSE LEEUW (*Panthera leo melanochaita*)’, al is er sprake van ‘zo van het denken’. Op het ontbreken van die tweede ‘o’ zal ik verder terugkomen. Zowel in het derde als in het laatste deel van het gedicht wordt melding gemaakt van een jongen met een ‘gewei op het hoofd’, waarin Batailles goddelijke verzoening tussen mens en dier herkend kan worden:

Op een ochtend staat een jongen op het plein
 van het denken. Uit zijn mond komt niets dan een stroom
 keien. [...]

De figuur herinnert aan de Duitser Kaspar Hauser (1812? – 1833), een jongen die ook op een dag plotseling op een plein, de Unschlittplatz te Neurenberg, opdook. Hauser kon amper een woord uitbrengen. Zijn ‘ongerepte natuur’ – begriip: die niet door de taal werd besmet – heeft tot op heden veel kunstenaars geïnspireerd, onder wie Hertmans, Peter Handke en Louis Ferron. Ook zijn mysterieuze identiteit heeft daartoe hoogstwaarschijnlijk bijgedragen. In tegenstelling tot de historische Kaspar Hauser die eind 1833 werd neergestoken en aan zijn verwondingen overleed, wordt de jongen in Verhelsts gedicht de stad uitgejaagd, waarna hij spoorloos verdwijnt. Hem kun je alleen nog maar als holte terugvinden, als vorm van een leegte, als afgietsel waarmee een afwezigheid bevestigd wordt:

Giet gips in alle holten.
Wat we uitgraven, blijkt altijd weer een geknielde
jongen met zijn armen voor zich uit en een gewei op het hoofd.
[...]

In het vervolg van het gedicht wordt de afwezige jongen afgeschilderd als een Mozesfiguur. Het zijn echter niet de door God zelf geschreven wetten die hij meebrengt. Als figuur van het dierlijke zijn het ‘onbeschreven’ stenen tafelen die hij de mensheid schenkt:

In zijn handen houdt hij stenen
tafelen, onbeschreven
maar zo van het denken
los, zo lichtgevend
dat ze ons vervullen met

Wat de jongen lijkt aan te kondigen, is juist de verlossing van het woord, het non-verbale, een nieuw, ‘taalloos’, contract met de mensheid, een afspraak waar de logos afwezig blijft. De onbeschreven steen herinnert uiteraard aan de eerder geciteerde ‘stroom keien’ die uit de jongens mond komt en die naderhand kan fungeren als een bevestiging van diens geprivilegieerde non-verbale status. In de verzen kan trouwens een figuratie van Demosthenes (384 – 322) herkend worden. De Griekse redenaar zou er hier echter voor kiezen om de kiezelstenen uit te spuwen die hij in zijn mond hield om zijn spraakgebrek corrigeren. Die keien blijven echter ambivalent aangezien ze ook aan de gestolde lava herinneren, die eerder als product van de zoo van het denken fungeerde. In hun context blijken de keien echter te duiden op het non-verbale karakter van de jongen aangezien dat onbeschrevene ‘zo van het denken/ los’ staat. In die verzen wordt zowel met de homofonie als met de woordvorm gespeeld. De tafelen staan ‘los’, apart van de zoo van het denken. Ze hebben er in die mate niets meer mee te maken dat het lyrische ‘ik’ eindelijk een directe toegang tot het reële krijgt, zonder mediëring. Zo bekeken, kan de ontbrekende ‘o’ geïnterpreteerd worden als een ratificatie van die terugtrekking ten opzichte van de taal. De letters ruimen letterlijk plaats voor het reële. Die lectuur lijkt verder nog bevestigd te worden door de laatste zin die onafgewerkt blijkt, alsof het lyrische ‘ik’ de taal volledig verlaat om woordloos verder te bestaan.

In Verhelsts *Zoo van het denken* vormt het dier dus een object van menselijke fascinatie: het wordt er gepresenteerd als een taalloos wezen met een

directe greep op de realiteit. In dat opzicht beschikt het bij Verhelst over een vermogen waar de naar het reële hunkerende mens maar van kan dromen. Het dier wordt enigszins verafgoed²² en toch is het tegelijkertijd aan de mensheid en aan zijn taalgevestigde denkschema's onderworpen. Het wordt ingepalmd door de illusoire projecties die de categoriserende mens de realiteit opdringt en hem de illusie opleveren dat woord en realiteit vlekkeloos in elkaar opgaan. Toch blijft de mediatie tussen mens en realiteit maar voortbestaan. Daarmee blijft de taalgevangenis voor de mens bevestigd. Het kaft van de bundel leek er op te wijzen dat die ambivalente relatie tussen mens en dier enige verstandhouding niet per se uitsluit. Die verhouding lijkt ook door de jongen met een gewei op het hoofd te worden belichaamd: ook daar wordt het dierlijke niet stellig uitgesloten. Daarenboven is het alsof de jongen met het gewei de weg naar het taallose bestaan wijst. Die optimistische toon wordt echter ondermijnd door het feit dat de jongen zich aan het lyrische ik vooral in zijn afwezigheid laat zien, als holte.²³

De voorlaatste afdeling van de bundel, die ook de titel 'Zoo van het denken' draagt, bestaat voornamelijk uit een reeks gedichten die, met uitzondering van het eerste gedicht, allemaal gedateerd zijn. Het tweede gedicht heet 'NOVEMBER-DECEMBER', en de daaropvolgende gedichten dragen preciezere data ('5 DECEMBER', '6 DECEMBER', etc.). Soms staat naast de datum ook nog een titel tussen haakjes, zoals op bladzijde 90: '7 DECEMBER (SLAAPPOOL)'. Die sectie kan louter gelezen worden als een reeks gedichten waarvan het merendeel gedateerd is, zonder daar verder op in te gaan. De vraag rijst echter in hoeverre een dergelijke op een dagboek lijkende vorm kan bijdragen tot de vragen die ons tot nog toe hebben beziggehouden: de verhouding tussen de mens, zijn taalgevestigde bewustzijn en het reële, en de functie(s) die daarin aan het dierlijke worden toegekend. De relevantie van zo een lectuur wil ik in wat volgt aantonen aan de hand van enkele representatieve gedichten. Het ligt voor de hand dat in tegenstelling tot het traditionele dagboek, het lyrische 'ik' en de auteur in dit geval niet dezelfde naam dragen. Toch beantwoordt de voorlaatste afdeling van *Zoo van het denken*, als reeks gedateerde sporen, aan de definitie die Philippe Lejeune van het dagboek geeft.²⁴ Daarbij vallen nog meer doorsneekenmerken van het moderne dagboek aan te duiden: de hele sectie is chronologisch opgesteld en tegelijkertijd discontinu in de zin dat de lezer de indruk heeft dat de inhoud grotendeels door de contingentie van realiteit wordt bepaald. De lezer heeft, met andere woorden, de indruk dat het genre dicht staat bij de manier waarop die realiteit door het lyrische 'ik' wordt ervaren. In die zin lijkt het dagboek meer voor de hand liggend in het

22. Wat met Bataille in het achterhoofd op zich niet meer zo verwonderlijk is. Zie ook dit andere citaat: 'Apparemment, l'abîme qui sépare à nos yeux l'animal de l'homme est postérieur à la domestication, qui survint dans les temps néolithiques. Les interdits tendaient bien à séparer l'animal de l'homme : l'homme seul, en effet, les observe. Mais devant l'humanité première, les animaux ne se différenciaient pas des hommes. Même les animaux, du fait qu'ils n'observent pas d'interdits, eurent d'abord un caractère plus sacré, plus divin que les hommes. Pour la plupart, les dieux les plus anciens étaient des animaux, étrangers à des interdits qui limitent à la base la souveraineté d'un homme.' (Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, 86).

23. En wat de lezer van de bundel betreft, komt de jongen met het gewei voor als leeseffect. Paradoxaal genoeg veronderstelt dat bestaan als leeseffect (althans voor de lezer, dus) dat het enige contact met de taallose jongen kan plaatsvinden door middel van hetgene waarvan de jongen de mensheid zou moeten verlossen.

24. Philippe LEJEUNE & Catherine BOGAERT, *Un Journal à soi. Histoire d'une pratique*, Paris, Textuel, 2003, 8.

kader van de zoektocht naar het reële die het lyrische ‘ik’ in dit deel onderneemt. Dat realiteitseffect wordt verder gehandhaafd door de indruk dat er maar een korte tijdsspanne verlopen is tussen de gebeurtenissen en het opschrijven ervan. In *Zoo van het denken* bevinden zich passages die, gezien de extreme (weers)omstandigheden, veelal kort en bondig blijven.²⁵ Onder ‘24 DECEMBER’ (95) staat bijvoorbeeld het volgende te lezen:

Het schip ligt in ijs geklonken. De kolenvoorraad slinkt.
De eerste voet uit het schip op dat grote ademende
met kristallen bezaaide land.
[...]

Het meest belangwekkende dagboekenmerk dat *Zoo van het denken* bevat, is het idee dat er een traject afgelegd wordt, een soort pelgrimstocht naar een welbepaalde bestemming.²⁶ Weliswaar wordt dat kenmerk niet in alle dagboeken teruggevonden, denk bijvoorbeeld aan het dagboek van Anne Frank, dat even abrupt start als het eindigt. Toch beschikken een heleboel dagboeken wel over een noemenswaardig begin en/of einde. Hier kunnen de reisdagboeken of logboeken als voorbeeld genoemd worden. Ook in ons geval is dat laatste van toepassing.

De titelpagina van de voorlaatste afdeling van *Zoo van het denken* bevat citaten afkomstig uit het dagboek dat de Engelsman Robert Falcon Scott bijhield toen hij tussen 1910 en 1913 een desastreuze expeditie ondernam om met zijn team als eerste mens de Zuidpool te bereiken. Zijn schip heette de Terra Nova. Scott bereikte de Zuidpool wel maar werd door een Noors team voorafgegaan en veel bemanningsleden moesten de onderneming met het leven bekopen. Dat was ook voor Scott zelf het geval, die tijdens de terugtocht van de pool naar het schip overleed. Tot op het allerlaatste moment hield hij een dagboek bij dat samen met een pak afscheidsbrieven naast zijn levenloos lichaam teruggevonden werd. *Zoo van het denken* is een zeer vrije bewerking van dat dagboek,²⁷ al blijken zowel het lyrisch ‘ik’ als Scott zelf diep onder de indruk van de natuur op Antarctica en beleven zij er bijzonder mystieke momenten.

Het realiteitseffect wordt meteen van de tafel geveegd, als wordt de lezer van meet af aan gewaarschuwd. Het eerste gedicht, ‘EVENAARSDROOM’ (85) speelt zich, zo lijkt de titel te zeggen, in de buurt van de evenaar af. Het eerste vers meldt echter een paradox: ‘De luipaard slaapt in de ceder naast de rivier’. Ceders komen ter hoogte van de evenaar niet voor. Het is dus niet zeer waar-schijnlijk op die plek een slapende luipaard in een ceder te zien, al blijkt die in een ceder slapende luipaard een vaak voorkomend motief in de bundel. De daaropvol-

25. Het is hier niet mijn bedoeling om exhaustief in te gaan op de traditionele kenmerken van het moderne dagboek. Daarvoor verwijs ik naar Matthieu SERGIER, ‘Vlaamse dagboekexperimenten en de jaren 1960 (en daarna). Enkele zijdelingse bedenkingen’, in: *Neerlandica Wratislaviensia XX. Literatuur en cultuur uit de Lage Landen*, Stefan KIEDRON (red.), Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011, 147-158.

26. Gérald RANNAUD, ‘Le journal intime: de la rédaction à la publication. Essai d’approche sociologique d’un genre littéraire’, in: *Le journal intime et ses formes littéraires, Actes du Colloque de septembre 1975 (Grenoble)*, Victor DEL LITTO (red.) Genève, Droz, 277-287.

27. Daarvoor werd het dagboek door Peter Verhelst al een eerste keer bewerkt tot het theaterstuk *Terra Nova* (2011).

gende gedichten geven wel een redelijk logische opeenvolging van ruimtelijke en temporele gegevens: steeds meer ijsrotsen, ontmoetingen met walvisachtigen, tot op 24 december '[h]et schip [...] in ijs geklonken [ligt]' (95). Vanaf dan spelen de gedichten zich buiten het schip, op het ijs af, soms in een tent (101), tot er op 31 december iets gevonden wordt (107). Op 1 januari volgt nog een 'AFTERPARTY' (108).

Het traject naar de zuidpool lijkt instinctief te zijn afgelegd, alsof deze zuidwaartse reis een onverklaarbare aantrekkingskracht op de bemanningsleden uitoefent, zoals het tweede deel van de titel van het laatste gedicht meldt: 'HET MAGNETISCHE ZUIDEN' (108). Een verklaring voor die aantrekkingskracht kan gelezen worden in het motto van de Amerikaanse neuroloog van Indiase afkomst Vilayanur Ramachandran (1951), dat de afdeling voorafgaat: 'Wie in de hersenen de slaapbeenkwab met magneten stimuleert, ziet God'. Zou de lezer daaruit moeten afleiden dat de magnetische queeste naar het zuiden neerkomt op een poging om God te zien? Ramachandrans woorden hoeven niet al te letterlijk genomen worden, zo zal nog blijken.

Dat de magnetische onderneming, zoals voor de historische Scott, op een teleurstelling zal uitmonden, wordt van meet af aan in een ander motto aangekondigd, dat uit passages uit diens dagboek bestaat:

De Terra Nova die mij tot aan de rand van de ijsbarrière voor Antartica moest brengen, had op 1 juni 1910 met mijn expeditieleden aan boord Londen verlaten.

...

Wat vonden wij? Een zwarte vlag die aan een stang van een slede was bevestigd.

...

Het is jammer, maar ik geloof dat ik niet meer verder kan schrijven. (83)

Op 13 januari 1913 bereikte Scott met zijn team de 89^{ste} breedtegraad. Hij hoopte kort daarop de Zuidpool te bereiken. Drie dagen later vindt hij een zwarte vlag, gebonden aan een slee, en iets verderop een verlaten kamp van de concurrerende Noorse expeditie. Die vondst was uiteraard een fiasco, want het betekende dat de Noren onder leiding van Roald Amundsen hen waren voorafgegaan en de Engelsen de race verloren hadden. Dat belette Scott niet om verder te gaan en op zijn beurt de Zuidpool te bereiken. Merkwaardig is dat de zwarte vlag in de motto's in een andere leescontext belandt, waardoor het syntagma een andere semantische lading krijgt. Voor wie Scotts expeditie niet voldoende in detail kent, is het alsof de bewuste zwarte vlag met de exacte ligging van de zuidpool overeenstemt en – als we Ramachandrans woorden erbij nemen – dus de plaats van God aanduidt. Al die moeite, al die doden voor een zwarte vlag, geplant in de sneeuw van een onherbergzaam, 'godverlaten', gebied.

Welke vorm krijgt het goddelijke door de bundel aangemeten? Waar zouden de expeditieleden in de vrieskou van deze witte woestenij zo koortsachtig op zoek naar zijn? *Zo van het denken* kan gelezen worden als een poging tot terugkeer naar de oorsprong van de mensheid, ondanks het feit dat dit traject de vorm heeft van een klassiek, chronologisch opgesteld dagboek. Daar wijzen de bewustzijnsweergave en de daden van de personages op. Wat Scott en zijn team, hoe meer zij vorderen, op het oog hebben en in het ijs menen te lezen, is een primitieve grenstoestand waar mens en dier nog niet van elkaar gescheiden zijn, meer bepaald een eeuwenoud,

vergeten stadium van de menselijke evolutie die overeenstemt met de overgang van een aquatisch naar een landelijk bestaan, zoals uit het gedicht '25 DECEMBER (NACHT)' blijkt:

Hoe de vissen aan land kwamen – ergens
schijnt een licht
door de dunne huid van je oogleden
en je kunt je gedachten in de kou zien
opstijven. Men wil zich op het ijs afduwen en men voelt eronder
de ruggenwervels van iets wat al eeuwenlang vergeten is. (98)

Zoals de mensheid 'eens' van de zee naar de begane grond is geëvolueerd, trekken het lyrische 'ik' en zijn team over de zee om op Antarctica voet aan wal te zetten, een tocht die door hetzelfde gedicht als een 'thuiskomen' wordt verwoord. Toch vindt hier een omkering plaats: de zee wordt ditmaal niet verlaten om van vis naar tweevoeter te evolueren. Integendeel, lijken de verzen te zeggen, de bemanningsleden willen gewoon niet meer rechtop staan. Zij verkiezen de positie die aan hun vis-zijn herinnert ('zich op het ijs afduwen'), zij verstoten het mens-zijn, 'alsof het geen zin had/ overeind te komen of te blijven.'

Bij die aandacht voor de vissen, lijken zeezoogdieren een bijzondere rol te spelen, alsof zij het spoor waren van die ontbrekende schakel tussen de mens en de zee van waaruit de homo sapiens sapiens lang geleden, met tegenzin zo blijkt, verdwenen is:²⁸

Twee meter loodrecht omhoog gespoten nevel. Een ontzaglijke
rug met een kleine verdikking over de wervels en een haakvormige vin
duiken op en

het is onder ons. [...]
[...] Het spant de ruggengraat in een boog.
Buig over de reling in het diepe onbegrijpelijke
nee. Wees een pijl

van licht dat stervenden met melkwitte ogen vervult
met wat wij nog niet zien, een pijl die de zee 's nachts achter de horizon laat
leven.

Beman de harpoen. Blijf waakzaam.

Elf mannen op de reling zien op hetzelfde ademloze moment het hart
rood schuimend achter het schip – zou het toch mogelijk zijn
dat elke harpoen een baan om de wereld draait en zich in onze rug boort?

De walvisachtige wordt aanschouwd als een beloftevolle boog. Van die boog zijn de bemanningsleden de lichtgevende pijl die 'de zee 's nachts achter de horizon'

28. Zo ook zijn het in *De allerlaatste caracara ter wereld* alleen maar zeezoogdieren die op het eiland aanspoelen, naast sprakeloze jonge meisjes. In dat laatste kan wellicht opnieuw de aandacht voor de taallose mens gezien worden.

zichtbaar moet maken. Voor de rest van de mensheid maken zij het ‘onbegrijpelijke’ voor een verklaring vatbaar. Maar de enige pijn die de bemanningsleden weten te hanteren, blijkt een harpoen te zijn die het hart van het zeezoogdier doorboort. Het resultaat daarvan is ambivalent: daar waar het team enigszins direct toegang krijgt tot het ‘rood schuimend [hart]’ van het dier, wordt hun daad als een vorm van zelfmoord omschreven. Door het reële leven, het bloedende hart van het schepsel dat het zeezoogdier is, direct tastbaar te maken – denk aan de tong van de varaan in het hert –, hebben de zeelieden ook hun eigen voortbestaan doorboord, alsof zij een verheven weerspiegeling van hun eigen existentie hadden gekelderd.

Ook het land beschikt over een hart dat een verhaal over de oorsprong van de mensheid te bieden heeft en dat zich laat verkennen als een tocht doorheen de meanders van de hersenen:

16 DECEMBER (LIMBISCH)

[...]

In de berg licht het blauw fosforescerende hart op
 waar vogels en kleine dieren bevroren in hangen. Het is geen droom
 maar een nieuwe fictie van iets prehistorisch – we zijn ervan
 overtuigd dat formules van onze tijds- en ruimtebeleving
 in deze stille roerloosheid zitten

te wachten tot we dicht genoeg gekomen zijn om zich
 door ons voorhoofd te boren. Naalddunne tong
 Door het prosencephalon, mesencephalon, rhombencephalon,
 door het achterhoofd heen. Door het voorhoofd
 van wie achter ons staat. Een kralenketting van schedels.

Het sneeuwbedekte land, zo bleek ook uit het gedicht op bladzijde 98, dient zich aan als wit blad dat sporen bevat die nog gedechiffreerd moeten worden maar in ieder geval de illusie onderhouden dat ze een verklaring voor het mysterie van ons mens-zijn bevatten. Ook hier lijkt de talige onderbouw van de menselijke projecties aan diggelen te vallen tegenover de onvatbaarheid van het reële voor woordconstructies. Kan dit zoveelste verhaal, deze ‘nieuwe fictie’ het opnemen tegen het onverklaarbare, het onzegbare van iets ‘prehistorisch’, iets dat onze taal altijd maar blijft ontglippen? En toch zijn de verwachtingen groot: ‘we zijn ervan/ overtuigd dat formules van onze tijds- en ruimtebeleving/ in deze stille roerloosheid zitten’. Het daaropvolgende beeld is dubbelzinnig, en toch weer niet. Enerzijds kan erin gelezen worden dat met de ontdekking van de waarheid die het ijs omsluit, op cerebraal niveau een soort regressieve dynamiek ontstaat, zodanig dat het gezwollen brein dat de mens van het dier scheidt, ineenkrimpt tot op een punt waar de mens nog nauwelijks van het dier te onderscheiden valt. Tijdens het dechiffren van het ijs wordt het brein enigszins ‘opgeofferd’, een motief dat nog zal opduiken. Anderzijds gaat deze ontdekking opnieuw gepaard met de biologische dood die uiteraard optreedt als het brein doorboord wordt. Die lectuur van het ijs dat een vergeten verleden zou kunnen doen opduiken, kan ook in verband gebracht worden met het dagboekgenre als een reeks sporen die het verleden moeten kris-

talliseren. Die herinneringsfunctie van het ijs staat te lezen in een notitie gedateerd '29 DECEMBER BIS':

...naar een mogelijke plek
waarin overblijfselen te vinden zullen zijn van

herinneringen aan een tijd
die misschien ooit... (102)

Hieraan moet echter meteen de eerder geciteerde beperking gekoppeld worden: waar het ijs het preverbale mysterie huisvest, vormt het dagboek per essentie het materiële spoor dat door een talig bewustzijn achtergelaten werd.²⁹ Vanuit dat gezichtspunt laat het klassieke dagboek meteen ook een verlies zien. Het bevestigt dat er iets voorgoed ontglipt is, voor altijd ongrijpbaar is geworden. De zin als plaats van de verassing, om naar de Franse filosoof Jacques Derrida (1930 – 2004) te verwijzen: '[L]unique phrase vient à placer, au lieu d'aucun placement, le lieu simplement d'une incinération. Elle n'avoue que l'incinération en cours dont elle reste le monument, tacite à peu près, ce peut être là –'.³⁰ In die zin markeert de dagboektekst, door middel van de datering, een afwezigheid, een 'er altijd al niet meer zijn'. In *Zoo van het denken* spreidt dat verlies tegelijkertijd een zodanig hunkerend verlangen tentoon dat de afwezigheid waarop dat verlangen betrekking heeft, er enigszins een vorm door krijgt, al is diezelfde vorm paradoxaal genoeg aan een onophoudelijk differentieproces onderhevig. De titel van het gedicht op bladzijde 103 spreekt boekdelen:

29 DECEMBER TRIS (FANTOOMPIJN)

dit er niet zijn

dit onophoudelijk er niet langer zijn
dan de tijd die nodig is te veranderen
opdat we telkens opnieuw en opnieuw

dit willen dat iets er niet langer
en er dus des te meer in ons is

wat verlangt

het kwijt te raken,

[...]

Tot hiertoe kunnen we vaststellen dat het dagboekgenre voornamelijk tot *Zoo van het denken* bijdraagt in de zin dat het een specifieke paradox ondersteunt: een voortgang die met een achteruitgang overeenstemt. Enerzijds vormt de voorlaatste sectie van *Zoo van het denken* het chronologisch gedateerde relaas van een queeste met een

29. In dit geval wordt *Zoo van het denken* als referentie genomen. Niets beperkt om het even welke dagboekschrijver echter om non-verbale sporen in zijn dagboek achter te laten : een tekening, een gedroogde bloem, een ticket enz., zolang het maar in het materiële boekformaat past.

30. Jacques DERRIDA, *Il y a là cendre*, Paris, Des femmes, 2005, 21.

specifiek object. Anderzijds stemt die zoektocht overeen met een soort terug-keer naar een moment dat overeenstemt met de overgang van aquatisch bestaan naar aards bestaan. Ook werd vastgesteld dat de ruimte waarin het lyrische ik zich verplaatst, zich als een dagboek laat lezen: als ruimte waarin sporen uit het verleden te lezen staan, al gaat die leesonderneming niet vanzelf. In *Zoo van het denken* leven met andere woorden twee tijdsdimensies contradictoir naast elkaar: hoe meer de expeditie vordert en het dagboek dus ook chronologisch vooruitgaat, hoe meer in het bewustzijn van de expeditieleden in de tijd teruggegaan wordt. Iedere toegevoegde gedateerde notitie is tegelijkertijd een stap terug in de lineaire tijd, richting oorsprong van de mensheid om daar het mens-zijn ten voordele van het dierlijke op te offeren.³¹

Deze tegenstrijdige tijdopvattingen worden in *Zoo van het denken* op allerhande manieren verder geproblematiseerd. Dit gebeurt onder meer aan de hand van symbolisch geladen data. Kerstmis (97) herinnert uiteraard aan het beginpunt van onze gregoriaanse kalender. Dat begin stemt echter niet overeen met de dag waarop het eerste gedicht van *Zoo van het denken* slaat. Naast dat begin dat niet met het begin samenvalt, bestrijkt het dagboek ook een datum dat naar een eindpunt kan verwijzen, namelijk 31 december. Dat eindpunt is dan weer verbrokken en ondermijnt daarmee zichzelf, in de zin dat het zich over verschillende notities spreidt. Het gedicht op bladzijde 105 bestrijkt zowel 30 als 31 december. Daarnaast neemt de laatste dag van het jaar nog twee andere gedichten in beslag: ‘31 DECEMBER (VOORAVOND)’ op bladzijde 106 en ‘31 DECEMBER (CHOREOGRAFIE 2/ OUDEJAARSVOND)’ op bladzijde 107. Daar waar het begin problematisch aangepakt kan worden, valt het eindpunt maar met moeite aan te duiden. Dat zal verder nog bevestigd worden aan de hand van het feit dat de laatste dagboeknotitie eigenlijk 1 januari meldt.

In de laatste twee gedichten van het jaar wordt de vondst van het object van de queeste vermeld. De ontdekking heeft weliswaar een zekere ontzuivering tot gevolg, aangezien er gewoon een bevestiging van het mens-zijn onthuld wordt. Dat wordt op twee verschillende manieren uitgedrukt. In het gedicht op bladzijde 106 wordt het Mozesmotief gebruikt:

[...]
hoe tussen de gespleten rotsen een man naar beneden komt
met twee stenen tafelen in zijn handen.

Maar het is geen man. Ik ben het
Iedereen ziet zichzelf van de berg komen.
Het zijn geen stenen tafelen maar ijsklompjes.
De twee helften
van mijn hersenen.

De figuur die een nieuwe alliantie tussen de mensheid en het goddelijke had moeten brengen, blijkt slechts een solipsistische weerspiegeling die de mens niet alleen bevestigt hoe hij aan zijn mens-zijn geklonken blijft, maar die deze

31. Dit motief voor de terugkeer naar de oorsprong kan ook in de omgekeerde nummering van de bladzijden in Verhelsts roman *Zwerm* (2005) vastgesteld worden, die van 666 naar -6 lezen.

fataliteit nog eens extra bevestigd door hem symbolisch zijn eigen gezwollen brein als alliantie aan te bieden. De queeste om van zichzelf verlost te raken mondt uit op een queeste waarin alleen maar zichzelf gevonden wordt. In het daaropvolgende gedicht wordt daarvoor het beeld gebruikt van de ‘in zichzelf onophoudelijk tollende magneet’ waarvan het lyrische ‘ik’ en zijn teamleden ‘deeltjes’ zijn:

[...] hier staan we en hier blijven we,
Neus aan neus met een denkbeeldige
spiegel tussen ons in, de vloeibare kern
zijn we van de beweging: deeltjes
van een in zichzelf onophoudelijk tollende magneet.

Is de queeste daarmee afgerond? Helemaal niet. De voorlaatste sectie van *Zoo van het denken* bestaat in feite uit een cyclisch geheel dat zijn gesloten karakter meteen ondergraaft om nieuwe openingen te bieden. Uit het voorafgaande bleek duidelijk dat het dagboekdeel van de bundel het niet toeliet om eenduidig als een cyclus met een wel afgebakend begin en einde opgevat te worden. Daar komt nog eens bij dat de sectie niet op 31 december ophoudt maar door een notitie op 1 januari vervolgd wordt.³² En toch zal blijken dat de cyclische opvatting daarmee niet volledig in het vergeetboek terecht komt. Inderdaad, die allerlaatste notitie die ook de eerste is van het nieuwe jaar, breekt de voorafgaande cyclus open en laat hem tegelijkertijd ook imploderen.³³ Uit die ruïnes rijzen nieuwe mogelijkheden, nieuwe perspectieven die een nieuwe beschaving niet uitsluiten, al berust die nieuwe civilisatie op louter menselijke vermogens en op (des)illusies. In het gedicht ‘1 JANUARI (AFTERPARTY/ HET MAGNETISCHE ZUIDEN)’³⁴ worden de bevroren hersenhelften, het mens-zijn, opgeofferd. Wit maakt er plaats voor uiteenspatende kleuren.

We houden de hersenhelften boven ons hoofd om te zien hoe ze breken
in alle kleuren van de regenboog
die we uitademen, flakkerende blikerende schichten
met rode randen die groen worden en geel
wordt blauw, van alle kanten komen ze aanjakkeren, vervlechten ze zich, schieten
naar dat ene punt.

Het offer blijkt echter illusoir: een echt brein is het niet, maar wel ijsklompen. Het lyrische ‘ik’ blijft voortspreken en komt via een opvallend enjambement dat van de ene strofe naar de andere leidt,³⁴ tot het nuchter besef dat die desillusie in feite een nederige maar ook mooie ontdekking is:

32. Hier kan opnieuw een vergelijking gemaakt worden met Verhelsts *Zwerm*, waarvan de laatste bladzijde, zoals eerder vermeld, niet 0 is, maar -6.

33. Daarmee sluit de bundel bij de aan Verhelst toegekende poëtische opvatting van ‘scheming als vernietiging’. (Bart VERVAECK, ‘Belachelijk, niet te snappen, en toch ernstig. Het werk van Peter Verhelst’, in: *Ons Erfdeel*, 1997, 40, 743)

34. Dat enjambement zou allicht een val kunnen uitdrukken die binnen de context van Verhelsts oeuvre aan diens telkens opnieuw opduikende Icarusmotief herinnert: de val van diegene die de hemel, de goden wilde bereiken.

We worden door het licht gedragen. Even maar. Uiteindelijk

is het enige wat we weten dat
we geen deel hebben aan welke eeuwigheid ook – misschien zijn we
sterren die oplichten
lang nadat we zijn uitgedoofd – en zo is het goed

genoeg. We zitten tegenover elkaar geknield, voorhoofd tegen voorhoofd,
hand op elkaars hart, mond op mond en geslacht
onophoudelijk wrijvend in geslacht, alsof we denken
zo vuur te maken.

De metafoor van de ster laat zien dat de mens blijft voortleven met zijn illusies en zijn verlangens, al heeft hij alle toegang tot zijn oorsprong, het reële voor altijd verloren. Ook valt hier de illusie aan diggelen van enige deelname aan een eschatologische geschiedenisopvatting waarin ook de band met de oorsprong vatbaar zou blijven. De mensheid is geen mooie lange onafgebroken keten waarvan de schakels de weg naar het verafgelegen dierlijke wijzen. Het mysterie blijft totaal. Al blijft de mensheid die indruk koesteren van een verloren gegane dierlijkheid die toch ergens in ons als een blinde vlek verder blijft leven, moet dat besef met een zekere nuchterheid gepaard gaan die ons aan de onvatbaarheid van dat instinctief gevoel herinnert.

Moet die fataliteit dan zomaar aanvaard worden? Aan de laatste strofe van het gedicht kan toch een licht optimisme afgelezen worden: de spiegelervaring wordt er vervangen door een choreografie waarin de bemanningsleden tegenover elkaar staan. De opstelling is weliswaar symmetrisch en herinnert daardoor aan de solipistische weerkaatsingen, maar tegelijkertijd blijkt hier sprake van een confrontatie met de andere die een afspiegeling noch een dubbelganger is. Dat blijkt ook uit de beschrijving van de seksualiteit: voor de eerste maal in de bundel wordt zelfbevrediging³⁵ door interactie vervangen. Toch blijft de masturbatie niet uit den boze, al wordt zij op een gedeelde wijze uitgevoerd. Dat wij hier ‘slechts’ te maken hebben met een ‘wederzijdse bevrediging’ lijkt bevestigd door het woord ‘alsof’ in het voorlaatste vers: de illusie blijft maar voortduren, maar met dien verstande dat de illusie in het volle besef van zijn illusoire karakter wordt onderhouden, zodat dat illusoire enigszins in bedwang gehouden wordt.

Daarbij is, dunkt mij, de verwijzing naar het vuur in het laatste vers betekenisvol, daar zij het verlangen naar een nieuwe mensheid nogmaals bekrachtigt. In de nieuwe cyclus die door de implosie van de vorige werd bewerkstelligd, bestaat de hoop op een beschaving waarin – zo lijkt het laatste vers in alle bescheidenheid te zeggen – het vuur nog ‘uitgevonden’ moet worden. Verder, en hiermee gebruik ik opnieuw Batailles ideeëngoed, sluit het laatste vers de transgressie niet uit, en daarmee ook niet de mogelijkheid van een zekere toegang tot het goddelijke.

35. Zie bijvoorbeeld bladzijde 91 waar het belang van de door nutteloze masturbatie veroorzaakte illusies nogmaals onderlijnd wordt: ‘Vastgebonden aan de mast staan we te kijken/ naar de zilveren ijsvlakte, gehuld in pelzen./ We bewegen de hand onder de pels op en neer. We zuchten en duwen de heupen naar/ voren. Het lijkt zo wanhopig, iets drijft/ een staaf kwarts door het hart van de dingen./ We weten niet meer wie/ of wat/ te doen met zo’n handvol geheime, verboden hitte uit ons lijf. Deze kou/ is ons geloof aan het worden. Huil niet/ of je oogbollen bevriezen. Maar blijft alsjeblieft/ je hand bewegen.’

Want in hoeverre kent, in een ontkiemende menselijke beschaving, de mens die in staat is om vuur te maken zich geen goddelijke trekken toe en doorbreekt hij daarmee geen verbod? In hoeverre wordt hij daarmee geen Prometheus, die het zo ver bracht dat hij goddelijke verboden doorbrak om zodoende de mensheid toegang tot het hemelse vuur te bieden, en hiermee enige hoop op een betere toekomst deed ontstaan? De begeerte blijft behouden.

*

* *

In dit artikel ben ik aan de hand van het leidmotief ‘zoo van het denken’ in Peter Verhelsts gelijknamige bundel op zoek gegaan naar de functies die aan het dierlijke toegekend kunnen worden ten opzichte van de problematische verhouding tussen het taalgevestigde bewustzijn van de mens enerzijds en diens toegang tot het reële anderzijds. Tegelijkertijd heb ik een antwoord proberen te bieden op de vraag in hoeverre de dagboekvorm in de voorlaatste sectie van de bundel een bijdrage tot deze problematiek kan leveren. Zo bleek dat het dier in de bundel een paradoxaal statuut bekleedt. Enerzijds wordt het een haast goddelijk statuut toegekend aangezien het in tegenstelling tot de mens niet door een taalbarrière afgeremd wordt. Anderzijds blijft het dier door de mens aan diens taal onderworpen. Het is het slachtoffer van de ‘zoo van het denken’. Toch lijkt de mens de illusie te koesteren dat het taalvrije bestaan niet alleen maar voor dieren weggelegd is maar – naast de dood en de erotiek – toegankelijk is via een synthese tussen mens en dier. De voorlaatste sectie van *Zoo van het denken* in dagboekvorm lijkt het relaas te leveren van een queeste naar de verloren gewaande dierlijkheid.

De bijdrage van de dagboekvorm, zo bleek, is meervoudig en beperkt zich helemaal niet tot een versterkt realiteitseffect en een intertekstuele verwijzing naar het dagboek van Robert Falcon Scott, waarop die wel onmiskenbaar is gebaseerd. Die vorm draagt vooral bij tot het idee dat er een traject afgelegd wordt. Dat traject omvat twee parallelle tijdsdimensies. Enerzijds respecteert dat traject de lineaire kalender-tijd, wat door de specifieke dagboekstructuur bevestigd wordt. Anderzijds kan die toekomstgerichte queeste ook gelezen worden als een tocht terug naar een tijd waarin mens en dier door de evolutie nog niet van elkaar gescheiden waren. Verder maakt de specifieke datering van de gedichten het mogelijk om de sectie als een cyclus te beschouwen, die tegelijkertijd opengebroken wordt. Daardoor wordt de queeste niet beperkt tot de desillusie waarop de tocht uitmondt, namelijk een bevestiging van het mens-zijn. De structuur blijft integendeel open voor nieuwe mogelijkheden, waardoor het verlangen heel blijft. Op inhoudelijk niveau is dat meer bepaald het verlangen naar een andere mensheid, die aan een vernieuwde beschaving vormgeeft, en die op een zelfbewuste manier met illusies omgaat.

Ten slotte blijkt het mogelijk om Verhelsts bundel te beschouwen als een concretisering van dat nuchtere verlangen. Verhelsts gedichten vormen zelf, vanwege hun talige essentie en hun inhoud, letterlijk de bevestiging van de onmogelijke samenvloeiing met het reële. En toch blijft men in diezelfde gedichten maar voort hunkeren naar een samenvloeiing met het reële. Alsof, paradoxaal genoeg, de overtuiging bestond dat slechts via taalconstructies aan de talige essentie ontsnapt kon worden. Maar hoe zou die literatuur er dan wel moeten uitzien? Als een open

vorm waarin zelfbewust met de illusie wordt omgegaan, zoals hierboven vermeld? Misschien zou die zelfbewuste omgang nu net met de ‘transgressies’ kunnen overeenstemmen waarvan sommige specifieke literaire genres kunnen getuigen, bijvoorbeeld vanwege hun onverwachte, non-conformistische omgang met taal, zoals poëzie en dagboek, of beter nog, een kruisbestuiving tussen beide genres?³⁶ De transgressie die door het non-conformisme mogelijk wordt gemaakt, kan in het geval van *Zoo van het denken* wellicht in het volgende raakvlak tussen Verhelst’s poëzie en de dagboekvorm gevonden worden: evenals de zoektocht in de opeenvolgende gedichten uit *Zoo van het denken* als een zoektocht naar continuïteit via het doorbreken van de discontinuïteit gelezen kan worden, zo ook kunnen dagboeknotities benaderd worden als een discontinue continuïteit.³⁷ In de opeenvolging van dagboeknotities treden de witregels en tijdsaanduidingen op als evenzoveel radicale scheidingen die de differentie waaraan het menselijke bestaan onderhevig is, bevestigen. Een hybridisch genre is tot stand gekomen waarvan de taal haar eigen stroom telkens opnieuw weer onderbreekt, zichzelf doorbreekt, openingen slaat voor de andersheid die haar doordringt, zichzelf telkens weer tegenspreekt om een andere realiteit te laten doorschemeren. En toch worden diezelfde dagboeknotities, zoals de gedichten in de bundel, enigszins door de continuïteit aan elkaar gebonden. Misschien ligt aan de basis van de transgressie waartoe die merkwaardige samenvloeiing tussen poëzie en dagboekschrijven leidt³⁸ wel eenzelfde antropologische crisis, eenzelfde duizelingwekkend, tragisch³⁹ gevoel van onbehagen dat onze verdeelde mensheid kenmerkt en ons naar sinds lang uitgedoofde sterren doet visen. Wat ons dan moet binden, is een nuchter verlangen.

Matthieu SERGIER

Université Saint-Louis Bruxelles
& Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)
sergier@fusl.ac.be

36. Voor een synthese over het non-literaire, subversieve en contestataire karakter van het dagboekgenre verwijs ik naar Matthieu SERGIER, ‘Vlaamse dagboekexperimenten’, 151-155.

37. GÉRALD RANNAUD, ‘Le journal intime’, 285.

38. Uiteraard is daarmee niet uitgesloten dat *Zoo van het denken* in verband met andere transgressies kan worden gebracht: het syntagma ‘zoo van het denken’, dat zich niet tot de titel van de bundel beperkt, het feit dat Verhelst het dagboek van Robert Falcon Scott reeds een eerste maal heeft bewerkt voor een ander literair genre kunnen evenzeer als transgressies beschouwd worden.

39. Tragiek beschouw ik in dit geval als ‘sentiments qu’éveille le combat nécessairement voué à la défaite contre des choses qui nous dépassent’ (Dinah RIBARD & Alain VIALA, *Le tragique*, Paris, Gallimard, 2002, 9-10).



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

<http://www.interferenceslitteraires.be>

ISSN : 2031 - 2790

Stéphanie VANASTEN

De dagboek à nachtboek

La fin et le début de la littérature selon Patricia de Martelaere

Résumé

L'essai « Het dagboek en de dood » (« Le journal personnel et la mort », 1993) de la philosophe et écrivaine flamande Patricia de Martelaere (1957-2009) compte parmi les rares textes réflexifs écrits dans le champ néerlandophone sur le genre en question. De Martelaere y défend l'idée que si le journal – dont elle constate qu'il n'est pas reconnu comme « véritable » littérature – représente pourtant une forme élémentaire de littérature, il en est aussi à la fois le terme et la limite ultime (la mort). L'objet de cet article est d'éprouver la conception que de Martelaere donne dans son essai du genre diariste à sa mise en acte dans un de ses textes de fiction, *Nachtboek van een slapeloze* (2006) (Journal nocturne d'un insomniaque), puisque ce roman conduit lui aussi, pour le narrateur-diariste, à la mort. Suivant de Martelaere dans son exploration théorique, davantage que dans la différenciation des genres qui la sous-tend, l'étude s'intéresse plus particulièrement au déplacement, voire au glissement dans le rapport au temps du diariste et s'interroge *in fine* sur la place et la fonction qu'occupe le journal d'écrivain fictif chez Patricia de Martelaere.

Abstract

The essay « Het dagboek en de dood » (« The Diary and Death », 1993) by the Flemish philosopher and writer Patricia de Martelaere (1957-2009) belongs to the few reflective texts on the diary written in Dutch. De Martelaere argues that if the diary – which is usually not recognized as “real” literature – does represent a basic form of literature, it is nevertheless both the term and its ultimate limit (the death). The aim of this paper is to test de Martelaere's concept of the diary genre against one of her fictional texts, *Nachtboek van een slapeloze* (2006) (Nocturnal Journal of an Insomniac), in which the narrator-diarist is ultimately lead to his death. Following de Martelaere's theoretical exploration more than the genre differentiation that underlies it, this study focuses more particular on movements and shifts in the diarist's relationship to time and, *in fine*, questions the place and function occupied by the fictional writer's diary in the work of Patricia de Martelaere.

Pour citer cet article :

Stéphanie VANASTEN, « De dagboek à nachtboek La fin et le début de la littérature selon Patricia de Martelaere », dans *Interférences littéraires/Literaire interferenties*, n° 10, « Le Journal d'écrivain. Un énoncé de la survivance », s. dir. Matthieu SERGIER & Myriam WATTHEE-DELMOTTE, mai 2013, pp. 75-84.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION - DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KULeuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur

Matthieu SERGIER (FNRS – UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Guillaume WILLEM (KULeuven) & Laurence VAN NUIJS (FWO – KULeuven) – Secrétaires de rédaction - Redactiesecretarissen

Elke D'HOKER (KULeuven)

Lieven D'HULST (KULeuven – Kortrijk)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION - REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Anke GILLEIR (KULeuven)

Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)

Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)

Ortwin DE GRAEF (KULeuven)

Ben DE BRUYN (FWO - KULeuven)

Jan HERMAN (KULeuven)

Marie HOLDSWORTH (UCL)

Guido LATRÉ (UCL)

Nadia LIE (KULeuven)

Michel LISSE (FNRS – UCL)

Anneleen MASSCHELEIN (FWO – KULeuven)

Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)

Reine MEYLAERTS (KULeuven)

Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KULeuven)

Marc VAN VAECK (KULeuven)

Pieter VERSTRAETEN (KULeuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE - WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Monash University - Melbourne)

Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Faith BINCKES (Worcester College - Oxford)

Philiep BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Christian CHELEBOURG (Université de Nancy II)

Edoardo COSTADURA (Friedrich Schillet Universität Jena)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix - Namur)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ute HEIDMANN (Universität de Lausanne)

Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)

Michael KOHLHAUER (Université de Savoie)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université de Grenoble)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

François LECERCLE (Université de Paris IV - Sorbonne)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Christina MORIN (Queen's University Belfast)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Olivier ODAERT (Université de Limoges)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Maité SNAUWAERT (University of Alberta - Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KULeuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

DE DAGBOEK À NACHTBOEK La fin et le début de la littérature selon Patricia de Martelaere

Journal intime ou personnel, « dagboek » dit-on en néerlandais : « boek waarin men aantekeningen maakt over de gebeurtenissen van de dag » (*Van Dale*), livre où l'on notifie, où sont consignés les événements de la journée. Que ce type d'écrit réfléchit de manière essentielle une composante temporelle, on en conviendra aisément. Les « journaux » sont, bien davantage que d'autres textes ou genres littéraires, une forme d'écriture du temps. Ils construisent et fabriquent le temps pour le modeler selon une découpe spécifique.

Ce qui semble, à partir d'une telle acception usuelle, conditionner la genericité du *dag-boek*, c'est le temps raconté, diégétique : les journaux racontent la vie telle qu'elle est vécue, ressentie, expérimentée, rêvée, projetée *de jour en jour*. Selon la définition établie de Philippe Lejeune, le journal personnel est présenté comme « écriture au jour le jour ». En tant que « série de traces datées », il est « d'abord une liste de jours, une sorte de crémaillère qui [...] permet d'embrayer sur le temps »¹. Le diariste s'expose et s'approprie le temps par son geste d'écriture, afin de produire un type particulier de narrativité de l'existence quotidienne et des menus faits de chaque jour. Une telle acception en devient, sur le plan conceptuel, d'autant plus contrastée lorsqu'on la confronte avec sa traduction dans d'autres langues européennes par exemple : *diary*, *Tagebuch* ou *diario*, en regard de l'expression française *journal intime* (ou *personnel* comme le préfère Philippe Lejeune²) voire *journal de bord*. Tout se passe comme si la langue française, selon un autre mode de cognition, pointait en substance d'abord la vie sentimentale, les mouvements intérieurs de l'âme, le degré d'implication et de rendu personnel et intime.

La philosophe et écrivaine flamande Patricia de Martelaere (1957-2009) ébranle avec son premier roman *Nachtboek van een slapeloze* (1988 ; *Journal nocturne d'un insomniaque*)³ à divers égards ce que le concept évoqué nous donnerait trop rapidement, en trompe-l'œil, à comprendre – à commencer par cette signification conventionnelle d'une écriture de pensées centrée sur le jour et le fil des jours⁴. Si le roman prend certes la mesure du régime diariste, l'objet de cette brève étude sera de montrer que Patricia de Martelaere avec son *nachtboek* (journal nocturne)

1. Philippe LEJEUNE & Catherine BOGAERT, *Un Journal à soi. Histoire d'une pratique*, Paris, Textuel, 2003, p. 8.

2. Voir Philippe LEJEUNE (dir.), *Le Journal personnel*, Nanterre, Publidix, « Ritm », 1993.

3. Patricia DE MARTELAERE, *Nachtboek van een slapeloze. Roman*, Amsterdam, Querido, 2006 [1988]. L'on renverra par la suite à cette édition au moyen de l'abréviation *NS*.

4. Voir aussi l'ouvrage de Michel BRAUD, *La Forme des jours. La poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, « Poétique », 2006.

mobilise autrement, de manière réflexive et tout à fait singulière, le genre du journal. Le propos consistera à se demander à quels nouveaux possibles l'auteure l'ouvre et quelle poétique singulière du journal personnel elle élabore. D'abord dans son roman diariste de 1988 puis, dans le prolongement de celui-ci, dans un essai qu'elle publie en 1993 sous le titre « Het dagboek en de dood » (« Le journal personnel et la mort »)⁵, et qui figure parmi les rares textes théoriques sur la question existant dans le domaine néerlandophone⁶. À bien des égards, cet essai constitue un cadre poétologique ou réflexif pour appréhender le roman écrit cinq ans plus tôt ; le fait est qu'en 1993, la philosophe a déjà expérimenté au préalable, comme écrivaine, les modes de narrativité du journal. Plutôt que d'examiner ici les accointances, recoupements et différences entre théorie, philosophie et pratique littéraires dans le chef d'un même auteur, et d'éprouver par exemple la conception que de Martelaere donne dans son essai du genre diariste en regard de son expérimentation en acte dans l'un de ses textes de fiction, il semble plus intéressant, dans le cadre de la présente publication, d'approfondir, par le double biais du texte littéraire et poétologico-philosophique, certaines pistes de réflexion proposées par Patricia de Martelaere quant à la nature et aux enjeux du journal, entendu comme *dag-* et *nacht-boek*, à propos du temps.

1. GÉNÉRICITÉ

Le roman *Nachtboek van een slapeloze* a manifestement tout d'un *dagboek-infictie*, d'un journal intime fictif ou d'un roman diariste (*dagboekroman*). Il présente du moins *a priori* les caractéristiques fondatrices du journal, indépendamment du pacte romanesque précisé en couverture de l'ouvrage.

- Le texte est segmenté en fragments présentés dans un ordre chronologique et qui se succèdent telle une chronique selon un calendrier précis, attesté par la mention du jour, de la date et de l'heure. Le roman s'ouvre ainsi sur un « Lundi, 21 février 1983, 2 h 35 » et adopte au long de la narration les mêmes marques déictiques (jour-date-heure), à deux exceptions près : aux pages 13 et 14, où il n'est, pour plusieurs fragments, question que de l'heure, le personnage écrivant trois fois le même jour ou plutôt la même nuit (« Est-ce peut-être parce que tu vieillis ? »)⁷ et à la fin, puisque le livre se clôt – de manière minimaliste – par une unique indication d'heure et de minutes : 6 h 39, qui s'explique par l'immédiateté du ressenti de l'évènement. La mort du personnage-narrateur diariste, qui se suicide aux somnifères à la fin du livre, est proche. Il livre au papier l'instant qui sépare son choix de mourir de la fin qui doit encore advenir. Seul compte alors encore le moment présent, éphémère : les heures, les minutes et enfin les secondes qui défilent et durant les-

5. Patricia DE MARTELAERE, « Het dagboek en de dood », dans *Een verlangen naar ontroostbaarheid. Over leven, kunst en dood* (1993), Amsterdam, Meulenhoff, 2009, pp. 149-168. L'on renverra par la suite à cette édition au moyen de l'abréviation DD.

6. Outre les recherches en cours de Matthieu Sergier et de Hans Vandevoorde sur les journaux ont paru par le passé sur le sujet principalement : Martin ROS, « Het dagboek als literair genre », dans *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden*, 1984-1985, Leiden, Brill, 1986, pp. 27-40 et Hans WARREN, *Het dagboek als kunstvorm*, Amsterdam, Bakker, 1987. Voir aussi Jacq VOGELAAR, « Schrijven voor de vorm: over schrijversdagboeken », dans *De Nederlandse en Vlaamse literatuur vanaf 1880 in 200 essays*, s. dir. Joost ZWAGERMAN, Amsterdam, Prometheus, 2008, pp. 943-955.

7. « Is het misschien omdat je ouder wordt? » (NS, p. 30).

quelles, en écrivant, le narrateur tente de défier le cours des choses et de maîtriser l'instant de la mort.

- La régularité de la datation, la périodicité marquée du texte induit que le personnage diariste écrit à intervalles réguliers ou presque. La séquentialité, la rythmique énonciative du texte est celle de l'itérativité et l'inscrit dans la durée.

- Du roman se dégage un effet d'immédiateté, malgré la rétrospectivité qui fonde le genre. Le lecteur est ici confronté à un « journal du présent », terme qu'utilise de Martelaere dans son essai, sans le définir toutefois (*DD*, p. 163). Rapporté au roman *Nachtboek van een slapeloze*, ce syntagme se comprend au sens d'un récit qui vise à une minimalisation de la durée s'écoulant entre l'évènement qui arrive et le moment d'énonciation. Cette logique s'apparente à la scène, selon le sens que confère Genette à ce mot dans *Figures III* à propos de la durée, c'est-à-dire à un récit qui tend à une forme d'adéquation – utopique, soulignons-le au passage – entre la durée de l'évènement et son énonciation⁸. L'impossibilité d'une telle scénographie n'exclut pas que le journal, dans nombre de ses formes, génère justement un effet d'immédiateté et de simultanéité. En l'occurrence, le roman diariste de Patricia de Martelaere est fondé sur la feintise de ce que Philippe Lejeune appelle pour sa part « l'authenticité de l'instant »⁹.

- *Nachtboek van een slapeloze* est, comme attendu, narré à la première personne et présente une focalisation interne fixe. La vie du protagoniste principal et surtout la complexité des relations interpersonnelles avec son entourage, sa famille principalement, sont exclusivement décrites de façon monologique par la voix du diariste, avec la subjectivité et le parti-pris qui irrémédiablement en découlent.

- Comme pour la plupart des journaux, le roman de De Martelaere assume à son tour une certaine accessibilité ou lisibilité. Le style, les formes verbales, la langue s'articulent sans trop d'équivoque. Un style en outre assez bref, peu émotif, empathique ou sentimental caractérise la voix énonciative, qui s'apparente, dans son exercice d'introspection, plutôt au ton froid, critique et quelque peu impersonnel de l'analyste.

- Le reportage du personnage présente un caractère indéniablement intime, introspectif. En substance, il joue d'une forte exposition du moi, qui n'est en principe pas destinée au lecteur.

- Enfin, le journal répond à une condition de véracité, d'inconditionnelle authenticité. Le roman entretient, surtout dans sa première partie, l'illusion que les entrées ne sont pas inventées ou encore modifiées après coup par les fantaisies de l'esprit. Le « je » à la première personne témoigne de l'identité racontée et suggère chez le lecteur un sentiment authentique de vécu.

Ces deux derniers traits sont mentionnés par Patricia de Martelaere dans son essai¹⁰ comme étant tenus d'ordinaire pour constitutifs du journal, mais sont ensuite

8. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 142.

9. Philippe LEJEUNE & Catherine BOGAERT, *op. cit.*, p. 9.

10. « [D]eux conditions qui semblent en tant que telles incompatibles avec les caractéristiques de la littérature, c'est-à-dire qu'il n'est pas destiné à un lecteur (qu'il semble même exclure le lecteur) et qu'il reste inconditionnellement fidèle à la vérité » (« twee vereisten die als dusdanig onverenigbaar lijken met de kenmerken van literatuur, namelijk dat het niet bestemd is voor een lezer (en dat het de lezer zelfs probeert uit te sluiten) en dat het onvoorwaardelijk waarheidsgetrouw blijft » (*DD*, p. 149).

discutés et remis en question en invoquant leur incompatibilité avec le littéraire¹¹. Autant son roman relève du genre diariste, autant l'écrivaine-philosophe l'accule, par la voie de la littérature en effet, à ses limites et en déjoue les frontières traditionnellement établies.

2. NACHTBOEK

Au cœur d'un espace fictionnel qui dessine une identité reconnaissable au journal intime, Patricia de Martelaere investit dans son roman une nouvelle dimension temporelle. La notion de *dagboek* comme genre, qui opère principalement par le temps des événements racontés et sa quasi-simultanéité énonciative (en l'occurrence la distribution principalement diurne de l'existence, en rapport avec l'état de conscience de l'éveil), est ici soumise à variation et glissement, pour muer en un texte qui emprunte sa signification principale au temps de la narration, au moment de l'acte d'écriture et d'énonciation, c'est-à-dire la nuit¹². Comme Jan Fabre, ainsi qu'on put le découvrir récemment¹³, le protagoniste tient un journal nocturne, non pas pour secréter, comme chez l'« ange de la métamorphose », au travers de foisonnantes considérations, la sève d'une seconde vie artistique, mais parce qu'il est insomniaque. N'importent plus tant, dès lors, le reportage, les événements et les heurts communicationnels entre les membres de la famille à réfléchir et à confier au papier. Le clivage qui s'annonce ici réside dans le fait que la nuit, les autres dorment, tandis que pour le scripteur diariste, il ne se passe rien (« c'est incroyable comme il fait calme dans la maison au cœur de la nuit »¹⁴) sinon l'immobilisme et la solitude extrême ou presque qui l'assaillent. Aussi l'attention du lecteur est-elle d'emblée portée vers le discours, vers l'écriture et *in fine* vers ce journal qui surgit du rien et s'y dirige, non sans référence à la pensée de Blanchot bien sûr, dont Bart Vervaeck avait déjà souligné l'importance pour l'oeuvre de de Martelaere en parlant de ce désir, lorsque l'auteure écrit, de « ne rien dire » et de sa conception de l'écriture comme « opération blanche »¹⁵. En rapport avec ce journal nocturne résonne l'examen critique que livre Blanchot du journal intime et de ses pratiques dans *L'Espace littéraire* notamment, en particulier ses considérations sur ce « temps arrêté et absent », « l'espace du neutre » qui est celui de l'écriture¹⁶.

11. « Afin de trouver une réponse à cette question [...] de la signification du journal il faut, me semble-t-il, mettre en question deux caractéristiques essentielles du soi-disant vrai journal. S'agit-il vraiment ici, comme dans la plupart des cas authentiques, de simplement "parler à soi-même" ? Et la fidélité à la réalité, même lorsqu'elle est indéniable, est-elle réellement au service de la "réalité" ? » (« Om een antwoord te vinden op deze vraag [...] naar de betekenis van het dagboek [...] moeten, dunkt mij, de twee wezenskenmerken van het zogenaamde echte dagboek grondig in vraag worden gesteld. Gaat het hier werkelijk, zelfs in de meest authentieke gevallen, om een louter "spreken tot zichzelf" ? En staat de werkelijkheidsgetrouwheid, zelfs waar die onloochenbaar is, wel echt in dienst van de "werkelijkheid" ? », *DD*, p. 153).

12. Un autre ouvrage, paru un an après la publication du roman de de Martelaere en traduction française, permettrait une comparaison intéressante sur l'écriture nocturnale dans le journal: Gustaw HERLING-GRUDZINSKI, *Journal écrit la nuit*, Paris, Gallimard, trad. du polonais par Thérèse Douchy, 1989. Je remercie Michel Braud de m'avoir signalé l'existence de ce texte.

13. Jan FABRE, *Nachtboek 1978-1984*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2011.

14. « [H]et is ongelooflijk hoe stil het is in huis in het holst van de nacht » (*NS*, p. 8).

15. Bart VERVAECK, « Patricia de Martelaere », dans *Kritisch lexikon van de moderne Nederlandstalige literatuur*, s. dir. Ad ZUIDERENT, Alphen aan den Rijn, Samsom, 1994, p. 10. Les extraits cités se trouvent respectivement en p. 9-10 et p. 6.

16. Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 31.

Comme la littérature chez de Martelaere d'après Bart Vervaeck¹⁷, la genèse du journal semble également relever ici, en écho à Blanchot¹⁸, de l'ordre de l'absence. Le protagoniste diariste n'explique au long du roman jamais le pourquoi de son entreprise. Le lecteur peut en déduire qu'il se met à écrire faute de mieux, à défaut de trouver le sommeil, afin de rendre la douleur d'être seul et le nihilisme ambiant acceptables, plutôt que, comme c'est plus fréquemment le cas dans le journal intime prototypique, en raison d'une cause psychologisante, par désir du caché ou du secret, de l'inavoué par exemple ou par besoin d'accroître la valeur du vécu – de rendre son quotidien comme quelque chose d'unique, écrira Pavese, que de Martelaere cite à plusieurs reprises – en le transformant en séquences d'écriture journalière. La citation suivante offre un exemple *a contrario* de la souffrance que celles-ci génèrent pour le protagoniste :

Se couchait d'ailleurs à six heures, Honoré de Balzac, dormait jusque minuit et se levait ensuite pour écrire. Écrire nota bene. Quand on pouvait tout aussi bien continuer à dormir.

Étreindre cette plume et glisser avec ma main sur ce papier de sorte que des mots merveilleux apparaissent – c'en est trop pour moi, ce sont des choses pour des costauds, des détenteurs de records ou des athlètes-vedettes, pas pour moi, cela me dépasse, je n'y arrive pas.¹⁹

Si, selon le contrat de lecture proposé, le protagoniste principal écrit bel et bien, malgré lui aussi, il est frappant de constater combien son journal est passé sous silence. À aucun moment, celui-ci n'est évoqué explicitement, et le roman comporte somme toute assez peu de passages centrés sur l'acte d'écriture²⁰, comme si le rien duquel, à première vue du moins, il émerge, devait trouver continuité dans l'effacement de sa trace (du produit à finir) dans le récit. Le rien ne peut manifestement résulter qu'en un rien. Or il se passe quelque chose, entre ces deux phases. Ce qui seul importe manifestement, c'est ce qui entre en compte dans le processus de fabrication du journal, et rappelle combien le journal (d'ailleurs souvent écrit par des profils d'auteur doubles, ainsi que l'observe de Martelaere ; voir *DD*, p. 149) est proche de la littérature, mais n'en est pas véritablement selon la philosophe (parce qu'il reste de l'ordre de la productivité et ne joue pas d'une fonction langagière esthétisante, ne dévoile en rien la fonction esthétisante de la littérature) : il s'agit d'une

17. « Elle écrit un roman pour “ne rien” dire, pas pour communiquer quelque chose. Elle veut voir si elle parvient à mettre telle quelle sur papier l'ébauche qu'elle a en tête. » (« Zij schrijft een roman om “niets” te zeggen, niet om iets mee te delen. Zij wil zien of zij het ontwerp in haar hoofd ook zo op papier kan krijgen. », Bart VERVAECK, *art. cit.*, p. 9).

18. Blanchot n'est toutefois pas cité explicitement dans l'essai de Patricia de Martelaere, et la référence à Blanchot est générique dans l'article de Bart Vervaeck.

19. « Ging overigens om zes uur naar bed, Honoré de Balzac, sliep tot middernacht en stond dan op om te schrijven. Te schrijven nota bene. Als je net zo goed kon blijven slapen » (*NS*, p. 41) ; « deze pen omknellen en met mijn hand over dit papier glijden zodat hier wondere woorden verschijnen – het is mij allemaal te veel, dit zijn dingen voor krachtpatsers, recordhouders of steratleten, niet voor mij, dit gaat mij te boven, dit kan ik niet aan » (*NS*, p. 86).

20. « [M]oi seul dois m'asseoir, silencieux comme la mort, à mon bureau » (« alleen ik moet doodstil aan mijn bureau zitten », *NS*, p. 8) ; « à mon bureau, alors que j'écrivais » (« aan mijn bureau, terwijl ik schreef », *NS*, p. 13) ; « que je vais m'asseoir à mon bureau pour écrire » (« dat ik aan mijn bureau ga zitten schrijven », *NS*, p. 13) mais aussi « j'étais juste assis dans la pénombre à mon bureau, maussade, regardant fixement devant moi, les yeux perdus dans le vague » (« ik zat net in het halfduister aan mijn bureau, mistroostig voor me uit te staren », *NS*, p. 25) ; « mais le reste de la nuit je reste crispé à mon bureau » (« maar voor de rest van de nacht zit ik verbeterd aan mijn bureau [...] », *NS*, p. 80).

attention manifeste pour la main comme outil²¹, qui fascinait déjà Heidegger avant d'être commenté par Derrida²², un intérêt pour une certaine technicité, associée au vivant, à la présence, au mouvement, à une dynamique vitale qui semble se déployer entre le rien et le rien, celui du début et celui de l'arrivée, et qui semble devoir desservir un corps, une ratio vide, presque déjà morts.

3. ALTÉRER LE RAPPORT DIARISTE AU TEMPS : L'ÉTERNITÉ EN SOUFFRANCE

Si le vide et l'absence nocturne lancent d'abord le dire chez le protagoniste, la conséquence immédiate en est que celui-ci doit faire face à un étirement du jour. « Qu'importe un jour pour l'homme » (« wat is een mens aan een *dag* gelegen »), écrit Patricia de Martelaere dans « Het dagboek en de dood » : « Les journaux sont [...] aussi toujours plus que seulement des jour-naux [...] : ils essaient à la fois d'être une sorte de livres de vie, dans lesquels sont conservées des expériences insignifiantes ou étonnantes [...] »²³. Le journal, s'écrivant la nuit, va distendre le jour et modeler pour le protagoniste une expérience du temps d'une douloureuse et pesante linéarité, sans césure, dont il lui sera désormais difficile de s'extirper.

L'émergence de la trame diariste est, après coup, sous-tendue ou appuyée par une autre narrativité qui vient la compléter, puisque le lecteur apprend par la suite que le protagoniste diariste, traducteur de textes juridiques de son métier, dit affectionner particulièrement la lecture (*DD*, p. 69). Il s'emploie d'abord, pour occuper ses nuits, outre à écrire un journal, selon le contrat de lecture présenté, à lire. La lecture représente par ailleurs la seule activité qui l'accompagnera de manière constante, en deçà de multiples autres tentatives pour regagner le sommeil, jusqu'à interchanger l'importance de ces deux activités, lire et écrire, le roman relatant finalement davantage de moments de lecture que d'écriture. De la sorte, le sujet diariste est constamment confronté au texte, au récit, à l'énonciation. Il n'y a pas de sortie du texte, en quelque sorte. Le titre du roman en devient dès lors doublement chargé : il y a le livre nocturne qu'il produit et ceux qu'il lit (Kafka, Nietzsche, Shakespeare parmi les auteurs cités explicitement).

Le journal devient ainsi pour le personnage narrateur un symptôme de sa perte de prise sur le fil du temps, de sa douleur de devoir être exposé constamment au temps, de ne pas pouvoir s'y soustraire par le sommeil, de ne pas avoir droit à un temps de repos, comme l'expose Hamlet, dont il est question dans le roman, dans

21. « [C]ette main, avec laquelle j'écris ces choses maintenant, pourrira plus tard comme une pomme, mais qu'elle bouge maintenant si rapidement, de manière si vive, avec tant d'aisance; cela me semble de la sorcellerie, de la magie. [...] cette main (maintenant si alerte, si rapidement agacée par les moustiques, petites mouches » (« [D]eze hand, waarmee ik nu deze dingen schrijf, later zal verrotten als een appel, maar dat hij nu zo snel, zo levendig, zo vlot beweegt; het lijkt hekserij, magie. » [...] deze hand (nu zo waakzaam, zo snel geïriteerd door muggen, kleine vliegjes) » ; « [M]a main est un animal, un insecte bougeant de manière affreusement rapide, un parasite de la vie dans ma tête » (« Mijn hand is een dier, een afschuwelijk snel bewegend insect, een parasiet van het leven in mijn hoofd », *NS*, p. 78); « ma main sur cette page, au coeur de la nuit, écrivant : n'ai-je pas fait ces choses déjà auparavant ? » (« mijn hand op dit blad, in het holst van de nacht, schrijvend : heb ik deze dingen niet reeds eerder gedaan ? », *NS*, p. 81).

22. Voir sur cette question Michel LISSE, « Lire, toucher: d'une main à l'autre », dans *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire. Vol. 2*, s. dir. Jean-François CHASSAY et Bertrand GERVAIS, Montréal, Université du Québec à Montréal, Centre de Recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, 2008, pp. 157-168.

23. « Dagboeken zijn [...] ook altijd méér dan alleen maar dag-boeken [...] : ze proberen tegelijk een soort levensboeken te zijn, waarin onbetekenende of verwonderlijke ervaringen worden bewaard [...] » (*NS*, p. 161)

son célèbre monologue, à la scène 1 de l'acte III : « dormir, rien de plus ;... et dire que par ce sommeil nous mettons fin aux maux du cœur et aux mille tortures naturelles qui sont le legs de la chair » (*NS*, p. 99), mais de devoir rester constamment en alerte, en état de conscience. « L'important est de ne pas tomber à l'arrêt. De ne pas lever les yeux d'un livre. [...] Ne pas songer à arrêter » (*DD*, p. 99). Dès lors, le journal ne représente pas ici une tentative d'échapper au temps – comme chez Cesare Pavese, que cite de Martelaere –, pour lui reconstruire un sens par l'écriture diariste. Il n'y a pas, dans ce journal fictif, contrairement à ce que l'on peut rencontrer chez d'autres diaristes, de performativité identitaire. Ici, le journal s'impose par défaut pour confronter au *memento mori* et aiguïser chez le diariste la conscience du temps qui passe, qui diminue, part en lambeaux et n'est que perte, de jour en jour, tel que nous le dit le roman²⁴. De la sorte, le roman diariste adopte deux logiques d'historicité combinées, que Bart Vervaeck avait déjà pointées succinctement, de manière générique, dans l'œuvre de Patricia de Martelaere²⁵ et que l'on développera, s'en écartant un peu, comme suit : d'une part un régime de la linéarité et de la continuation, de l'éternité aussi, de la perte et d'autre part un régime de discontinuité cyclique, qui vient s'y insérer comme une incise, et que représente le cycle nocturne du sommeil (un besoin primaire et un rythme auquel il est impossible au corps d'échapper). Le problème du diariste ici réside précisément dans le fait que ses insomnies le soustraient à cette cyclicité de l'éternel retour nietzschéen, et l'installent dans un temps insoutenable, incessant, seulement terriblement éternel, non fracturé (le confrontant avec le passage ininterrompu, inhumain du temps et donc avec le fait que la vie se retire petit à petit de lui). On en retrouve une image cinglante dans la citation suivante :

Maintenant que je mets des choses sur papier je peux aussi relire des choses, et que je relise ce que j'ai écrit l'an dernier, ou la semaine dernière, ou ne relise rien du tout, tout cela reste pareil – tout a toujours été comme ça l'est maintenant : l'abandon de fruits évidés, de coquilles d'œufs – tout restera toujours ainsi. Pressé, essoré, je pends en train de sécher au fil à linge du temps, mais on oublie de me rentrer, et je pends par tous les temps, affrontant la pluie, la neige et la grêle – et qui attend du linge qu'il sèche de cette manière ?²⁶

C'est en raison de ce temps (écriture-lecture) interminable, éminemment blanchotien, que le protagoniste-diariste, s'il se relit, ainsi que le font beaucoup de diaristes, ne trouve pas dans cette relecture le soupçon d'une signification, d'une structure ou cohérence métaphysique à assigner à cette masse langagière informe qu'il a produite. Il n'écrit pas comme Pavese, dont de Martelaere analyse l'œuvre diariste dans son essai²⁷, pour être mort, pour parler hors du temps. Soustrait au sommeil, il fait l'expérience de la mort, est déjà habité par celle-ci, et écrit pour tenter de contrer ce sentiment d'irréalité, de suspension hors du temps.

24. « [A]fbrokkelen, verminderen, verloren gaan » (*NS*, p. 72).

25. Bart VERVAECK, « Patricia de Martelaere », *art. cit.*, p. 3 et 8.

26. « Nu ik dingen neerschrijf kan ik ook dingen herlezen, en of ik nu herlees wat ik vorig jaar schreef, of vorige week, of helemaal niets herlees, dat blijft allemaal hetzelfde – alles is altijd geweest zoals het nu is: leegte van uitgeholde vruchten, eierschalen – alles zal altijd zo blijven. Uitgeknepen, uitgewrongen hang ik aan de waslijn van de tijd te drogen, maar men vergeet mij binnen te halen, en ik hang in weer en wind, trosteer regen, sneeuw en hagel – en wie verwacht van wasgoed dat het zo zal drogen ? » (*NS*, p. 124)

27. Voir *DD*, p. 165.

4. LE LECTEUR EXCLU, LE DIARISTE VOUÉ À LA MORT

Si Patricia de Martelare brise avec son *Nachtboek van een slapeloze* le carcan prototypique du genre diariste, c'est parce que deux éléments distinguent selon elle journal et littérature : l'exclusion du lecteur et la condition de véracité (*waarheidsgetrouw*).

Patricia de Martelaere sort avec ce court roman des catégories conceptuelles usuelles du journal en intime/extime pour penser les deux conjointement. Selon elle, la logique du journal – *dagboek* – relève de la feinte, de la falsification : le diariste écrit comme s'il ne devait/ne voulait n'être jamais lu par quiconque d'autre que par lui-même. Mais c'est là, selon de Martelaere, un trompe-l'œil de sa conception : s'il n'est qu'en apparence intimiste, privé, non destiné à être lu par des tiers, il semble au fond attendre, voire demander des témoins²⁸. Ce que Paul Celan énonce dans son célèbre *Discours du méridien* (1960) à propos de la poésie, Patricia de Martelaere semble ainsi l'appliquer au journal : si la voix énonciative semble acculée à la solitude, il ne peut s'agir d'un acte intentionnel. « Le Poème veut aller vers un Autre, il a besoin de cet Autre, il en a besoin en face de lui. Il le recherche, il se promet à lui », écrit Celan²⁹. Le moi écrit toujours pour un autre, sa parole ne prend de sens qu'envers un « tu », aussi dans le genre diariste, même si leurs paroles sont « un dialogue désespéré », tel que le conçoit encore Celan³⁰.

Dans *Nachtboek van een slapeloze*, ce n'est pas le journal en lui-même, dans sa propre sphère d'énonciation, qui attend un lecteur (comme l'indique la « lettre » à sa femme, *cf. infra*) et risque d'altérer la logique monologique du texte, c'est le récit enchâssé dans lequel il est pris. La trame du récit romanesque et fictif donne effectivement à comprendre que le narrateur attend, par exemple lorsque sa fille est malade ou qu'il y a lieu d'apaiser les conflits conjugaux de ses enfants, de se sentir utile. Il attend quelqu'un, une compagnie quelconque, une présence humaine qui briserait l'attente de ses insomnies et le délivrerait de la rédaction du journal, expérience étrangère parce qu'autocentrée et solitaire, mortifère en soi.

Dans son essai, Patricia de Martelaere défend ainsi l'idée (d'inspiration freudienne) que l'écriture d'un journal résulte d'un besoin, d'une pulsion passagère (*DD*, p. 99), et semble induire qu'il est par conséquent sain d'arrêter à temps de tenir un journal personnel, sans quoi la mort s'annonce. L'écriture du journal fait perdre pied dans l'existence. En ce sens, le journal est bien une forme de production textuelle « entre la vie et l'écriture » (*DD*, p. 149 et 153) comme l'écrit de Martelaere : il n'est ni vie (les diaristes non-écrivains), ni non plus écriture au sens de littérature (écrivains-diaristes).

5. VÉRITÉ/VÉRACITÉ

Selon Patricia de Martelaere, les journaux intimes font le pari d'être une reproduction fidèle, c'est-à-dire véridique, de la réalité, de la vie réelle de leurs auteurs,

28. « [P]arce que chaque forme du parler à soi ou de soi se fait irrémédiablement à partir de la représentation de quelqu'un qui y appartient » (« [O]mdat elke vorm van tot zichzelf of over zichzelf spreken onvermijdelijk gebeurt vanuit de voorstelling van een toebehoorder », *DD*, p. 153).

29. Paul CELAN, *Le Méridien et autres proses*. Édition bilingue. Traduit de l'allemand et annoté par Jean Launay. Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2002, p. 76.

30. « Le poème devient [...] le poème de quelqu'un qui – toujours encore – perçoit, qui est tourné vers ce qui apparaît, ce qui interroge cela qui apparaît et lui adresse la parole ; cela devient un dialogue – souvent c'est un dialogue désespéré » (*Ibid.*, p. 77).

des faits marquants de leur vie, leurs désirs, souhaits, etc. Le journal intime témoigne selon l'usage de ce que la philosophe appelle un « éthos d'une inconditionnelle honnêteté »³¹. Ceci implique pour de Martelaere que l'auteur diariste raconte son existence, de jour en jour, et ne se projette pas dans la peau d'un autre (pas de contrat de fiction, de littérature, d'autobiographie). Or par son roman de Martelaere remet cet aspect en question, comme l'illustre la lettre du narrateur-diariste à son épouse, une fois le journal découvert :

Qu'avais-tu pensé trouver ? Des lettres d'amour ? Des documents secrets ? Un journal personnel qui expliquerait tout ? Ne savais-tu donc pas, ma crétine moitié, que les journaux ne contiennent donc jamais la vérité ? Continue donc à lire, quand et aussi souvent que tu le voudras – ce dont il s'agit, tu ne parviendras jamais à le savoir. Et même si j'avais été réellement si idiot et si courageux de coucher sur le papier tout, mais alors vraiment tout ce qui se passe dans ma misérable cervelle, même dans ce cas l'essentiel resterait à jamais caché pour toi, tout comme pour moi d'ailleurs.³²

Plus le personnage avance ici dans son journal, s'y plonge et s'y enfonce, plus il est en proie à des rêves, des projections, des visions, des dissociations du moi et dédoublements de personnalité et avance dans la découverte d'un moi intérieur différent du moi écrivain. « Est-ce que je suis assis ici en fait ? » (« Zit ik hier eigenlijk wel ? » *NS*, p. 13). « [...] nous en sommes là à cette question ennuyeuse du qui suis-“je” donc, si je ne suis pas mes jambes ? » (« [...] daar zijn we dan bij die vervelende vraag wie “ik” dan wel ben, als ik niet mijn benen ben ? », *NS*, p. 21). Le *petit homme intérieur*, qui revient ici à plusieurs reprises (p. 25, 43), également dans la poésie de de Martelaere, donne à voir les débats intérieurs auxquels confronte la conscience. Face à cette transformation différée de l'existence, le personnage se projette notamment dans d'autres personnages, notamment féminins. *In fine*, il apparaît ainsi d'autant plus en proie à la littérature, selon la perception de de Martelaere : comme si la vie était devenue un jeu dans lequel il est lui-même devenu acteur. Il se voit confronté à lui-même en rêve, tel un personnage dédoublé, un alter ego : « en fait tu n'existes même pas réellement, tu es seulement là dans mon rêve [...] je suis donc quand même cet autre »³³, jusqu'à devenir cet autre, dans une sorte d'aliénation schizophrène. Il rêve ainsi notamment qu'il est sa sœur Rosa, morte depuis 3 ans – ce qui l'apparente à un mort-vivant, en quelque sorte, qui ne fait pas retour, mais lui fait signe que son journal le conduit vers la mort, et anticipe sur la mort. Le rêve, non sans réminiscence freudienne, est rapproché de l'expérience littéraire.

Si sa vie/le journal le conduit à la mort et signe aussi la mort de la littérature en même temps que cette littérature « est » déjà, peut-on dire avec Blanchot³⁴, et

31. « [E]thos van onvoorwaardelijke eerlijkheid » (*DD*, p. 157).

32. « [W]at had je dan gedacht te vinden? Liefdesbrieven? Geheime documenten? Een dagboek dat alles zou verklaren? Wist je dan niet, mijn domme wederhelft, dat dagboeken immers nooit de waarheid bevatten ? Lees daarom rustig verder, wanneer en zo vaak je maar wil – waar het om gaat kom je toch nooit te weten. En zelfs als ik werkelijk zo dwaas en zo dapper was geweest om alles, maar dan ook alles, neer te schrijven wat zich in mijn ellendige hersenpan afspeelt, dan nog zou voor jou, net als voor mijzelf overigens, het wezenlijke voor altijd verborgen blijven » (*NS*, p. 83).

33. « [E]igenlijk besta je niet eens echt, je bent er alleen in mijn droom. [...] ik ben dus toch die ander » (*NS*, p. 93).

34. Maurice BLANCHOT, *op. cit.*, p. 10.

se réalise déjà au travers de sa fictionnalisation, c'est parce que le personnage ne parvient pas à quitter son auto-centrement et son vécu, et n'atteint pas le stade de l'élaboration imaginaire, de la projection dans autrui, le stade de l'élaboration de l'œuvre et de sa mise en forme artistique. La fonction esthétisante de la littérature est tue, tout comme son travail sur la langue, son matériau. Le langage du diariste est ici objectivant, distant, rationalisant et réflexif, laissant, sinon aux images et figures, peu de place à l'affect, au pathos, au déploiement du moi dans l'expression³⁵. Si Patricia de Martelaere n'a pas laissé un journal, mais a choisi un roman diariste, c'est peut-être en raison de la possibilité de se projeter dans un personnage et de construire une distanciation avec celui-ci, même si la fin est pour le moins énigmatique et reproduit une certaine cyclicité. Ce paradoxe, qui consiste à penser pour Patricia de Martelaere le journal comme le début et la fin de la littérature, se retrouve dans la fin du roman. Car au-delà de l'instant (choisi) de la mort, le seul mode d'en différer, ou de s'en rapprocher pour le diariste, réside dans l'écriture :

Bizarre, que je puisse encore être assis ici, comme toujours, avec whisky et cigarette, et que je puisse écrire: j'ai pris deux boîtes de Rohipnol, deux boîtes de Seresta Forte et deux boîtes d'Amytal. C'est l'avantage par rapport à un coup de pistolet, lors duquel on ne peut plus écrire, entre le coup de feu parti et le décès : qu'il est parti.³⁶

Stéphanie VANASTEN

Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)
stephanie.vanasten@uclouvain.be

35. Voir en comparaison ce que Bart Vervaeck dit du « p. le sec » [« droge stijl »] de Patricia de Martelaere (Bart VERVAECK, *art. cit.*, p. 7)

36. « Vreemd, dat ik hier nu nog kan zitten, als altijd, met whisky en sigaret, en dat ik kan schrijven: ik heb twee doosjes Rohipnol, twee doosjes Seresta Forte en twee doosjes Amytal ingenomen. Dit is het voordeel tegenover een pistoolschot, waarbij je niet meer, tussen het afgaan en het overlijden, kunt schrijven: dat het is afgegaan » (NS, p. 133).



Interférences littéraires Littéraire interferences

Multilingual e-Journal for Literary Studies

<http://www.interferenceslitteraires.be>

ISSN : 2031 - 2790

Lars BERNAERTS

Schrijven als gebeurtenis

De omwerking van het dagboek in Ivo Michiels' *Journal brut*

Samenvatting

Alleen al vanwege de titel lijkt de tiendelige *Journal brut*-cyclus, die Ivo Michiels publiceerde van 1983 tot 2001, te vragen om een onderzoek vanuit de dagboek-studie. Niettemin werd *Journal brut* nog niet vanuit dat relevante perspectief onderzocht. Deze bijdrage toont dat Michiels' project onmiskenbaar affiniteiten heeft met het dagboekgenre, maar er tegelijk op vele punten van afwijkt. Aan de hand van begrippen uit de cognitieve literatuurwetenschap en de vertelanalyse wordt uitgelegd dat het dagboek als genreframe wordt opgeroepen en hoe ermee geëxperimenteerd wordt tot het als het ware verdampt. Ik belicht de narratieve strategieën die Michiels daarvoor gebruikt, en de implicaties voor de betekenis van de cyclus. Zo zal blijken dat schriftuur en herinnering *gebeurtenis* worden in Michiels' omgang met het dagboek.

Abstract

The title of Ivo Michiels's ten-part cycle *Journal brut* (1983-2001) already seems sufficient reason to study it from the perspective of diary studies. Still, *Journal brut* has not been considered from that angle. This contribution aims to show that Michiels's project has unmistakable affinities with the genre of the diary, but it also deviates from it in significant ways. Drawing upon concepts from cognitive literary studies and narratology, I will explain how the diary is activated as a generic frame and, at the same time, *Journal brut* experiments with the features of the diary. The article sheds light upon the narrative strategies used by Michiels in this context, and upon the implications for the meaning of the cycle. It will become clear that Michiels's deployment of the diary serves to present writing and memory as *events* in and of themselves.

Om deze bron te vermelden:

Lars BERNAERTS, "Schrijven als gebeurtenis. De omwerking van het dagboek in Ivo Michiels' *Journal brut*", in: *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, Mei 2013, 10, Matthieu SERGIER & Myriam WATTHEE-DELMOTTE (eds.), "Le Journal d'écrivain. Un énoncé de la survivance", 87-98.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION - DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KULeuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur

Matthieu SERGIER (FNRS – UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Guillaume WILLEM (KULeuven) & Laurence VAN NUIJS (FWO – KULeuven) – Secrétaires de rédaction - Redactiesecretarissen

Elke D'HOKER (KULeuven)

Lieven D'HULST (KULeuven – Kortrijk)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION - REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Anke GILLEIR (KULeuven)

Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)

Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)

Ortwin DE GRAEF (KULeuven)

Ben DE BRUYN (FWO - KULeuven)

Jan HERMAN (KULeuven)

Marie HOLDSWORTH (UCL)

Guido LATRÉ (UCL)

Nadia LIE (KULeuven)

Michel LISSE (FNRS – UCL)

Anneleen MASSCHELEIN (FWO – KULeuven)

Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)

Reine MEYLAERTS (KULeuven)

Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KULeuven)

Marc VAN VAECK (KULeuven)

Pieter VERSTRAETEN (KULeuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE - WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Monash University - Melbourne)

Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Faith BINCKES (Worcester College - Oxford)

Philiep BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Christian CHELEBOURG (Université de Nancy II)

Edoardo COSTADURA (Friedrich Schillet Universität Jena)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix - Namur)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ute HEIDMANN (Universität de Lausanne)

Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)

Michael KOHLHAUER (Université de Savoie)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université de Grenoble)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

François LECERCLE (Université de Paris IV - Sorbonne)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Christina MORIN (Queen's University Belfast)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Olivier ODAERT (Université de Limoges)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Maité SNAUWAERT (University of Alberta - Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KULeuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

SCHRIJVEN ALS GEBEURTENIS

De omwerking van het dagboek in Ivo Michiels' *Journal brut*

Het boek der nauwe relaties van Ivo Michiels is een boek over de symbolische vaders en zonen van de verteller, personen uit zijn leven die hem maken tot wie hij is en die hij zodoende beschouwt als een deel van zichzelf. De vaders en zonen zijn dus ook, om het met een verwijzing naar een van Michiels' bekendste verhalen te zeggen, 'ikjes' die de verteller in zijn journaal 'sprokkelt'. Een van die literaire zonen, die in het boek Higgh heet, zegt: 'Ik begin stilaan te begrijpen waarom dit journaal een Journal Brut is',¹ en even later:

'Heb je niet geschreven en gezegd,' zegt Higgh, 'dit is een dagboek zonder orde en zonder ordening? En barst het niet van de orde en de ordening, dit dagboek? Als je oplettend kijkt, en opmerkzaam leest?'²

Toegepast op de reële *Journal brut*-cyclus is dit tegelijk een aannemelijke vraag en een bizarre voorstelling – aannemelijk omdat *Journal brut* allesbehalve *brut* en ongeordend is; bizar omdat het zo nadrukkelijk een dagboek genoemd wordt. Het *brute* wordt ter discussie gesteld, maar het *journal*-karakter niet. Wie *Journal brut* van Michiels niet kent, zal, afgaande op de titel, misschien denken dat het een soort dagboek is. Maar *Journal brut* is geen dagboek, zeker niet in de conventionele betekenis net zo min als dit deel van Michiels' oeuvre ruwe talige materie is. Wie *Journal brut* wél kent, zal misschien al te gauw zeggen dat het géén dagboek is, dat noch de stijl noch de opzet en de inhoud overeenkomen met die van het dagboek. Van een dagboek verwacht men een stijl en thematiek die samenhangen met de privésfeer en een discontinue structuur van gedateerde fragmenten met een beperkte terugblik.

In mijn bijdrage wil ik deze onzekerheden oplossen door te beargumenteren dat het dagboek een relevant referentiekader is voor de lectuur van *Journal brut*, maar dat dat referentiekader ook ondermijnd wordt, en dat het dagboekgenre creatief omgewerkt wordt. Die twee mechanismen zijn belangrijk: enerzijds wordt het dagboek als genrekader opgeroepen en anderzijds wordt het speels omgevormd tot iets nieuws. Uiteraard is de creatieve transformatie zonder dat eerste mechanisme niet ervaarbaar door de lezer. Wat volgens Michiels bij hem met het genre van de filmttekst gebeurt, gebeurt ook met het *journal brut*-genre, 'al schrijvend ontstaat het, het genre'.³ Michiels stelt de vernieuwing op die manier als radicaler voor, terwijl het

1. IVO MICHIELS, *Het boek der nauwe relaties. Journal brut boek twee*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1985, 191.

2. *Ibid.*, 192.

3. IVO MICHIELS, *Sissi. Journal brut boek acht*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1997, 139.

nieuwe hier mijns ziens ontstaat via het bekende. Zoals hieronder blijkt, vindt de lezer heel wat verwijzingen naar het vertrouwde genre terug in de cyclus.

Het dagboek is in *Journal brut* dus enerzijds een geactiveerd referentiekader (frame), een relevant mentaal schema voor de lezer. Anderzijds is het dagboek een tekstuele strategie met een bepaalde functie. Deze twee aspecten komen in wat volgt aan bod. Als strategie heeft het herschreven dagboek in de eerste plaats een poëtische betekenis, zoals ik wil laten zien. Na een korte introductie van *Journal brut* bespreek ik waar en hoe het dagboek als genreframe wordt opgeroepen. Vervolgens heb ik het over de strategieën waarmee *Journal brut* de grenzen van het dagboek doet verdampen en tot slot ga ik in op de functie van de dagboekstrategie in het werk van Ivo Michiels.

1. DE PRINCIPES VAN *JOURNAL BRUT*

Journal brut is een cyclus van tien boeken, die met een vaste regelmaat gepubliceerd worden. Te beginnen vanaf 1983 verschijnt er elk oneven jaar een nieuw deel, tot 2001, wanneer het laatste deel van de cyclus, *De mirakelen, Elizabeth, de mirakelen*, af is. Ook al verschijnt er in 2011 nog een compilatie van de *Journal brut*-teksten, het einde van de cyclus is veel gemakkelijker te bepalen dan het beginpunt. In 1966 schrijft Michiels in een nawoord bij *Verhalen uit Journal brut* dat het schrijven aan *Journal brut* ‘omstreeks 1950 een aanvang neemt’.⁴ Hij projecteert daarmee de oorsprong van de cyclus verder in het verleden. De eerste verhalen die aanwijsbaar als onderdeel van *Journal brut* fungeren, dateren immers van 1957 en 1959.⁵ Hoe dan ook verschijnen de eerste *Journal brut*-fragmenten dus lang voor het eerste volledige journaldeel. De eigenlijke cyclus wordt gecomponeerd na een fase van taalzuivering. In *De alfa-cyclus* stelt Michiels namelijk het inherente geweld van de taal en de dwang van narratieve conventies aan de orde. Volgens Hugo Bousset is er voor dat schrijfstadium ook een psychologische verklaring: ‘Eerst moest de auteur veel schaamte en schuld en veel pijnlijke oorlogstrauma’s op een abstracter taalniveau te lijf, voor hij zich kon overgeven aan een journal’.⁶ De lezer van *Journal brut* zal de verteller in veel gevallen identificeren als de auteur, Ivo Michiels, en zodoende aannemen dat de identiteiten van auteur, verteller en hoofdpersonage in meerdere of mindere mate overlappen.⁷ Het frame van de autobiografie in brede zin is dus relevant voor de lectuur van de cyclus. Maar de autobiografie wordt ook op allerlei manieren geproblematiseerd en gefictionaliseerd. Zo wijst de verteller op de irrelevantie van exacte herinneringen en het belang van artistieke verwerking van gebeurtenissen. In dat licht moeten we ons genrekader aanpassen, en zeggen dat *Journal brut* veel autobiografische fictie bevat (naast fictionele stukken). Dit aangepaste frame is belangrijk als context voor de lectuur van het dagboek in *Journal brut*.

Verder spelen ‘vermenging’ en ‘recyclage’, twee compositorische principes die de cyclus kenmerken, eveneens een rol in de omwerking van het dagboek. Ken-

4. Ivo MICHIELS, *Verhalen uit Journal brut*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1973, 128.

5. *Ibidem*.

6. Hugo BOUSSET, ‘Geometrie en mysterie’, in: *Grenzen verleggen. De Vlaamse prozaliteratuur 1970-1986. Profielen*, 1991, Antwerpen-Baarn, Houtekiet, 121.

7. Vergelijk Lejeunes autobiografische pact: Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

merkend voor de *Journal brut*-cyclus is allereerst de pluraliteit aan tekstsoorten en genres die erin verenigd worden. Grenzen tussen genres worden ook opgeheven, zo eindigt boek drie met lyrisch proza;⁸ in boek vier wordt er overgegaan van proza naar scenario;⁹ en het laatste hoofdstuk van boek acht is een filmgedicht.¹⁰ Het dagboek neemt tussen deze genres een bevoorrechte plaats in, ook al lijkt het op te gaan in de strak gecomponeerde mengmoes.

Cyrille Offermans, een van de belangrijke commentatoren van Michiels' werk, vat deze eigenschap van *Journal brut* als volgt samen: 'Er is plaats voor alle denkbare en ondenkbare vormen en stijlen, voor alle onderwerpen en invallen. Michiels bepleit de onzuiverheid, de mengvorm, het stilistische ratjetoe, het compositorische cryptogram'.¹¹ Volgens Offermans hanteert Michiels 'Onzuiverheid als credo'.¹² Dat is een terechte inschatting van *Journal brut*, maar de verhouding tot *De alfa-cyclus* blijft daarbij impliciet. In *De alfa-cyclus* is de zuiverheid zowel een poëticaal streven als een thematisch gegeven. Op het eerste vlak is de zuivering een positieve en noodzakelijke ontwikkeling in de richting van een autonome literatuur, op het andere vlak wordt een ideologische opvatting van zuiverheid ironisch aan de kaak gesteld. In een drammerige eed zweren soldaten er bijvoorbeeld dat 'alle zuiverheid op deze wereld onze zuiverheid zal zijn'¹³ – een kritische herhaling van een nationalistisch of racistisch zuiverheidsdenken. De onzuiverheid van *Journal brut* kan beter begrepen worden tegen die poëtische en thematische achtergrond.

Een tweede kenmerkend principe is dat van de recyclage – met de nadruk op de tweede lettergreep. In zijn tiendelige cyclus recycleert Michiels teksten die hij vroeger als *Journal brut*-teksten aankondigde, zoals het verhaal 'Ikjes sprokkel-en', maar ook teksten die in een andere context verschenen, zoals het scenario voor de artistieke documentaire *Met Dieric Bouts* of de dagboeknotities over de samenwerking met filmmaker André Delvaux. Die notities verschenen eerst in *Ivo Michiels: Een letterwerker aan het woord*¹⁴ en later in boek acht van de cyclus. De recyclage is geen vrijblijvend gebaar, maar een intrinsieke eigenschap van *Journal brut*. Het schrijven aan een cyclus is voor Michiels ook schrijven in een cyclische beweging. De schrijvende ik-vertellers die aan het woord zijn in *Journal brut* putten uit aantekeningen, agenda's, vroegere publicaties. Ze geven daar commentaar op, scheppen er een nieuwe context voor, en geven er zodoende een nieuwe betekenis aan.

Zowel het principe van vermenging als dat van recyclage bepalen de verschijningsvorm van het dagboekgenre in *Journal brut*. In de inleiding van *Sissi*, boek acht, legt de schrijvende ik-verteller zijn werkwijze in dat verband uit:

8. IVO MICHIELS, *Vlaanderen, ook een land. Journal brut boek drie*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1987, 297-312.

9. IVO MICHIELS, *Prima materia. Journal brut boek vier*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1989, 228.

10. IVO MICHIELS, *Sissi. Journal brut boek acht*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1997, 311-357.

11. CYRILLE OFFERMANS, 'Onzuiverheid als credo. Ontwikkelingen in het proza van Ivo Michiels', in: *Revolver*, 1998, 3, 14.

12. *Ibid.*, 8.

13. IVO MICHIELS, *De alfa-cyclus*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2007, 149. Het citaat komt uit het tweede deel van de cyclus, *Orchis militaris*, dat oorspronkelijk in 1967 verscheen.

14. IVO MICHIELS, 'Een tipje van de sluier. Fragmenten uit het dagboek van een (toevallig, zij het gepassioneerd) scenarioschrijver', in: *Ivo Michiels: Een letterwerker aan het woord*, Luk DE VOS, Jaki LOUAGE & Jean-Marie MAES (red.), Hasselt, Heidelberg-Orbis, 1980, 268-286.

Ik blader de papiertjes door die ik heb opgespaard, de nota's van gisteren en daarvoor, van hier en overseas [...], laat mijn wijsvinger dwalen over de bekrabelde bladzijden van de cahiers tot hij stilstaat bij het woord, het dag-woord. Donderdag, bij voorbeeld. [...] *De dagen de hoofdstukken*. De dagen van 't opbergen (mijn bronnen) plus de dagen van 't vinden (mijn coincidenties) en alles daarin vanzelf zo uiteenliggend en niettemin toch zo met elkaar verbonden en hoe verder uit elkaar liggend hoe nauwer verbonden.¹⁵

Er zijn dus verschillende stadia in het recyclageproces van notities die aan een bepaalde dag gebonden zijn zoals in een dagboek: er is een moment van opbergen, een moment van vinden, en een moment van recycleren. Al die momenten in het schrijfproces worden voorgesteld als een evenement op zich. In deze passage vangen we ook een glimp op van de manier waarop gespeeld wordt met de conventies van het dagboekgenre, namelijk de vermenging van tijdslagen en de verdubbeling van wat Genette de 'narration intercalée' noemt, het schrijven tussen de gebeurtenissen door.¹⁶ Voor ik daarop inga, wil ik verduidelijken hoe het dagboek als referentiekader opgeroepen wordt.

2. HET DAGBOEK ALS FRAME

Spreken van een dagboek als frame impliceert een cognitieve opvatting van een genre. Ik ga ervan uit dat een genre een cognitief instrument is dat de verwachtingen van lezers structureert.¹⁷ Het frame wordt door een tekst geactiveerd en in stand gehouden door tekstuele en contextuele signalen. Met deze benadering distantieer ik me van een normatieve genrebepaling die de tekst zou onderzoeken op grond van een onwrikbare verzameling van kenmerken. Zoals men in theorieën van cognitieve categorisering heeft kunnen constateren,¹⁸ denkt de mens veeleer in de vorm van onduidelijk afgebakende categorieën. De grens tussen de ene en de andere categorie, bijvoorbeeld tussen een realistische roman en een epische roman, is niet helder zoals de lijnen in Mondriaans geometrische schilderijen, maar wazig zoals de overgangen in Rothko's kleurvelden. Het is daarom zinvoller om genres te zien als een vage (*fuzzy*) cluster van kenmerken en als een systeem van semantische, syntactische en pragmatische voorkeuren (*priority systems* met *preference rules*, die uitmonden in prototypes).

In de cognitieve literatuurwetenschap wordt al enige tijd gebruikgemaakt van dergelijke modellen. In *Gaps in Nature* (1993) past Ellen Spolsky het idee van vage cognitieve categorieën onder andere toe op autobiografische teksten. De manier waarop we teksten categoriseren is onderhevig aan historische veranderingen en wordt bepaald door onze cognitieve flexibiliteit, dat wil zeggen ons vermo-

15. Ivo MICHIELS, *Sissi*, 17.

16. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 229.

17. Voor een beknopte en heldere introductie tot een cognitieve benadering van genres verwijs ik naar Dirk DE GEEST, 'Aantekeningen voor een functiegerichte genretheorie. Literaire genres als prototypische categorieën', in: *Vorm of norm. De literaire genres in discussie*, Joris VLASSELAERS & Hendrik VAN GORP (red.), *ALW-cabier*, 1989, 8, 15-31. Ondanks de ontwikkelingen in de cognitieve linguïstiek en literatuurwetenschap in de voorbije twee decennia heeft deze reflectie over genretheorie haar relevantie niet verloren. De Geest gebruikt eveneens theorieën van categorisering uit de cognitieve semantiek (prototypes, *fuzzy sets*).

18. Zie met name het baanbrekende werk van Eleanor Rosch op dat gebied: Eleanor ROSCH, 'Principles of Categorization', in: *Cognition and Categorization*, Eleanor ROSCH & Barbara LLOYD (red.), Erlbaum, Hillsdale, NJ, 1978, 27-48.

gen om teksten in andere categorieën onder te brengen als dat nodig of relevanter blijkt.¹⁹ De narratoloog David Herman beschrijft in *Story Logic* enkele van de voorkeursystemen die onze verwachtingen ten aanzien van genres vormen.²⁰ Over literaire dagboeken heeft David Herman het niet, maar we kunnen wel hypothesen formuleren aan de hand van zijn typologie van gebeurtenissen. Bij de lectuur van een dagboek, zo kunnen we vermoeden, verkiest de lezer weergegeven gebeurtenissen in de eerste plaats te begrijpen als een illustratie van de gemoedstoestand of ervaringswereld van de schrijver, en niet als op zichzelf staande handelingen of verwezenlijkingen.²¹

Een systeem van voorkeuren en prioriteiten veronderstelt dat lezers een mentale voorstelling, een prototype of een frame, hebben van het dagboek.²² De cognitieve linguïst Gerard Steen²³ onderscheidt een reeks van componenten van zo'n genre-schema. Voor het dagboek kunnen in zijn spoor de volgende facetten onderscheiden worden: de modus is geschreven taal; het medium is het boek of het schrift; het kanaal is visueel-tekstueel; het teksttype is eerder narratief en descriptief dan argumentatief maar de narrativiteit van een dagboek is minder sterk dan die van de autobiografie en overstijgt vaak niet het dagelijkse fragment;²⁴ het register is informeel; het domein is de privé-ruimte; de inhoud is het persoonlijke leven. Aan dit lijstje moeten we zeker de paratekstuele verwijzing naar dagen en locaties toevoegen, alsook narratieve procedés zoals autodiëgesis (de verteller is het hoofdpersonage), de vermelde 'narration intercalée' en de bijbehorende deictische verankering in het heden. Al deze kenmerken zijn te beschouwen als de onderdelen van een open cluster: een prototypisch dagboek heeft al deze eigenschappen, maar concrete verschijningsvormen van het genre vertonen er doorgaans een losse selectie van. Bovendien ondergaan individuele teksten die tot een bepaald genre behoren, verdere modificaties. Zoals de cognitieve narratoloog Michael Sinding opmerkt: 'merely 'filling-in' a genre schema with no variation, transformation, or combination can be self-defeating, in that literary readers and critics are unlikely to enjoy, praise and reward what is merely formulaic'.²⁵ Maar experimentele teksten gaan verder, en zullen genrepatronen ontwrichten of problematiseren. Zo is het ook met het dagboek in *Journal brut*.

Het citaat waarmee ik begon, demonstreert al op welke manier het dagboekgenre een relevant kader voor de lectuur van *Journal brut* is. In de paratekst – de titel

19. Ellen SPOLSKY, *Gaps in Nature. Literary Interpretation and the Modular Mind*, Albany, SUNY Press, 1993, 43-59.

20. David HERMAN, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002.

21. Cf. *ibid.*, 37-38.

22. Wie het dagboek daarentegen wil definiëren, eerder dan de mechanismen van categorisering te beschrijven, zal noodgedwongen uitkomen bij een minimale formule zoals die van Lejeune: 'série de traces datées' (Philippe LEJEUNE & Catherine BOGARD, *Le Journal intime: Histoire et anthologie*, Paris, Seuil, 2006, 22).

23. Gerard STEEN, 'Metaphor in Bob Dylan's 'Hurricane'. Genre, language, and style', in: *Cognitive Stylistics*, Elena SEMINO & Jonathan CULPEPER (red.), Amsterdam, John Benjamins, 2002, 187-191.

24. Volgens Béatrice Didier is het dagboek in de eerste plaats gekenmerkt door discontinuïteit, een opeenvolging van gebeurtenissen (en dus narratieve kernen) maar geen "logique du récit", comparable à celle qui existe dans le conte ou dans le roman' (Béatrice DIDIER, *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, 140).

25. Michael SINDING, 'From Fact to Fiction: The Question of Genre in Autobiography and Early First-Person Novels', in: *SubStance*, 2010, 2, 123.

– en in de tekst wordt naar het geheel en naar de delen verwezen met de term dagboek. De woorden van het fictionele personage Higgh zijn een nauwelijks verholen voorbeeld van metatekstueel commentaar, waarvan de cyclus bol staat. Dergelijke expliciete vermeldingen van het dagboek als genre zijn een aanzet om de cyclus als geheel met dat kader te benaderen, ook al is het een minder houdbaar kader dan het frame van de autobiografische fictie, dat niet wezenlijk tegengewerkt wordt. Enerzijds draagt de personage-verteller geregeld de naam van de auteur en vertoont hij frequent diens trekken, waardoor het autobiografische pact tot stand komt.²⁶ Ze hebben hetzelfde beroep, geslacht, verleden, etc. Anderzijds wordt het autobiografische materiaal altijd grondig bewerkt en talig uitgebuit. In dat opzicht benadrukt de autobiografie haar fictionele dimensie, waardoor de frames van de autobiografische fictie of de autofictie²⁷ in het vizier komen. Maar voor het geheel van de cyclus blijft het dagboek relevant. Bovendien paraderen dagboeken mee in de stoet van genres in de cyclus. Op verschillende plaatsen wordt de onderbroken en temporeel gebonden vertelvorm van het dagboek gebruikt tussen andere tekstsoorten. In *Vlaanderen, ook een land*²⁸ beschrijft de verteller zijn verhuizing naar Frankrijk in de vorm van een gesproken dagboek. *Ondergronds bovengronds*,²⁹ deel vijf van *Journal brut* bevat een New Yorks reisdagboek. *Sissi*,³⁰ boek acht, bevat zoals gezegd de dagboeknotities over het filmmaken samen met André Delvaux, maar ook de hele structuur van het boek herinnert aan de opbouw van een dagboek. Het hoofdpersonage van de fictionele roman *De verrukking*,³¹ deel negen, houdt een dagboek bij op zijn computer. De bijdragen in dat dagboek van Mattias Vermeijen, zijn chronologisch verspreid over de hele roman. In *De mirakelen, Elizabeth, de mirakelen*,³² ten slotte, duikt het genre nog even op in het kleine dagboek van hoofdpersonage Helmut Hopperman.

Welke kenmerken van het dagboek vinden we terug? In bijna al de genoemde gevallen worden heel wat van de losse prototypekenmerken overgenomen, met name de centrale elementen: de onderbroken vertelling met gelimiteerde retrospectie en met een aanduiding van de dag en de locatie. De deixis van het dagboek wordt meestal gerespecteerd: hic, nunc en ego staan centraal. Daarmee belanden we ook bij de conventionele inhoud van het dagboek, namelijk de huidige situatie van de dagboekschrijver, met inbegrip van de schrijfsituatie, de gebeurtenissen en de emoties van de dag.

In bepaalde dagboekfragmenten uit *Vlaanderen, ook een land* en *De verrukking* wordt dat nu-moment bijvoorbeeld op een typische manier benadrukt door het contrast met het verleden:

Café Locarno, De Keyserlei. Hier zit ik dan opnieuw, deze wat donkere maartdag 1985. Ook vorig jaar geraakte ik hier verzeild. Vorig jaar? April 1984. En

26. Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*.

27. Philippe GASPARI, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris, Seuil, 2004.

28. Ivo MICHIELS, *Vlaanderen, ook een land*.

29. Ivo MICHIELS, *Ondergronds bovengronds. Journal brut boek vijf*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1991.

30. Ivo MICHIELS, *Sissi*.

31. Ivo MICHIELS, *De verrukking. Journal brut boek negen*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1999.

32. Ivo MICHIELS, *De mirakelen, Elizabeth, de mirakelen. Journal brut boek tien*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2001, 152-154.

het jaar daarvoor, november 1983. En lang daarvoor, tijdens de jaren vijftig, bezocht ik deze plek bijna dagelijks.³³

De eerste zin verwijst naar hier en nu, maar in de tweede zin wordt duidelijk dat het dagboek in *Journal brut* zich altijd ook distantieert van de conventies, in dit geval van de temporele logica die het dagboek kenmerkt. Zoals Paul Ricœur stelde,³⁴ komt de menselijke tijdsbeleving tot stand in de narratieve uitbeelding. De verkapte verhalen van een dagboek laten dat bij uitstek zien. De dagboekvertellers van Michiels suggereren een alternatieve ervaring van de tijd.

In volgend citaat uit *De verrukking* komt een andere vertrouwde dagboekstrategie aan bod, namelijk de introspectie: *'Ik denk, nu, op dit ogenblik, heel alleen zijnde met mijn pc, ik denk: is dit voorval van niemendal misschien niet de schoonste stimulans bij de oprichting van mijn partij?'*³⁵ Zoals in literaire dagboeken gebruikelijk is, wordt het dagboekschrijven voorgesteld als een privé-aangelegenheid in een staat van isolement die aanleiding geeft tot reflectie. Dat is ook het beeld dat H. Porter Abbott in zijn studie over fictionele dagboeken³⁶ naar voren haalt. Heel af en toe zijn bij Michiels ook representaties van hevige, schijnbaar ongefilterde emoties te vinden, zoals we die kennen uit privé-dagboeken. In het dagboek over André Delvaux lezen we bijvoorbeeld:

Zondag, 15 februari 1976. Weg met dit werk, ik haat de film, ik haat alle filmmakers, ik haat iedereen die zich door de filmmakerij laat verleiden, ik loop huilend de tuin in.³⁷

[H]ij is ijdel, en ambitieus, en nog veel meer. Maar er is warmte in hem. Het liefst zou ik nu schrijven, in dit ene onbewaakte ogenblik: Ik hou van hem. Maar dat schrijven wij niet, schamen ons al direct.³⁸

In de cluster van verwachtingen die met het dagboekgenre verbonden zijn, komen dergelijke opvoeringen van emoties ook voor. Dat ze voorkomen in *Journal brut*, versterkt precies de vermoede, aannemelijke (maar niet noodzakelijke) keuze van de lezer om het frame van het dagboekgenre als leeskader te gebruiken.

3. WELK DAGBOEKGENRE?

Op dit punt is het goed om een impliciete vraag expliciet te maken: over welk dagboekgenre hebben we het hier? Er zijn immers verschillende prototypes en cognitieve genre-categorieën gerelateerd aan het dagboek, zoals het intieme dagboek, het schrijversdagboek, het literaire dagboek, de dagboekroman en het *nouveau journal*. Bij Michiels wordt de ik-verteller in veel gevallen geïdentificeerd als de schrijver, maar er is een nadrukkelijke afwijking van de werkelijkheid. De gepresenteerde herinneringen zijn expliciet literair bewerkt: de representatie ervan is geen doel op zich, maar ze worden in *Journal brut* het uitgangspunt voor een spel van de verbeelding

33. Ivo MICHIELS, *Vlaanderen, ook een land*, 74.

34. Zie Paul RICŒUR, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983 (deel I) en 1984 (deel II)

35. Ivo MICHIELS, *De verrukking*, 167.

36. H. PORTER ABBOTT, *Diary Fiction. Writing as Action*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.

37. Ivo MICHIELS, *Sissi*, 137.

38. *Ibid.*, 140.

en van de taal. Bovendien worden in dit dagboek allerlei andere autobiografische, essayistische en narratieve vormen binnengebracht, waarbij het idee van een vaste identiteit als centrum van het dagboek ondermijnd wordt. Het sprekende ik is een veelheid, zoals al aangegeven wordt in de verhalen uit *Journal brut* die de vroege kern vormen van de cyclus.³⁹ ‘Ikjes’ moeten er bijeengezocht worden (zie ‘Ikjes sprokelen’), en ‘anderen’ maken deel uit van die bijeengesprokkelde verzameling (zie ‘Albisola Mare, Savona’).

Een en ander doet aansluiting vermoeden bij het *nouveau journal*, een modificatie van het genre die Hans Vandevoorde in de Nederlandse literatuur heeft getraceerd in recente artikelen. Vandevoorde wijst op een reeks van dagboekexperimenten uit de jaren zestig en zeventig die in de lijn liggen van Maurice Gilliams’ *Man voor het venster*.⁴⁰ Hij noemt Willy Roggeman, Paul de Wispelaere, Daniël Robberechts en Claude van de Berge. In een recentere tekst wordt ook onder anderen Walravens aan dat lijstje toegevoegd.⁴¹ Telkens gaat het om teksten die ‘nauwelijks nog als dagboeken te herkennen zijn’,⁴² die zowel het genre als de constructie van een identiteit problematiseren. In positieve zin reflecteert het *nouveau journal* volgens Vandevoorde expliciet over het schrijven zelf en over identiteitsvorming, is het bewust gecomponeerd als totaliteit, waardoor het gelijkenissen vertoont met het romanggenre.⁴³

Michiels wordt door Vandevoorde niet genoemd. Op het vlak van literatuuropvattingen en narratieve kenmerken zou het proza van Michiels nochtans in het rijtje passen. Overigens verklaart Michiels ook dat Gilliams voor hem een bron van inspiratie is, en dat blijkt meermaals in *Journal brut*. Alleen heeft Vandevoorde het in de eerste plaats over de jaren zestig en zeventig, en *Journal brut* werd geconcipieerd in de jaren vijftig maar pas vanaf de jaren tachtig gepubliceerd. Men zou dus kunnen zeggen dat Michiels zowel een voorloper als een nakomer is. Men zou ook kunnen zeggen, zoals ik zo meteen verduidelijk, dat de grenzen van het dagboek oplossen in de veelheid van *Journal brut* en dat het daarom niet zinvol is om één subgenre te zoeken als deksel op het *Journal brut*-potje.

4. HET EXPERIMENTELE DAGBOEK IN *JOURNAL BRUT*

In *Journal brut* wordt er op verschillende niveaus en verschillende manieren geëxperimenteerd met het dagboek. Voor wie de cyclus als geheel beschouwt door de bril van het dagboekgenre, zijn de principes van vermenging en recyclage natuurlijk de evidente strategieën. Maar ook in de ingebedde dagboeken die ik daarnet noemde, wordt gespeeld met het prototype van het dagboek.

Ten eerste op het vlak van de structuur: het dagboek is in *Journal brut* een structurele echo van het geheel, omdat elk concreet vermeld of verwerkt dagboek

39. Ivo MICHIELS, *Verhalen uit Journal brut*, op. cit.

40. Hans VANDEVOORDE, ‘Le nouveau journal in de Nederlandse literatuur. Een terreinverkenning’, in: *De experimentele encyclopedische roman: tussen archief en autofictie*, Gunther MARTENS (ed.), Gent, Academia Press, 2009, p. 48.

41. Hans VANDEVOORDE, ‘Het leven is niet goed’. *Jan Biorix* als exponent van ‘le nouveau journal’, in: *Jan Walravens en het experiment*, Lars BERNAERTS, Hans VANDEVOORDE & Bart VERVAECK (red.), Gent, Ginkgo/Academia Press, 204-205.

42. *Ibid.*, 205.

43. *Ibid.*, 206.

ook een *journal* is zoals het geheel. Het dagboek functioneert op die manier als een mise-en-abyme. Voor de lezer die de hermeneutische cirkel volgt en delen interpreteert aan de hand van het geheel en vice versa, is het 'lokale' dagboek bijgevolg een belangrijke uitvalsbasis voor uitspraken over de globale cyclus. Wat met het ingebedde dagboek gebeurt, kan ook iets zeggen over het geheel. De uitspraak van Higgh, waarmee ik begonnen ben, is een evident voorbeeld. In *De verrukking* schrijft Matthias Vermeijen bijvoorbeeld het volgende in zijn dagboek:

*Gelukkig heb ik mijn journaal, daar ben ik nu eindelijk blij mee. Het is nog wel min of meer een journaal in brute staat, mijn inzichten staan erop zoals ik ze eruit flap gewoonlijk, zonder een en ander netjes in te pakken en er nog een gouden touwtje omheen te knopen en dus is het nog een journaal met wat gebakkel en getokkel, zoals genieën dat kunnen hebben, dat ze hun rappe gedachten niet kunnen bijhouden, of ervoor terugdeinzen, een stap achteruitzetten van zogauw ze zichzelf tegenkomen, vandaar al eens vanzelfsprekende verwarring in de tekst.*⁴⁴

De lezer kan er moeilijk naast kijken dat ook de cyclus van Michiels zich als een 'journaal in brute staat' presenteert. Ook de cyclus kan oppervlakkig gezien worden als een verwarrend samenraapsel van inzichten en het is met milde metafictionele ironie dat de schrijver van zo'n literair mengsel hier met een genie wordt vergeleken.

Een ander structureel mechanisme, dat het dagboekkader ondermijnt, is de verstrooiing van dagboekfragmenten in de roman. In *Vlaanderen, ook een land*, in *Sissi* en in *De verrukking* zijn de dagboekfragmenten niet geconcentreerd op één plaats, maar verspreid over de tekst, al dan niet binnen een hoofdstuk. De dagboekfragmenten zorgen op die manier voor een zeker ritme op het niveau van de tekst. In *Vlaanderen, ook een land* is dat bijvoorbeeld heel duidelijk. Daarnaast brengen ze structureel gezien een narratieve dynamiek van uitstel met zich mee. Eerder dan *suspense* op te wekken, leidt dit uitstel de aandacht weg van de autobiografische gebeurtenissen en vestigt het de aandacht op de schrijfhandeling. In het dagboek focust de verteller namelijk vaak op het nu-moment en de fysieke omstandigheden van het schrijven. Dat effect van uitstel wordt nog versterkt wanneer de verteller een dagboeknotitie over een dagboeknotitie schrijft:

*Le Barroux, januari 1996. Nog ben ik niet van start gegaan met de transcriptie van de dagboeknotities over Een vrouw tussen hond en wolf die hier vandaag uit de map te voorschijn zijn gekomen, of reeds bekruipt mij de lust om op het historisch voortschrijden van 't beschreven proces vooruit te lopen.*⁴⁵

De aantekening duidt op de factoren die het schrijven beïnvloeden, in dit geval een vorm van ongeduld en een impliciet verlangen om persoonlijke gebeurtenissen te verheffen tot belangwekkende geschiedenis. 'Geschiedenis' gebruik ik hier in zijn narratologische betekenis, als een chronologische opeenvolging van handelingen en situaties, maar er is meer. De gebeurtenissen zijn niet alleen 'historisch' in de zin dat ze zich in de tijd ontwikkelen. Bij het transcriberen verlaat het dagboek namelijk ook de privé-ruimte en krijgt het een universeler cachet en zodoende een 'historische' relevantie.

Een tweede genre-aspect dat Michiels aanpakt, is de drager. Daarmee raakt hij aan de genredimensies die Gerard Steen medium en modus noemt. In *Journal*

44. Ivo MICHIELS, *De verrukking*, 177.

45. Ivo MICHIELS, *Sissi*, 37.

brut is het medium niet noodzakelijk een schrift of boek, en de modus niet noodzakelijk geschreven taal. Het journaal kan ook op band geregistreerd worden, zoals in *Vlaanderen, ook een land*, of op een computer, zoals in *De verrukking*.⁴⁶ Dat is geen triviale transformatie voor de vertellers van Michiels, maar een betekenisvolle keuze die voor nieuwe creatieve mogelijkheden zorgt. In de poëtica van Michiels is het concept van de stem en van de hoorbare, ritmische taal van groot belang. Een dagboek op band laat hem toe om die aspecten op de voorgrond te plaatsen, zoals we in dit voorbeeld zien:

*Journaal: Mijn stem klinkt rustig, geen opvallende aarzelingen, geen haast. Een vertelstem. Enigermate geoefend zou je zeggen, een die niets verraadt, niets van wat komen gaat. Zonderling, zo naar je stem te luisteren alsof er een vreemde bij je in de kamer zit, jezelf te horen vertellen tot... Ja, wie is de luisteraar? Ik, uiteraard. Maar wie is de luisteraar die de stem op het oog heeft, had, toen, vijf jaar geleden? Tot wie praat zij, ik bedoel ik? Deze band is geen boek, er is geen vermenigvuldiging, het is ook geen dagboek. Of wel? Een verslag? Tot wie praat ik dit verslag? Tot wie praat je in een dagboek?*⁴⁷

De schrijvende dagboekverteller geeft hier commentaar op de sprekende dagboekverteller. De aard en het belang van het dagboek in *Journal brut* wordt hier heel duidelijk: het is een instrument voor metafictionele reflectie. Bovendien wordt de relatie tussen taal, stem, tijd en identiteit onderzocht, kwesties die in de hele cyclus doorklinken. Wat dat betreft zijn de vragen in de laatste zinnen retorisch. Ze vestigen er de aandacht op dat het schrijven en het spreken een creatieve en bevrijdende werking hebben zonder dat we de oorsprong en de bestemming precies kunnen bepalen. Op die manier sluit de dagboekstrategie aan bij een van de centrale ideeën van *Journal brut*. Niet de representatie (het ‘verslag’) van de werkelijkheid, het nut of de oorsprong van het spreken primeren, wel het praten zelf en de scheppende kracht van de taal.

Ten derde speelt *Journal brut* met de temporele organisatie van het dagboek. De herstructurering van het dagboek in *Sissi* en in *Vlaanderen, ook een land* brengt de gelaagdheid van de herinneringsarbeid voor het voetlicht. Dat is bijvoorbeeld hier nog eens duidelijk te zien:

Terwijl ik hier zit, vlak onder de kasteelrots, 20 augustus, ongeveer zes uur 's avonds, pratend op de band, zie ik voor mij opnieuw die allereerste verhuismorgen in onze woning ginds tussen de witloofvelden, de veeweiden, 23 juni 1980.⁴⁸

In *Sissi* worden verschillende aantekeningen en anekdotes verzameld in een hoofdstuk ‘Donderdag’, een hoofdstuk ‘Vrijdag’, een hoofdstuk ‘Zaterdag’ enzovoort. Zoals *Journal brut* vaak het alfabet als een alternatieve ordening naar voren schuift, zo wordt hier de orde van het dagboek gebruikt waar men een opeenvolging van cijfers verwacht. Deze keuze is niet alleen esthetisch gemotiveerd, ze sluit ook aan bij een visie op het geheugen. Herinneringen zijn niet op een conventionele manier

46. De dagboeken waarover ik het hier heb, bevinden zich op het niveau van de fictionele omgeving die in Michiels' boeken wordt gecreëerd. Geen van de *Journal brut*-delen heeft zelf een andere vorm dan een boek.

47. Ivo MICHELIS, *Vlaanderen, ook een land*, 109-110.

48. *Ibid.*, 108.

gelaagd als een terugblik van een nu-moment naar een toen-moment, maar de gelaagdheid komt voort uit de tekst, en ze verbindt meerdere tijdruimtes met elkaar. In *Het boek der nauwe relaties* wordt dat geëxpliciteerd in een lange metafictionele passage tussen haakjes:

Op die manier kan het gebeuren dat op één woord, zo'n allereenvoudigst woord als *gelegenheid*, niet minder dan vier tijdfasen die min of meer ook vier ondernemingen zijn, samenvallen: (1) een tekst, oorspronkelijk opgesteld voor je zeventigste verjaardag in 1979, (2) een aanpassing van die tekst ter gelegenheid van je tweeënzeventigste verjaardag in 1981, maar pas verschenen in 1982 [...], verder (3) het ogenblik van je verscheiden zelf, in april 1982, ten slotte (4) dit journaldeel geredigeerd in 1983.⁴⁹

Het laatste punt van afwijking is er een van domein en inhoud. In het prototypische dagboek staan de schijnwerpers gericht op de gebeurtenissen van de dag en op de gedachten en gevoelens van de dagboekschrijver. In *Journal brut* zijn de schijnwerpers vooral gericht op het creatieve proces. De gebeurtenis die centraal staat, is dus het schrijven zelf. Het schrijven is geen banale, eentonige handeling, maar een vertelwaardige gebeurtenis. 'Vertelwaarde' gebruik ik hier in de technische zin, zoals het begrip door Mary Louise Pratt in de literaire pragmatiek geïntroduceerd is.⁵⁰ In de vertelwaarde (*tellability*) zit de pragmatische relevantie van een literaire tekst. Een bepaalde stand van zaken, i.c. het schrijven van een tekst, wordt voorgesteld als ongewoon en de lezer wordt uitgenodigd om deze bijzondere zaak mee te beleven.⁵¹ Dat de schrijfhandeling vertelwaarde krijgt, blijkt ook uit de metaforen die er in *Journal brut* voor gebruikt worden, zoals het beeld dat creëren een feest is.⁵²

De aspecten van het schrijven die belicht worden, zijn divers, zoals bleek uit de geciteerde fragmenten: het gaat om de fysieke handeling van het schrijven en ordenen, reflectie over de compositie van de tekst en over de materiële drager van het dagboek. Alle handelingen, omstandigheden en gedachten die met het schrijven te maken hebben, kunnen als een vertelwaardige gebeurtenis opgenomen worden in het dagboek.

TOT SLOT: DE STRATEGIE VAN HET DAGBOEK

Daarmee komen we ten slotte bij de functie van het dagboek als tekstuele strategie. Ivo Michiels zegt in dit verband zelf dat het dagboek een middel is: 'In wezen ligt het dagboek mij niet zo erg. Ik heb het willen gebruiken om naar iets anders te reiken'.⁵³ Ook los van de constructie achteraf die het interview is, hebben we in Michiels' teksten kunnen zien dat het dagboek veeleer een opstap is. Wat is dan dat andere waarnaar gereikt wordt? In *Diary Fiction* onderscheidt H. Porter Abbott vier typische functies in literaire dagboeken, een mimetische, een thema-

49. Ivo MICHIELS, *Het boek der nauwe relaties*, 112.

50. Mary Louise PRATT, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.

51. *Ibid.*, 136.

52. Ivo MICHIELS, *Daar komen scherven van. Journal brut boek zeven*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1995, 13.

53. Sigrid BOUSSET, *Meer dan ik mij herinner. Gesprekken met Ivo Michiels*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2011, 247.

tische, een temporele en een metafictionele.⁵⁴ Het dagboek heeft een mimetische functie in de mate dat het de indruk van echte spontaneïteit wekt en zich profileert als een authentiek document. Op thematisch vlak hangt het dagboek samen met isolement en zelf-reflectie. Een temporele functie die met het dagboek geassocieerd is, is bijvoorbeeld de suggestie van onmiddellijkheid en tijdloosheid. De metafictionele functie van het dagboek, ten slotte, ligt in het gegeven dat de dagboekschrijver inzichten bereikt door het schrijven zelf.

Ten eerste heb ik gealludeerd op het belang van een temporele functie in *Journal brut*, waarbij het dagboek al meteen uit de kom schiet. De verwachte ordening wordt namelijk niet gevolgd. Verschillende tijdslagen worden tegelijk aanwezig gesteld en dat gebaar reflecteert de werking van het talige geheugen dat in de cyclus geëvoceerd wordt. Het dagboek heeft dus niet de conventionele temporele functie die Porter Abbott onderscheidt. Bij Michiels versterkt het dagboekgenre de gelaagdheid en de fictionalisering van de herinnering. Ten tweede is het duidelijk dat *Journal brut* de metafictionele functie radicaliseert en de mimetische functie problematiseert. Of anders gezegd: het dagboek heeft een mimetische functie via de metafictione. Het subject wordt immers voorgesteld als een samengesteld ik. Wat Michiels doet in *Journal brut*, is allerlei ikjes sprokkelen door de artistieke bewerking van gelaagde herinneringen. Door de metafictione in de dagboekstukken krijgt het idee van een ik als een tekstuele pluraliteit, een van de thematische lijnen in de cyclus, duidelijk vorm. Het dagboek dient om de artistieke creatie voor te stellen als een scheppende, feestelijke daad, en meer nog, als een gebeurtenis die het vertellen waard is.

Lars BERNAERTS

Vrije Universiteit Brussel &
Universiteit Gent - Fonds Wetenschappelijk Onderzoek (FWO) - Vlaanderen
lars.bernaerts@ugent.be

54. H. PORTER ABBOTT, *Diary Fiction*, 15-54.



Sofiane LAGHOUATI

Rien de personnel !

Journaux de bord et genèse onirique du récit chez Claude Ollier

Résumé

L'œuvre de Claude Ollier s'organise autour d'un rejet de toute forme d'expression de l'intimité cristallisant, dans l'après-guerre, les valeurs (christianisme, individualisme et capitalisme) d'un Occident jugé moribond. Visible d'abord dans ses journaux, ce rejet se transmue dans celui de l'autobiographie dans ses récits. Pourtant, les récits de Claude Ollier font une place de choix à l'écrivain en mettant en scène, puis en rejouant en de multiples variations, l'expérience originelle de son « devenir écrivain » dans les années 1950. C'est donc à partir de cette prime expérience, humaine et scripturaire, dont témoignent l'œuvre et les journaux de l'écrivain, que se fonde l'œuvre. C'est en particulier l'expérience de l'écriture *du rêve*, qui prend forme dans les journaux qui accompagnent l'écriture de son premier ouvrage (*La Mise en scène*), que l'on mesure toute l'ambivalence, l'originalité et la richesse de la pratique diariste de l'écrivain.

Abstract

The literary work of Claude Ollier is organized around a rejection of intimacy perceived as the crystallization of the values (Christianity, individualism and capitalism) of a dying West. Firstly sensitive in his diaries, this rejection is visible in his stories where the autobiography is largely absent. Yet the stories of Claude Ollier are focused on him as a writer by staging in multiple variations the original experience of his «becoming a writer» in the 1950s. The work is thus based on this prime human and textual experience of which the writer's diaries are the evidence. It's particularly the dream writing experience, in the diaries of his first book (*La Mise en scène*), that we measure the whole ambivalence, originality and wealth of his approach.

Pour citer cet article :

Sofiane LAGHOUATI, « Rien de personnel ! Journaux de bord et genèse onirique du récit chez Claude Ollier », dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 10, « Le Journal d'écrivain. Un énoncé de la survivance », s. dir. Matthieu SERGIER & Myriam WATTHEE-DELMOTTE, mai 2013, pp. 101-119.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION - DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KULeuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur

Matthieu SERGIER (FNRS – UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Guillaume WILLEM (KULeuven) & Laurence VAN NUIJS (FWO – KULeuven) – Secrétaires de rédaction - Redactiesecretarissen

Elke D'HOKER (KULeuven)

Lieven D'HULST (KULeuven – Kortrijk)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION - REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Anke GILLEIR (KULeuven)

Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)

Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)

Ortwin DE GRAEF (KULeuven)

Ben DE BRUYN (FWO - KULeuven)

Jan HERMAN (KULeuven)

Marie HOLDSWORTH (UCL)

Guido LATRÉ (UCL)

Nadia LIE (KULeuven)

Michel LISSE (FNRS – UCL)

Anneleen MASSCHELEIN (FWO – KULeuven)

Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)

Reine MEYLAERTS (KULeuven)

Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KULeuven)

Marc VAN VAECK (KULeuven)

Pieter VERSTRAETEN (KULeuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE - WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Monash University - Melbourne)

Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Faith BINCKES (Worcester College - Oxford)

Philiep BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Christian CHELEBOURG (Université de Nancy II)

Edoardo COSTADURA (Friedrich Schillet Universität Jena)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix - Namur)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ute HEIDMANN (Universität de Lausanne)

Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)

Michael KOHLHAUER (Université de Savoie)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université de Grenoble)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

François LECERCLE (Université de Paris IV - Sorbonne)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Christina MORIN (Queen's University Belfast)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Olivier ODAERT (Université de Limoges)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Maité SNAUWAERT (University of Alberta - Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KULeuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

RIEN DE PERSONNEL !

Journaux de bord et genèse onirique du récit chez Claude Ollier

Le rêve – chose peu simple. J'ai remarqué au commencement du sommeil être *partiellement* rêvant et *partiellement* éveillé. J'ai vu l'entrecroisement de séries – presque d'égale réalité : l'une, mes sensations troubles et l'obscurité et quelque idée – l'autre, forêt dorée où je courais un danger fluide, étrange.¹

Pour comprendre la manière dont chemine et se formalise l'écriture de Claude Ollier, depuis son journal d'écrivain, en passant par l'écriture du rêve jusqu'à celle du récit, il faut envisager cette pratique diariste très ponctuelle de l'auteur comme étant paradoxalement l'ombilic de l'œuvre. Voici comment Ollier présente l'utilisation de ces cahiers qui précèdent l'écriture de ses premiers récits :

Cahiers très irrégulièrement fréquentés, où se lit peu de confession, se frappent peu de « temps forts », mais où, peut-être, ceux qui me font le plaisir d'aimer mes livres verront comment les fables qui les habitent se sont constituées au jour le jour, au hasard du regard et de l'écoute, dans ces phrases premières tremblées de doute.

Journal de bord, disent les voyageurs – non point intime au sens courant, sauf à tenir le rêve, ainsi qu'il est recommandé souvent, comme touchant au plus secret de l'écrit.²

Pages peu fréquentées où l'on rencontre des ébauches de réflexions, d'écriture ou la reprise commentée de citations d'ouvrages... Si les « Cahiers » de Claude Ollier n'offrent que peu de prises sur la vie sociale de l'écrivain, ils témoignent cependant de manière remarquable de la vie de l'œuvre. Comme le souligne l'auteur, à l'exception de l'écriture du rêve qui sera, comme on le verra dans un second temps, la cheville ouvrière de l'écriture de ces récits, l'une des particularités de cette pratique « diariste » est qu'elle ne concède que peu de place à l'expression d'une intimité – l'un des traits pourtant topiques de la pratique du journal. On peut même affirmer qu'à l'exception du rêve, tout ce qui relève d'une expression de l'intime, voire de l'autobiographique, est systématiquement récusé par l'auteur : si bien que ces deux matières, fleurs absentes de l'œuvre, sont autant de trouées qui ne laissent voir qu'elles.

Andrea Cali, dans son étude *Autobiographie et rêve chez Claude Ollier* portant en particulier sur les deux premiers journaux publiés (*Cahiers d'écolier* et *Fables sous rêve*),

1. Paul VALÉRY, « Rêve », dans *Cahier II*, édition présentée et annotée par Judith ROBINSON, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, pp. 13-14.

2. Claude OLLIER, *Cahiers d'écolier (1950-1960)*, Paris, Flammarion, 1984, p. 8.

confirme aussi cette absence. En soumettant les journaux au révélateur des canons et des modèles théoriques de l'autobiographie et du journal intime, Calì constate « la difficulté de classement des journaux ollieriens »³, selon les taxinomies habituelles, en particulier pour les raisons suivantes :

- 1) Le rapport entre le nom de l'auteur et l'absence de celui du narrataire ;
- 2) L'absence d'expression de l'intime dans les journaux ;
- 3) La discontinuité et la fragmentation de l'écriture ;
- 4) L'hétéronomie et l'altérité du « je ».

Calì rapproche les journaux de l'auteur du journal intime tout en constatant que :

[...] dans *Cahiers d'écolier* et *Fables sous rêve* les faits concernant le « moi » de l'auteur ou des personnes les plus proches de lui, comme ses parents, sont très rares. De son père nous n'apprenons que la mort, décrite sans aucune digression sentimentale [...]. De sa mère on sait seulement qu'elle est atteinte d'une paralysie qui lui fait perdre la parole.⁴

La concision d'Ollier, cette réserve quant à ce qui a trait à sa vie personnelle ou familiale, nous révèle plusieurs choses. Si l'écriture pseudodiariste d'Ollier va à l'encontre de cette « pratique passive »⁵ que l'on considère comme caractéristique du genre, elle nous révèle par défaut une certaine posture politique de l'écrivain. Cette position éthique, voire idéologique, n'en reste pas moins paradoxale puisque, dans l'œuvre comme dans les journaux, l'écrivain réserve une place importante aux récits de ses rêves comme à la scène inaugurale de sa venue à l'écriture qui, tout en structurant nombre de ses récits, sont autant de matières à fiction.

Cependant, ce refus systémique d'une expression de l'intime peut être lu comme une critique des présupposés culturels qui fondent, dans le prolongement des *Confessions* de Saint-Augustin à Rousseau et jusque dans l'autobiographie ou l'autofiction, une pratique littéraire. Car ainsi que l'a montré Béatrice Didier dans son essai :

Le journal intime repose tout entier sur la croyance en un « moi », sur le désir de le connaître, de le cultiver, de s'entretenir avec lui, de le consigner sur papier. [...] C'est la rencontre avec trois facteurs, christianisme, individualisme et capitalisme, qui a été féconde, à l'aube du XIX^e siècle, pour le genre qui nous intéresse.⁶

Or à la lecture des *Cahiers* d'Ollier on note, au contraire, que peu de ces éléments correspondent à la facture de ses journaux : il s'agit moins de journaux intimes que de journaux de bord d'une traversée en écriture. Davantage, Claude Ollier s'oppose farouchement dans son œuvre comme dans ses journaux à tout ce qu'il considère comme une forme d'épanchement solipsiste du moi. Il récuse même avec force

3. André CALÌ, *Autobiographie et rêve chez Claude Ollier*, Lecce, Milela-Lecce, 1991, p. 27.

4. *Ibid.*

5. Béatrice Didier propose à ce sujet : « Le diariste n'a pas une forme d'écriture active : il n'entreprend pas une œuvre construite, organisée ; il se laisse vivre, et il se contente de laisser s'accumuler au jour le jour ce dépôt, ce limon, ce sédiment des heures qui se succèdent » (Béatrice DIDIER, *Le journal intime*, Paris, P.U.F., « Littératures modernes », 1976, p. 106).

6. André CALÌ, *op. cit.*, p. 60.

L'exacerbation de ces valeurs qui, à l'instar de l'individualisme, du christianisme et du capitalisme, ont mené l'Occident à sa perte.

C'est ainsi qu'au début des années 1950, déçu par l'Europe d'après-guerre, il quitte la France pour le Maroc

Je constate que ça a fonctionné comme ça. Je partais parce que je ne pouvais plus vivre en Europe. J'ai été comblé, sous tous les rapports. Passionné par les gens que j'ai vus là-bas [...]. Mais je n'avais pas songé à ce phénomène de recul, de distance prise par rapport au français, de modification de ma langue au contact des langues qu'ils parlaient, des textes qu'ils lisaient ou répétaient, récitaient, et par là à la possibilité, à l'éventualité d'écrire véritablement.⁷

L'écrivain précise que ces modalités linguistiques et culturelles différentes, qui sont venues enrichir son appréhension du monde, n'ont jamais cessé de se reformuler par l'écriture. La quasi-inexistence d'une culture de l'intimité dans la littérature arabo-musulmane va donner sens à ses propres résistances et ouvrir de nouveaux possibles à son écriture.

Comme l'intimité est absente de la pratique diariste, l'autobiographie devient par conséquent le contremodèle de ses aspirations littéraires : c'est même, selon Claude Ollier, une « vaste supercherie » et le jouet de la machine éditoriale qui à vouloir dire le « vrai » occulte, dans le travail d'anamnèse, le non linéaire de la mémoire et de sa recomposition scripturaire. Elle se manifeste en particulier dans ses premiers récits par une méfiance à l'égard du « je » :

Je suis certain que si j'ai rejeté le « je » pour tous mes premiers livres, c'était pour ménager une distance entre le héros et moi, je trouvais que la distance, le recul, était meilleur avec la troisième personne, et puis, plus tard, j'ai dû conclure que cette affaire de recul était illusoire ; le recul est le même, évidemment, ce n'est pas parce qu'on écrit « je » qu'on raconte sa vie, ça n'a rien à voir.⁸

L'étude menée par Andrea Calí démontre bien toute la difficulté d'une classification de l'écriture d'Ollier, tant pour les fictions que pour les journaux.

Ses textes, en fait, n'appartiennent à aucun genre codifié, mais ils semblent naître d'une forme donnée, qu'ils assument souvent, même si ce n'est que partiellement : *La Mise en scène* se rapproche du « roman colonial » [...] Les deux journaux de Claude Ollier s'inscrivent eux aussi dans le rejet du genre établi (l'autobiographie tout court) et doivent être analysés plutôt dans leurs relations fictionnelles avec les textes précédents, dont ils proposent, par exemple, la même forme rédactionnelle, à la différence que dans les deux livres « intimes » la modalité d'écriture est constante, tandis que dans les fictions elle n'affleurerait que par moments.⁹

Que ce soit dans les *Cahiers* ou les récits, il y a une intrication des identités textuelles auteur-narrateur-personnage et cette intrication ne signifie pas chez Ollier une solidarité continue entre les différentes instances.

7. Claude OLLIER, *Cité de mémoire*, Paris, P.O.L., 1996, pp. 14-15.

8. *Ibid.*, p. 90-91

9. Andréa CALÍ, *op. cit.*, pp. 13-14

[L]es journaux sont doués de caractéristiques fictionnelles propres. Ainsi sommes-nous parfois amenés à croire que l'auteur « du » texte ne coïncide pas avec l'auteur « dans » le texte (Ollier devenu personnage d'une de ses fictions), de sorte que les deux livres se présenteraient comme des fictions au second degré.¹⁰

Ces fictions au second degré dans la pratique diariste de l'auteur, rompant la linéarité du discours par les indications chronologiques, sont à rapprocher de cette sorte de récits autobiographiques au second degré que sont certaines fictions de Claude Ollier. Par les formes qu'elles semblent emprunter à la pratique diariste, comme les ruptures narratives ou les inscriptions conflictuelles qu'elles génèrent dans la transgénéricité des récits, ces fictions produisent le plus souvent des scènes et des mises en scène d'écriture où l'auteur apparaît en tant qu'écrivain. Cette transgénéricité crée une circulation des matières, des procédés d'écriture, entre l'œuvre de l'écrivain et le journal. Dans un processus chiasmatique, les récits produisent des sortes d'autobiographies parcellaires de la fonction écrivain prise puis remodelée dans la trame de la fiction à partir de l'expérience fondatrice de Claude Ollier ; les *Cahiers*, ou journaux de bord de l'écrivain, qui sont au départ un outre-lieu de l'écriture, un laboratoire pour la fiction, finissent par devenir des fictions au second degré, qui sont prises dans la chronique du temps vécu.

1. CLAUDE OLLIER : « RÉÉCRIVANT » DE VIE

Réelle, rêvée ou mise en scène, il existe chez Ollier, comme pour de nombreux autres écrivains, une scène inaugurale de venue à l'écriture qui joue le rôle d'un moyeu fictionnel, sur lequel s'organise une grande partie de l'œuvre. Poussé à l'extrême chez lui, ce processus semble confirmer cette topique de la littérature contemporaine postmoderne qui veut que de nombreux écrivains d'après-guerre ne cessent de réécrire, d'un récit à l'autre, le même livre, voire de décliner une même scène inaugurale. Cette scène des origines est essentielle chez Claude Ollier, parce qu'elle lui permet d'expérimenter son rapport monde par le langage et de comprendre les codes culturels qui le façonnent.

D'un récit à l'autre, on retrouve, *mutatis mutandis*, le même canevas narratif : un homme occidental d'âge moyen est projeté dans un monde qu'il ne connaît pas, dont il ne possède aucun code pour en déchiffrer les signes. Un monde que le voyageur tente en vain d'arpenter pour en esquisser au départ les pourtours – pour y rechercher vainement une origine ou y retrouver une illusoire authenticité –, tandis que son centre s'est évidé depuis longtemps de toute assignation possible de sens aux signes restants.

Ce schéma – dans lequel on reconnaîtra la critique que fait l'auteur à la culture occidentale de l'après-guerre¹¹ –, est celui de *La Mise en scène*, et d'une majeure partie des récits¹² de l'écrivain. Il permet à Ollier, à partir de son expérience propre, de

10. *Ibid.*, p. 22.

11. « À partir de *Marrakech Medine* et d'*Une histoire illisible*, l'œuvre se poursuit au-delà de la question des codes et des modèles. [...] Si bien que son œuvre déplore "le naufrage d'une culture européenne" et s'en prend aux modèles culturels qui caractérisent cette culture défunte » (voir à ce sujet : Dominique VIART, « Déterritorialisation narrative et "Obscurisation" culturelle », dans Mireille CALLE-GRUBER, *Claude Ollier Passeur de Fables*, Paris, Jean Michel Place, 1999, p. 65).

12. Comme le cycle « Jeu d'enfant », composé des huit premiers ouvrages de l'auteur : *La Mise en scène* (1958), *Le Maintien de l'ordre* (1961) ; *Été indien* (1963) ; *L'Échec de Nolan* (1967) ; *La Vie*

créer un archétype qui, privé de cette intériorité spéculative succédané de la culture occidentale et chrétienne, devient tour à tour révélateur et caisse de résonance des trémulations du monde :

mon héros pérégrinant à travers mes premiers livres n'a pas non plus de passé, on devine qu'il vient d'Europe, qu'il a la trentaine mais lui semble avoir fait table rase de son passé, il n'en souffle jamais mot.¹³

Ce personnage-modèle permet de rejouer par la fiction l'expérience inaugurale du devenir-écrivain de Claude Ollier, quittant la France en 1950 pour le Maroc sans en connaître ni les langues, ni les cultures...

[Le personnage] passe de livre en livre et mûrit, ainsi, d'aventure en aventure, du monde colonial d'Afrique du Nord à l'Amérique, puis sur des planètes inconnues, sur Terre à nouveau, au « Soudan », en Irak, sur un satellite... Il vit une sorte d'odyssée, ne retrouvant son lieu de départ, son lieu natal, qu'à la toute fin des huit livres, et en quel état ! [...] C'est aussi, si l'on veut, le périple d'un écrivain de ce siècle, lié à ce que j'ai vécu de 1930 à 1970, en gros, c'est une manière de transposition symbolique, par les moyens de la fiction. À la fin de *Fuzzy sets*, le livre implose, le héros-écrivain, ou « artiste » à l'ancienne mode européenne, est évacué rapidement devant la foule sidérée : l'asile ou le musée, au choix, mais ce n'est plus lui qui choisit les mots.¹⁴

On peut supposer quelques raisons aux déclinaisons avec variations d'un même modèle en différents lieux comme l'*Outback* australien, *La Vie sur Epsilon*, ou le pays des morts égyptiens dans *Qatastrophe*. Parmi les nombreuses hypothèses que l'on pourrait énoncer, la plus évidente est peut-être que ce schéma, aussi inaugural soit-il, importe moins que ce qu'il remet à chaque fois en jeu et en question : non seulement les frontières de ce que l'on nomme littérature, mais encore, de manière plus profonde, les frontières rassurantes qui départissent la fiction, le fantasme et la littérature de ce prisme culturel par lequel nous appréhendons par le truchement du langage ce que l'on désigne tantôt par le mot de « réalité », tantôt par celui de « monde ». Selon l'auteur, ce prisme, qui façonne notre réalité par le langage, est celui que la culture occidentale tente d'imposer au reste du monde. Ainsi ce modèle répété, livre après livre, finit par apparaître comme les oripeaux d'un rituel passé, vidé de son sens, et permet de focaliser l'attention du lecteur davantage sur les modalités protéiformes des récits que sur leurs issues – lesquelles sont, finalement, connues de tous.

Dès lors, comment dépasser les conditionnements culturels qui se trament dans le langage pour se donner la chance d'appréhender le monde de la manière la plus ouverte ? Dans *Nébules*, recueil de textes fictionnels autant que théoriques, l'essai intitulé « Les inscriptions conflictuelles » reprend un exposé présenté à l'Université de Bordeaux en 1971 sur l'activité de « création ». Prenant pour cadre les conditions d'écriture de *La Mise en scène*, l'écrivain y présente les différentes interactions entre ce qu'il nomme : les *Impositions*, comme étant l'ensemble des conditions sociales, personnelles, linguistiques qui impulsent l'écriture ; les *Oppositions* consti-

sur Epsilon (1972) ; *Enigma* (1973) ; *Our ou vingt ans après* (1974) ; *Fuzzy Sets* (1975) ; *Fenilleton* (1990). Mais aussi *Marrakech Médine*, (1979), *Une Histoire illisible* (1986), *Truquage en amont* (1992) jusqu'aux plus récents comme *Qatastrophe* (2004) ou encore *Wert et la vie sans fin* (2007).

13. Claude OLLIER, *Cité de mémoire*, op. cit., pp. 126-127.

14. *Ibid.*, p. 55.

tuées des stratifications des symboles schématiques transposés en jeux grammaticaux et rhétorique narrative ; les *Propositions* qui constituent la résultante du travail et de la friction des deux premières acceptions et portent une autonomisation du texte à l'égard du travail entre la narration et l'écriture. Revenant sur « les inscriptions conflictuelles » à différentes reprises dans ses *journaux*, Claude Ollier note :

7 août (1978)

Je comprends maintenant que ce que visaient surtout les « analyses » des *Inscriptions conflictuelles*, c'étaient les *genres*. C'est cela, les « impositions », comme je disais, les figures consacrées, communément admises, répertoriées, convenues tacitement, imposées par l'usage et le bon fonctionnement social. Figures narratives dans le bagage culturel. « First aid kit » au berceau, pour raconter sa vie.¹⁵

Comme pour la pratique diariste, la question du *genre* évoquée ici soulève la problématique du rapport entre le roman et l'(auto)biographie en tant que genres déterminés selon une taxinomie définie et dont l'auteur récuse l'emprise et l'inertie. La mise à distance de la langue française par l'exil volontaire au Maroc a eu pour effet d'éveiller un rapport à l'écriture où « les données biographiques, traitées par la mémoire, seraient recomposées par l'effet de la contradiction entre écriture et narration. La mémoire cadre, espace, abstrait, recompose autrement¹⁶. » Et c'est en particulier à partir des récits de ses propres rêves, colligés dans ses journaux, que vont peu à peu s'élaborer d'autres canevas narratifs lui permettant, si ce n'est de saborder les contraintes narratives liées aux jeux de l'éducation et du langage, de déjouer ou d'interroger certains déterminismes culturels qui ont fait le « primat de l'intériorité personnelle dans l'existence humaine »¹⁷ dans la littérature et la pensée occidentales.

2. LES MATIÈRES ET LES TECHNIQUES DU RÊVE...

Si l'intimité est absente de l'écriture diariste ou fictionnelle de l'auteur, il importe de souligner que les deux domaines, le récit de vie et celui du rêve, sont l'objet de toute son attention. À l'origine du projet littéraire d'Ollier, il y a l'écriture *du* rêve – au sens du double génitif qu'implique cette formule. D'une part, on trouve la transcription de la matière onirique, comme chair à fiction, qui permet d'échapper aux injonctions du primat d'une intériorité ; d'autre part, l'écriture fictionnelle, comme processus amorcé « à partir » de l'environnement onirique, permet à l'auteur de développer des stratégies de renouvellement des formes narratives.

Comme le souligne Paul Valéry, « [l]e récit du rêve est un récit comme les autres »¹⁸. C'est la manière dont le récit tente d'astreindre ou de « restituer » la modalité du rêve selon une logique propre au langage qui importe. Ce n'est donc pas tant le rêve qui devient ici objet de réflexion, que son écriture : « Très souvent, le rêve, celui considéré ensuite à loisir – est une interprétation déjà. Il se forme pour expliquer quelque chose. L'interpréter c'est interpréter une interprétation »¹⁹. Comme

15. Claude OLLIER, *Les Liens d'espace* (1970-1980), Paris, Flammarion, 1989, p. 284.

16. *Ibid.*

17. Georges GUSDORF, « De l'autobiographie initiatique au genre littéraire », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, novembre-décembre 1975, pp. 957-994.

18. Paul VALÉRY, « Questions du rêve », dans *Cahiers Paul Valéry*, n° 3, 1979, p. 71.

19. ID., « Rêve », dans *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1974, p. 60.

pour Valéry, l'enjeu d'un récit du rêve pour Lyotard²⁰ ne tient pas tant au rêve qu'aux modalités du discours que l'on tient sur lui. Et ces questions, en ce qu'elles révèlent le dressage culturel qui se trame par le langage et dans les formes narratives traditionnelles, intéressent Ollier au plus haut point :

[...] les pratiques linguistiques qui constituent ou cimentent une « pensée », une attention globale vis-à-vis du monde, et tout cela à la base, oui, de ce qu'on appelle une civilisation : de proche en proche, c'est comme un système d'onde mettant en branle tout l'univers culturel, toutes les institutions nationales, les manières de sentir et de raisonner.²¹

Choisir de travailler le récit du rêve, plutôt que l'expression d'une intimité, c'est par conséquent se confronter à une limite : celle de traduire par le langage un impossible à dire, un ombilic. Dans une optique analogue Jean-Daniel Gollut se demande en parachevant son essai, *Conter les rêves*, à quel point le récit de rêve reste encore du récit :

Le résultat de l'examen aura été pressenti assez vite : les récits de rêves ne sont pas des récits comme les autres. Il y aurait même quelques raisons de se demander s'il est bien légitime de parler à leur égard de récits. Si l'on prend la référence d'un schéma canonique de la narrativité, il est clair qu'une grande partie des textes examinés s'en distingue assez nettement. [...] Car le récit de rêve, à mon sens, reste fondamentalement cela : un effort de naturalisation, dans le cadre de la pensée vigile et de l'expression rationnelle, d'un contenu d'expérience qui résiste à ce traitement.²²

Jean-Daniel Gollut nous montre à quel point le récit de rêve tient certes une place centrale dans notre culture, mais aussi au liminaire de notre réalité à l'état de veille. L'écriture *du* rêve est donc une question qui joue et se joue des frontières²³. C'est-à-dire de ce dispositif grâce auquel nous balisons le monde, rêvé ou réel, dans lequel, nous tâtonnons en aveugles.

Claude Ollier le souligne à plusieurs reprises dans son œuvre, dans ses journaux comme dans les entretiens – notamment ceux accordés à Alexis Pelletier dans *Cité de mémoire*. Ainsi affirme-t-il à propos du rêve sur lequel s'ouvre *Été indien* :

Toute l'histoire a été générée par un rêve que j'avais fait et que j'ai arrangé un peu [...] Si vous notez le rêve immédiatement au réveil, ce que j'ai essayé de faire pendant des années, vous en donnez forcément une élaboration « tertiaire » [...]. Quoi qu'on fasse, on récrit déjà au réveil, il n'y a pas de récit

20. « Il est fréquent que le contenu du rêve et d'abord le fait même d'avoir rêvé soient brouillés, occultés, oubliés ; il est constant que, même lorsque nous jugeons en avoir gardé bonne mémoire et pouvoir en donner une relation fidèle, nous nous heurtons à l'«absurdité » de ce que le rêve «raconte ». **Paradoxe, puisque l'universalité de l'expérience onirique devrait permettre la communication et la confrontation de ses contenus, alors que la singularité de ceux-ci, leurs adhérences à la vie particulière du dormeur, mais aussi le caractère unique, étrange, imprévisible des situations, des opérations et des éléments que le rêve met en jeu paraissent interdire l'élaboration d'aucun code, d'aucun système lexical et syntaxique qui, une fois établie et appris, nous permettrait de comprendre ce que «veut dire » tel rêve au même titre que nous comprenons ce que veut dire un message verbal formulé dans une langue connue »** (Jean-François LYOTARD, « Rêve », dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2011).

21. Claude OLLIER, *Cité de mémoire*, *op.cit.*, p. 17.

22. Jean-Daniel GOLLUT, *Conter les rêves, la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, Corti, 1993, pp. 448-450.

23. Dans un ouvrage collectif sur *Le Rêve et les sociétés humaines* (1965), dirigé par Roger Caillois, on nous rappelle que ce clivage entre veille et sommeil, n'est pas une vérité absolue inhérente à notre disposition physiologique commune, mais qu'elle est avant tout une donnée culturelle et temporelle.

« brut » de rêve [...]. De toute façon, tout élément vécu ou document introduit dans la fiction y prend place au même titre que les autres, imaginaires, sans privilège aucun.²⁴

Le choix d'utiliser, sur un même plan que les éléments de fiction, toutes ces matières à « base de vécu »²⁵ répond, dans une certaine mesure, aux manifestations culturelles en usage en Europe :

Comment [un écrivain] peut-il écrire, et changer son rapport au monde, alors qu'il est comme dans un cocon par le fait du dressage à l'écriture qui lui a été inculqué dans l'enseignement officiel, et qu'il est loin de s'en être sorti, bien qu'ayant la trentaine ? [...] Dans *La Mise en scène*, si l'œil, la bouche, la main, l'oreille, finissent par jouir par moments d'une existence quasi autonome, je ne me suis pas rendu compte, à l'époque, que cela pouvait être lu comme je le dis là. Une autre question d'importance est de savoir comment certains aspects d'une telle narration, qui est liée bien sûr à la réflexion, à la méditation, à une certaine tournure d'esprit « philosophique », si je puis dire, peut entrer en résonance avec des « pensées culturelles » qui lui étaient étrangères à l'époque [...].²⁶

Grâce aux efforts et à l'enthousiasme de Bernard Noël et Denis Roche²⁷, nous avons la chance de pouvoir accéder à ce que Claude Ollier qualifie de « journaux de bord ». Lors de la publication, sous le nom de Cahiers d'écolier (1950-1960), des premiers journaux, couvrant la décennie de genèse de la première œuvre, voici comment l'auteur les présente :

J'avais vingt ans, j'ai acheté un cahier quadrillé et me suis mis à noter. C'était pendant la guerre il y a quarante ans. Noter les menus faits qui m'intriguaient, des bribes d'itinéraires, les rêves, et quelque chose qui perçait de temps en temps comme le fantôme d'une page achevée ou le soupçon d'un livre à faire [...]. De l'exorcisme autant que de la foi, dans cette jouissance à imprimer la date et à déposer en quelques mots le savoir infime dont les techniques du rêve ont marqué la nuit !²⁷

Il est vrai que les rêves tiennent une place de choix dans les journaux d'Ollier. La première note, à la date du 21 janvier 1950, commence par : le « Rêve d'une gare » dont il tentera de faire le récit à plusieurs reprises. De l'année 1950 nous n'avons que peu de traces – trois notes en tout et pour tout – ; on notera toutefois que le récit du rêve, par lequel s'ouvre le premier journal, ne cesse de préoccuper Ollier. Il note au 11 juin 1951 : « Hier soir, j'ai voulu poursuivre ce récit commencé il y a plus d'un an – récit de rêve, au départ – et abandonné le mois dernier. Lassitude. Fatigue. Sentiment d'inutilité parfaite »²⁸. Cette insatisfaction perdure le jour suivant et tout le mois. L'écriture s'achoppe à une difficulté qui ne tient pas au rêve, à proprement parler, mais à quelque chose d'inqualifiable pour l'instant. Peut-être est-ce

24. *Ibid.*, pp. 137-138.

25. L'expression est empruntée à Claude Simon : « Vous savez, à partir de *L'Herbe*, mes livres sont tous à base de vécu, expression que je préfère à autobiographie » (Claude SIMON, « La guerre est toujours là », dans *L'Événement du jeudi*, n° 252, 31 août-6 septembre, 1989, p. 87).

26. Claude OLLIER « Interventions III », dans Mireille CALLE-GRUBER, *Claude Ollier Passeur de fables*, Paris, Jean Michel Place, « Surfaces », 1998, p. 81. (Il est intéressant à ce titre de voir, dans l'essai qu'Andréa Cali consacre à l'écrivain, la séparation opérée par le critique, entre *Autobiographie et Rêve chez Claude Ollier*, qui est celle-là même à laquelle se refuse l'auteur).

27. Claude OLLIER, *Cahiers d'écolier (1950-1960)*, *op. cit.*, 1984, p. 8.

28. *Ibid.*, p. 14.

cet espace indéfinissable duquel les textes semblent émerger et qui ne leur permet pas d'avoir une assise assez solide au goût d'Ollier ? C'est du moins ce que suggère la note du 2 juillet 1951 :

Ces petits essais – *Les Girouettes, La Gare, L'Autre versant* – sont comme des descriptions fragmentaires d'un espace encore non identifié, qui reste à nommer. Peut-être, un jour, au détour d'une phrase, je trouverai le nom, et le reconnaîtrai. L'écriture comme exploration – et dévoilement.²⁹

Claude Ollier ne le sait pas encore, mais l'espace qu'il cherche à nommer est celui sur lequel, paradoxalement, il se trouve : c'est un espace à la lisière du rêve qui, peu à peu, se dessine par et dans l'écriture du journal de bord vers celui de la première fiction.

Entre les traces de cette écriture qui hésite, les citations des livres lus ou encore certains faits remarquables dans ce nouveau quotidien marocain, quelque chose finit par prendre forme dans les cahiers. Le 2 août 1952, soit presque deux ans après les premières notes de rêve, Ollier écrit :

Mise en forme, la semaine dernière, les notes relatives au rêve du 04 juin. J'ai imaginé que le narrateur ne racontait pas un rêve, mais la genèse d'une scène à un certain endroit d'un récit qu'il était en train d'écrire. [...] Après quoi, cette scène lui revient tout à coup en mémoire : c'est un rêve ancien. J'ai utilisé plusieurs éléments de la vie d'ici pour fixer le cadre, et cela peut se révéler fructueux ultérieurement. Ces matériaux sont en somme à portée de la main, sous mes yeux en tout cas. Pourquoi ne pas les utiliser à grande échelle ?³⁰

À partir de ce constat, l'écriture chemine en s'adossant à la vie de l'auteur : une vie dont le rêve n'est pas dissocié. Le schéma établi dans les mois et les années à venir, qui sera celui de *La Mise en scène*, puise copieusement dans cette surabondance de vie pour la fiction que lui offre en particulier le rêve³¹.

3. AU BORD DE L'ŒUVRE PREMIÈRE

Dès l'incipit de son premier récit, *La Mise en scène*, qui reçoit le tout nouveau prix Médicis en 1958, on se retrouve aux lisières de plusieurs territoires : le livre s'ouvre sur une perception flottante des choses et du temps. Le protagoniste semble littéralement naître du récit. L'épanorthose introductive rappelle ce mouvement double et singulier d'une narration sans sujet et d'un sujet sans corps :

Depuis longtemps, depuis quelques instants peut-être, allongé sur le lit dans l'angle blanc des parois, la fenêtre à ses pieds, le mur à sa gauche, à droite la table de nuit et la porte donnant sur le vestibule, immobile, attentif, il observe la chambre ; c'est un peu comme s'il l'observait du dehors [...] Sous l'effet de la torpeur, le point de vue se dédouble se multiplie. Entre l'œil et l'objet le

29. *Ibid.*, p. 19.

30. *Ibid.*, p. 45.

31. On pensera par exemple à ces quelques mots concernant l'évolution de l'intrigue « 22 juillet [1953] Il (le personnage) participe aux événements qui se sont déroulés le long de cet itinéraire commun. Il y participe par l'entremise de souvenirs, de rêves, de pressentiments, d'ébauches de fictions, de mythes, d'objets reconstitués. Il pense que son aventure à lui ne laissera pas de trace – ou se profilera sous peu en fiction » (Claude OLLIER, *Cahiers d'écolier (1950-1960)*, *op. cit.*, p. 62).

sommeil s'interpose ; l'attention peu à peu s'affine, analysant les perspectives, improvisant des variations sur le schéma simplifié qui d'ordinaire s'offre à elle.³²

Le personnage de *La Mise en scène* peine à faire corps : qui est-il ? Quelle est son histoire ? Quel est son nom ? Il n'y a point ici les présupposés d'une antériorité qui donneraient au personnage, dans sa venue au texte, une « profondeur psychologique ». Pis encore, le premier chapitre et le lieu d'une genèse sans nom, d'une narration sans sujet à narrer : elle apparaît comme une convergence de l'univers, le « il » de la narration devient un mouvement désorbité et sans focale fixe. Un sentiment « étrangement familier » saisit le lecteur comme à la lisière du rêve.

Le rêve et son écriture, l'écriture du rêve pour la fiction, Ollier a raison de les considérer comme des « trouvailles » qui ont permis à l'écriture de « fictionner » à partir des journaux de bord :

La première [des trouvailles] en somme a tout mis en branle pour vingt ans. La Mise en scène, ajoute-t-il, est partie de ce groupe de mots : « Depuis quelques instants, depuis longtemps peut-être. » Ces quelques mots livraient une tonalité, un rythme, l'idée d'un flottement, d'une ambivalence, une suggestion même de l'idée des deux intrigues, l'une présente, l'autre passée. Et c'est le récit d'une « insomnie » qui a suivi, sommeil et veille superposés, mes livres ont donc commencé par là, mais je n'ai inventé le mot que beaucoup plus tard.³³

C'est donc à partir de cette « insomnie », permettant de faire coïncider dans l'écriture de la fiction les diverses matières de vie, que Claude Ollier donne forme à son esthétique. Dominique Viart estime, à juste titre, que les personnages sont chez Ollier dans une situation « hyperesthésique »³⁴ qui provoque le sentiment de perceptions inédites déjouant tant l'appréhension du monde par le personnage que par le lecteur. Mais il y a davantage. Cet espace limite, qui fut autrefois lieu de résistance à l'écriture, est dorénavant ce par quoi chemine tant l'intrigue que la narration – lesquelles ne sont pas sans interroger, par le trouble de la littérature, les conditions culturelles de notre conception du monde et des diverses frontières qui départissent la veille du sommeil, la fiction de la réalité.

C'est d'ailleurs sur une autre scène d'insomnie, au cœur du récit, que l'intrigue de *La Mise en scène* se noue véritablement. Le véritable tour de force du récit est de parvenir, par l'ellipse, et sans que jamais rien n'arrive au personnage principal, à suggérer tous les récits potentiels et les genres dont Ollier fait ici une critique pratique et globale. Le personnage de Lassalle, dont le nom semble le prédestiner à faire accueil, devient l'espace de tous les récits possibles, mais signe en même temps la défaite « culturelle » contemporaine des récits particuliers, vraisemblables, réalistes ou chronologiques : Lassalle est une aporie dans la mesure où il est le protagoniste d'un récit, mais d'un récit sans aventure ni intrigue... Ces histoires sont déjà advenues dans un *urtexte* inaccessible : il s'agit de l'aventure inénarrable de

32. Claude OLLIER, *La Mise en scène*, Paris, Minuit, « 10/18 », 1958, p. 9.

33. Claude OLLIER, *Cité de Mémoire*, *op. cit.*, p. 94, je souligne.

34. « Claude Ollier place en effet volontiers ses personnages en situation hyperesthésique. Pour que le sens ne s'émousse pas dans la sensation immédiate du connu. Mais éprouve au-delà de cette pseudo-immédiateté qui fait écran, quelque chose qui le déplace et l'entraîne vers des perceptions inédites » (Dominique VIARD, « Déterritorialisation narrative et "Obscurisation" culturelle », dans Mireille CALLE-GRUBER, *Claude Ollier Passeur de Fables*, *op. cit.*, p. 69).

Lessing, dont Lassalle n'est qu'un médiocre révélateur ; il s'agit encore de toute la tradition romanesque jugée obsolète. Comme le rêve dont on tente en vain de faire le récit, Lassalle est à la recherche d'une histoire qui ne cesse de s'effacer, s'amenuiser. Ainsi que le laisse entendre la fin de *La Mise en scène*, les éléments mis à la disposition de Lassalle ne lui permettent aucunement de prouver ni le meurtre de Lessing ni son lien avec celui de Jamila :

Tout étonné de me retrouver là comme devant : les événements ne s'enchaînent pas, leur succession donnée comme telle ne se lit pas sans peine, la piste reliant les lieux n'est pas garante de continuité. Comment dire alors ce que j'ai vu là-haut ? Il n'y a pas de relation possible de l'ailleurs, pas de récit, de l'écrit peut-être, et de cette histoire-là je ne pouvais rien dire, à qui le dire, elle m'a été donnée comme récompense, pour prix de ma patience et de ma curiosité.³⁵

Ces fragments après lesquels court vainement Lassalle sont autant de vestiges d'une culture qui n'accepte pas d'assister à son déclin, de voir advenir son « obscurisation »³⁶. Si le roman devient le symbole de cette défaite, en déjouant la possibilité d'une intrigue, voire de son élucidation, c'est autant la dénonciation du système colonial obsolète que la mise en exergue des diktats des patriarcats qui sont ici visées. Une note de Claude Ollier à propos de *La Mise en scène*, dans son cahier *Réminiscence* revient, quelque trente-cinq ans après, sur l'écriture du récit :

La trame du livre est bien exactement la traduction de ce tiraillement, de cette existence « en partie » double que j'ai menée et éprouvée là-bas [au Maroc] durant trois ans et demi. Il y a une nostalgie, en quelque sorte, du personnage de Lessing : Lassalle d'avant la guerre, sans complexe, sans cas de conscience, n'ayant pas connu la défaite et se lançant candidement à l'aventure. Lessing : un « vrai » personnage de roman, d'avant la « catastrophe narrative ». Lassalle, troublé, remué, sur les traces d'un vrai roman, du vrai roman qu'il ne peut plus vivre ni écrire.³⁷

« L'aventure » de Lassalle, dans son impossibilité à s'écrire, témoigne de la fin culturelle du romanesque : un romanesque qui aurait atteint son « nadir » culturel dans cette littérature particulière qu'est le roman colonial et que l'auteur revisite en opérant quelques déplacements prompts à saisir « l'obscurisation » culturelle.

4. ÉVOLUTION DE LA MATIÈRE DU RÊVE À PARTIR DE *LA MISE EN SCÈNE*

Essayons de dresser une topographie du récit du rêve dans l'œuvre de Claude Ollier – laquelle ne saurait être considérée comme un ensemble constitué des seuls récits de fiction. À partir des différentes « trouvailles » mises en place dans ce texte « princeps » qu'est *La Mise en scène*, ainsi que le nomme Sjeff Houppermans³⁸, ces

35. *Ibid.*, p. 167

36. Ce mot devait figurer comme titre de *Déconnexion*, avait été refusé par l'éditeur. Claude Ollier a souvent recours à ce mot pour désigner une forme « d'éclipse » et « d'obscurcissement ».

37. Claude OLLIER, *Réminiscence*, Paris, P.O.L., 2003, pp. 182.

38. Sjeff HOUPPERMANS, *Claude Ollier Cartographie*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi « Monographie », 1997, p. 27.

matières de vie colligées dans les journaux participent à l'écriture des récits et ne cessent d'y contribuer.

Le récit des rêves surtout, à partir desquels s'élaborent de nombreux moments-clés des récits d'Ollier, semble avoir une part de plus en plus conséquente et son utilisation va se complexifier, au fil de la pratique scripturaire, pour nourrir la fiction.

Régression [l'œuvre radiophonique écrite en 1965), par exemple, a été imaginée à partir de *La Maison du garde* [l'un des premiers textes écrits dans les années 1950]. Il y a eu-là par conséquent, trois stades : la notation du rêve dans le journal, l'écriture d'un texte littéraire à partir de ce rêve, et l'écriture de *Régression* à partir d'un texte littéraire. Même chose, mêmes développements et enchaînements pour *La Recyclade*, *Pèlerinage* ou *Le Dit de ceux qui parlent*, qui s'est greffé sur *Tout est récrit*, lequel se trouve dans *Nébules*.³⁹

Ainsi, le travail poétique élaboré à partir du travail du récit du rêve finit par concevoir une sorte de fiction de fiction, une fiction de second degré. Mais il y a davantage. Non seulement, on constate la formalisation d'une poétique complexe à partir de l'écriture des journaux vers les récits, mais on remarquera aussi, étonnamment, qu'à partir des récits de fiction dans l'écriture des journaux et en particulier dans la forme que prend le récit du rêve Andréa Cali note à juste titre :

Le dédoublement que l'auteur a affecté aux personnages et aux coordonnées spatiales de ses fictions [...] est également présent dans les fragments oniriques des journaux. [...] [Dans le second journal *Fables sous rêve*, par exemple,] Jean-Marie remplace Claude, qui à son tour est relevé par un « héros ».⁴⁰

Ainsi la fiction s'invite pleinement dans les cahiers de l'écrivain mettant en échec le caractère exclusivement référentiel ou testimonial du journal. À diverses reprises on constate que les récits de rêves, habituellement recensés dans les cahiers par des mots ou des locutions qui introduisent leur modalité propre – comme « rêve : » ou « j'ai rêvé » ainsi que nous pouvons le lire habituellement –, vont laisser place, chez Ollier, à des scènes sans aucun effet d'annonce. À l'exemple de *Fables sous rêve*, le second ensemble de journaux de l'écrivain qui couvrent la décennie suivante, dont le titre révèle un des processus de l'écriture, on peut lire en date du 24 octobre 1960 : « Je me trouve en compagnie d'une belle jeune femme, anglaise semble-t-il. Scène de séduction. Et voici que je vois "la suite", sans transition, sur l'écran d'une petite salle – la suite et la fin : les deux héros sont là (l'Anglaise et moi), musique, et une voix "off" annonce qu'ils vont s'épouser »⁴¹.

Si le manque de « vraisemblance » de la scène nous enjoint de considérer ici son caractère purement onirique, ou fictionnel, il est étonnant de voir à quel point d'autres notes, dans la proximité qu'elles entretiennent avec les remarques ou les récits de rêves, finissent par jouir d'un statut « interlope ». Dans la mesure où ses cahiers n'avaient pas, au départ, de visée éditoriale, on peut à juste titre penser que leur statut n'a que peu de prise sur le travail de la fiction. Pourtant, très vite

39. Claude OLLIER, *Cité de Mémoire*, *op. cit.*, p. 190.

40. Andréa CALI, *op. cit.*, pp. 79-80.

41. Claude OLLIER, *Fable sous rêve* (1960-1970), Paris, Flammarion, 1985, pp. 24-25.

une interaction entre récits et journaux se crée : ainsi les effets produits dans les cahiers finissent-ils par se répercuter sur l'écriture de la fiction et inversement.

Je rêve énormément, chaque nuit, je pourrais noter plusieurs pages le matin... [...] J'en ai utilisé quelques-uns, pour des textes isolés, pour des livres. C'est ainsi que la seconde partie d'*Enigma* comporte une série de « rêves » et tous les rêves qui y figurent sont retravaillés à partir de notes prises dans le Journal. [...] Les notes dans le Journal ne concernent pas uniquement les livres ou les petits textes que j'ai envie d'écrire ou qu'on me demande. Elles concernent toutes les activités, les livres faits avec les peintres, dont les textes proviennent pour la plupart de rêves choisis dans le Journal et réunis, retravaillés, et aussi, bien sûr, les textes radiophoniques.⁴²

L'érosion de ces marqueurs qui nous introduisent aux récits de rêve vont peu à peu, dans les cahiers d'Ollier, affecter non seulement la généricité des cahiers – sont-ce des journaux ? des fictions ? des témoignages ? des autobiographies oniriques ? etc. – ; mais aussi – parce que les cahiers servent de matière pour formaliser la fiction –, la « transgénéricité » des cahiers affecte les présupposés qui fondent les récits. Michel Butor, dans « La littérature et la nuit » – un essai qui peut se lire comme une introduction à cet ensemble de cinq volumes publiés sous le titre de *Matière de rêve* – souligne très justement ce que les codes du récit du rêve engagent, et que l'écriture ollierienne ne cesse de défaire :

Le premier aspect du rêve que je voudrais souligner, c'est son réalisme, je dirai même la trivialité de son récit : il faut un narrateur, un témoin, c'est le « je » qui raconte dans un temps toujours ouvert, l'imparfait, le présent narratif.

Cette « réalité », si difficile à distinguer souvent de celle qui m'opprime le jour, ne pourrais-je l'organiser en une biographie seconde, de nuit en nuit ? [...] Le rêve est alors une seconde vie, qui peut certes intervenir dans la première, mais doit en être soigneusement distinguée par des marques indubitables.⁴³

Les réflexions de Butor sur le récit de rêve sont applicables aux divers genres où il se manifeste. Toutefois l'abolition des « marqueurs » qui distinguent le récit du rêve de tout autre récit, a pour effet de déstabiliser les taxinomies et les fondements culturels des procédés et genres narratifs qu'habituellement ils étaient. Pour Ollier, il s'agit de transgresser les frontières rassurantes qui départissent la fiction du monde, comme celle qui cloisonne l'activité de veille de celle du sommeil. « Le souvenir d'un fait de veille peut devenir souvenir de rêve »⁴⁴. Cette possibilité de transmutation du souvenir dit bien, à l'instar de Valéry, qu'il y a une présence originelle de la fiction dans toute inscription⁴⁵, dans toute tentative de dire le monde.

Ainsi l'habituel « je » narrateur, complètement occulté dans les premiers récits d'Ollier au profit d'un « il » impersonnel, mais protéiforme, sera dans les récits pos-

42. Claude OLLIER, *Cité de Mémoire*, *op. cit.*, pp. 188-190.

43. Michel BUTOR, « La littérature et la nuit », dans *Répertoire V, Œuvres complètes*, vol. III, Paris, La Différence, 2006, pp. 559-566.

44. Claude OLLIER, *Cahiers d'écolier (1950-1960)*, *op. cit.*, p. 52.

45. L'écriture est déjà, et dès le départ, un « signe de signe » – selon Jacques Derrida dans *De la Grammatologie* – qui, prise dans l'idéologie dominante, se donne pour présence et pour vraie dans les modes de représentation du monde. En lecteur attentif des travaux de Derrida, Claude Ollier reconnaît-là « ce contre quoi [ses propres] essais d'écritures s'élevaient aussi » dans son opposition au romanesque, comme dans l'universalisme d'une culture occidentale hégémonique mais obsolète. (Claude Ollier, *Cité de Mémoire*, *op. cit.*, p. 237)

térieurs au cycle *Jeu d'enfant* démultiplié à l'instar des divers journaux. Il y a donc une gnose des récits de rêves dans l'écriture de Claude Ollier qui, pour reprendre le bon mot d'Andréa Cali, donne de « l'essor au pouvoir créateur du langage »⁴⁶.

5. L'ENSOMNIE ET L'ÉCRITURE COMME EXPÉRIENCE DES ÉTATS LIMITES

Et si « [l]e travail du rêve ne pense pas »⁴⁷ – pour reprendre le titre éponyme d'un essai de Lyotard –, puisqu'il exhausse l'incapacité de la science et du langage à le délimiter, patiné dans la langue ollierenne, le récit *du* rêve apparaît comme un territoire à partir duquel interroger tous les référents en jeu dans le langage et par lesquels nous arpentons le monde. Dans cette perspective, l'« ensomnie »⁴⁸ qui désigne chez lui un état mitoyen de l'état de veille et de celui du sommeil, va devenir un procédé récurrent, d'amorçage ou de désamorçage narratif dans toute l'œuvre. Ce sont, par exemple, les effets synesthésiques et cénesthésiques du Chrétien dans *Marrakech Medine* qui, s'ajoutant aux troubles linguistico-culturels, remettent en question sa perception du monde. Notons aussi, dans *Une histoire illisible*, l'effet de la potion du vieux Shlomo faisant basculer le récit, au mitan d'une phrase et au cœur de l'intrigue, de l'aval du récit vers un amont qui en continue le cours : un espace et un temps impossibles où Bruno, le protagoniste, « serait devenu » Denis. En véritable ruban de Möbius, l'histoire commence avec Bruno mais il s'avère que Bruno était autrefois Denis dont on découvre l'histoire laquelle prolonge, mais en amont, l'histoire de Bruno...

La puissance fabulatrice que convoque un tel procédé dans ses récits, va engager l'écrivain, et ce dès *La Mise en scène*, à développer une *poétique* des états limites dans et par la narration. Une scène charnière du récit permet, à la faveur d'une ensomnie, d'organiser l'intrigue et de lier deux événements présentés comme distincts : la mort de l'homme qui précéda Lassalle dans ces montagnes du Haut-Atlas marocain, un dénommé Lessing, et le meurtre d'une jeune Marocaine, Jamila. Lassalle, après une longue journée à cartographier les routes pour le Protectorat, s'affale près d'un arbre et sombre peu à peu dans le sommeil. Comme l'écrivain, Lassalle s'était fait la promesse de tenir un journal de ses activités et s'en souvient au moment même où le gagne le sommeil : il décide alors de se livrer à une anamnèse. La narration de l'écriture fonctionne par prétérition : elle dit ce qu'elle ne fera pas. Il y a une sorte de béance vertigineuse où la narration semble suivre les pensées de Lassalle tout en se refusant à la consignation « du cadre fixé » dans le petit cahier prévu à cet effet. Là où Lassalle consignait les faits dans leur chronologie, la narration les revisite à rebours tout en les commentant :

En admettant qu'il ait décidé de tenir un journal et semblablement négligé de le faire jusqu'ici, c'est cinq grandes pages qu'il aurait dû remplir [...]. La dernière page contiendrait sûrement une description d'Asguine [...] du conciliabule entre Ba Iken et le vieux, de l'intervention d'Ichou, de sa pantomime impromptue... mais voilà qui fait plus d'une page, surtout si la description

46. Andrea CALI, *op. cit.*, p. 94. Ce dernier, cependant, ne semble pas voir que la forme fragmentaire des journaux ollierens ainsi que leurs contenus prennent une place de plus en plus importante dans les récits de l'écrivain et rendent la distinction entre les deux supports, les deux registres de plus en plus difficile.

47. Jean-François LYOTARD, « Le travail du rêve ne pense pas », dans *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

48. Voir à ce sujet le texte « **Ensomnie** » paru dans le recueil *Niellures* (Paris, P.O.L., 2002).

s'étend aux nuances de comportement de chaque personnage... [...] Dans les pages précédentes figureraient sans doute l'arrivée au tizi n'Oualoun [...] la fatigue, la sécheresse, la végétation, la forêt, l'habitat...⁴⁹

Cette reprise à rebours des événements est ponctuée par la récurrence des mots « fatigue » et « sommeil » ainsi que des points de suspension. Ces derniers ne désignent pas une hésitation, mais le fait que la pensée non achevée de la voix narrative va revenir sous une autre forme, et qu'elle peine à maintenir une suite logique au raisonnement. Dans cette narration à rebours de la non-écriture des événements passés, auxquels se mêlent ces premiers mouvements du rêve qui prennent subrepticement la place de la logique à l'état de veille, Lassalle finit par arriver à l'une des premières scènes du récit où il assiste à l'agonie de Jamila – cette jeune femme au visage obsédant dont la mort fait planer un sentiment de danger tout au long du récit. Au souvenir de cette scène d'agonie de Jamila, qui revient à Lassalle au seuil du sommeil, s'appose le visage vivant de Yamina se tenant à quelques mètres devant lui et qui finit de le sortir de sa torpeur à cause de la troublante ressemblance de ses traits qui ont favorisé la confusion avec la défunte. À partir de cette superposition de scènes et de personnages – Jamila/Yamina, Lessing/Lassalle –, le processus de gémellation permet tant au lecteur qu'au protagoniste de créer des liens de causalité et de produire cette intrigue *in absentia* sans laquelle il n'y aurait pas d'histoire.

À partir de cette expérience initiale d'ensomnie, d'autres phénomènes formalisés par l'écrivain vont de plus en plus participer de sa *poétique*. Ainsi la « voix intérieure », cette basse continue qui constitue l'activité mentale de tout être humain, ce flux dense et peu discernable par l'esprit, qui fait affleurer de façon continue des pensées ou des constats, sera mise en écriture par Ollier. Objet théorisé par l'auteur, en particulier, dans le texte intitulé « Les inscriptions conflictuelles »⁵⁰, la « voix intérieure » apparaît comme un « surcodage » signifiant l'intrication de plusieurs niveaux narratifs de sorte que les marqueurs des limites et niveaux de la fiction soient rendus indiscernables, révélant par la même occasion le rôle fondamental de la mise en scène dans toutes les formes de récit. La fiction, pour Ollier, ne se départit jamais du travail du langage et moins encore de l'écriture, y compris dans cette volonté du vouloir dire vrai de toutes les matières biographiques. Si dans notre culture l'écriture onirique est d'emblée mise du côté de la fiction, Ollier montre comment toutes les autres formes d'écriture, en particulier celles qui témoignent de la vie, comme le journal ou l'autobiographie, participent d'une même entreprise, d'une « vaste supercherie ». Dans un de ses cahiers, *Liens d'espace*, Ollier inscrit à la date du 5 juillet 1978 la réflexion suivante :

Les données biographiques, traitées par la mémoire, seraient recomposées par l'effet de la contradiction entre écriture et narration. La mémoire cadre, espace, abstrait, recompose autrement. La symbolisation fictionnelle se fait sans doute peu à peu, par entassement d'éléments situés à certains points privilégiés, carrefours, nœuds de conflits.⁵¹

49. Claude OLLIER, *La Mise en scène*, *op.cit.*, p. 124.

50. Claude OLLIER, « Les inscriptions conflictuelles », dans *Nébules*, Paris, Flammarion, « Textes », 1981, pp. 143-162.

51. Claude OLLIER, *Liens d'espace*, *op. cit.*, 1992, p. 279.

L'autobiographie à vouloir dire le « vrai » occulte la part de fiction, de recomposition, que contient tout *récit* de vie. Le titre *Une histoire illisible* en résume en quelque sorte le projet puisqu'il se propose, par le truchement de la fiction, de défaire cette linéarité de lecture d'une vie qui, elle, s'avère fragmentaire et protéiforme. Entre les deux parties du récit, au beau milieu du livre, où l'on apprend que Bruno était en réalité Denis, cette rupture irréconciliable par l'activité de lecture traditionnelle reste cependant effective pour la narration d'un rêve ou l'écriture d'un journal qui ont comme principe régulateur le fragmentaire, le morcellement. Cette non-continuité faite de contiguïtés narratives devient alors une esthétique. En s'amusant à transposer les expériences et les codes d'un genre vers un autre, Ollier interroge les fondements structurels et culturels qui minent et conditionnent une certaine vision de la littérature, mais aussi notre rapport au monde. L'usage des techniques narratives et des codes du rêve dans une *Histoire illisible* devient donc un lien sur coupure : il est cet *omphalos* de tous les récits – pour reprendre le terme analysé par Derrida⁵² dans sa lecture du rêve chez Freud – qui intrique le récit des activités du scripteur à celle des récits dont il est le vecteur.

Il faut tout l'enracinement d'une faculté de sauvegarde nourrie de l'idéologie des continuités pour refouler le sens de ces lacunes révélatrices d'un autre ordre. La lisibilité de la « vie » comme donnée culturelle fondamentale est battue en brèche par ces plongées soudaines et ces subites apparitions de corps anciens se mouvant dans le corps présent, « revenants » remettant en cause le présent. Un récit biographique selon le dit de la continuité rassure le lecteur, le romanesque conforte, et apaise les craintes nées de la perception de ces césures inexplicables et parfois terrifiantes.⁵³

L'extrême de cette recherche *dans* et *par* le langage s'exprime, ce me semble, de plusieurs manières. La première manière consiste en un « gauchissement » de la langue qui accompagne la déconstruction « culturelle et idéologique » du logocentrisme⁵⁴ telle que proposée par Derrida et dont l'écrivain se sent proche, ainsi qu'il le confie à Alexis Pelletier :

Cet intérêt remonte à l'époque où j'étais en train d'écrire *Our*, c'est-à-dire début 1972. [...] Donc à ce moment-là, je me suis mis à lire *De la grammatologie*, et, passant outre quelques difficultés que j'éprouve toujours avec les écrits philosophiques, n'ayant aucune formation en la matière, il m'a semblé, très vite, que certains points de ses analyses éclairaient singulièrement ce que j'étais en train de faire, et plus généralement ce que je faisais depuis le début, depuis ces petits textes des années cinquante où j'avais pensé avoir enfin trouvé un ancrage.⁵⁵

Deux autres explorations des limites de l'écriture plus subtiles, et en un sens encore plus admirables, se formalisent à partir de l'expérience des « Journaux de bord » de Claude Ollier qui se prolongent et s'affirment dans l'écriture des récits : d'une part, l'écriture fragmentaire, inhérente à la pratique diariste, semble envahir *crescendo* les récits ; d'autre part, et parce que la forme fragmentaire provoque graphiquement

52. Jacques DERRIDA, *Résistances de la psychanalyse*, Paris, Galilée, 1996.

53. Claude OLLIER, « 33 textes greffés de Claude Ollier », dans Mireille CALLE-GRUBER, *Les partitions de Claude Ollier*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 1996, p. 231.

54. On pensera par exemple à l'apocope du « e » dans le mot « Marrakech » – lequel devient une translittération du nom arabo-berbère de la ville et par conséquent convoque tout le registre de l'infrastructure occultée sur son propre territoire par les deux cultures dominantes, française et arabe.

55. Claude OLLIER, *Cité de Mémoire*, *op. cit.* p. 237.

un effet esthétique indéniable, il semble que l'écrivain va diriger ses recherches vers l'exploitation plastique de la page et du texte.

À partir du cinquième texte (*La Vie sur Epsilon*), tout un travail sur l'espace blanc de la page est élaboré et recherché, avec notamment plusieurs points d'orgue : d'un côté *Marrakech Medine* (neuvième texte publié), qui travaillera les non-dits des espaces blancs ; de l'autre *Une Histoire illisible* jouera sur les blancs et la notion « d'espace entre les personnages »⁵⁶. D'un récit à l'autre, l'écrivain s'amuse à faire jouer la fragmentation de ses *Cahiers* d'une autre manière dans ses récits, tout comme la fiction semble omniprésente dans les journaux de l'écrivain :

« La littérature, art plastique ». [...] Ma phrase lève, elle bat comme un organisme vivant, là dans l'oreille. [...] du corps vers le texte, de l'énergie qui est en moi au service du désir d'écrire, à l'énergie constitutive du texte, à ce courant qui doit passer du texte au lecteur comme il est passé de moi au texte.⁵⁷

Parmi ces différentes explorations signalons quelques jeux plastiques qui ont affaire à l'écriture, comme trace et effacement, entre lisibilité et illisibilité, dans *Our ou vingt ans après*⁵⁸, publié en 1974 où plusieurs pages étonnent et interrogent.

les paupières closes, une lueur sous la tenture
cramoisie ponctuant les sursauts, un jour pâle
épéant les lignes : l'aube, glacis entre les lames
des rideaux... Quelle chambre ? Tresses répandues cou-
vrant le plaid grenat d'un voile sombre... La
lumière proche les gaine d'un brouillard d'argent.
Somnolence torpide e quatre murs — clinique
à épopées. Que de sautées dans les pa
ns du survol ! (L mpossible dernier
chapitre). Inapt boucler la boucle ?
Le gamin te relai essuscité au siècle
proche ! Il remette ur le feuillet manquant,
le trou de la serrur ctionnelle, ou clef du
s e n s... Sept chambre onge visitées.. et la
huitième ? Le maillo te manquait ! Le mot de
la comptine ! Tu sais la trouver maintenant
au bout des tours d au mauve. La couleur
vive effacera le ro filtrant du corridor,
l'ombre de nuit ni t'ont confiné en ce
tte fin de huitain ek-end en altitude !
Vers l'exotisme or Celle (Reine) qui t
ient depuis lundi de l'intrigue et le
texte occulté. Enfance et paradis, catimini d'éveil. Il
n'est que de rejeter le plaid de sur ton corps et te glis-
ser à pas de loup. Soulever la tenture : sur la pointe des

56. Dans l'entretien qu'il accorde à Sjeff Houppermans, l'écrivain cite cette anecdote qu'il introduit dans *Une Histoire illisible*, extraite du film Wim Wenders, *L'État des choses*, où un producteur demande au cinéaste : « Mais enfin, quelle est l'histoire ? ». La réponse est : « l'histoire, c'est l'espace entre les personnages » [...] elle m'a semblé caractériser parfaitement toutes les histoires de mes livres, à commencer par celle de *La Mise en scène* » (Sjeff HOUPPERMANS, « Entretien sur une Histoire Illisible », dans *Claude Ollier Cartographe*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, « Monographie », 1997, pp. 162-169).

57. Claude OLLIER, *Cité de mémoire*, op. cit., p. 31.

58. Claude OLLIER, *Our ou vingt ans après*, Paris, Gallimard, 1974.

Ces « trouvailles » ouvrent un champ interprétatif remarquable. Ainsi les espaces blancs pour Ollier laissent advenir la possibilité de ce que Roland Barthes nomme « hors de la phrase »⁵⁹, dans sa rêverie tangéroise et qui n'est pas nécessairement chez Ollier un hors texte dans l'imaginaire des langues qu'il convoque.

Marrakech Medine, publié en 1978, conte l'errance d'un « Chrétien » à travers la ville dont le centre semble définitivement lui échapper. Aux difficultés rencontrées par ce personnage du « Chrétien », qui est tout à la fois singulier et multiple, ce sont ses illusions d'une quête d'une authenticité perdue qui s'étiolent à force de se heurter au mur du silence que cette culture d'Islam érige dès les premières pages de son aventure : « Silence premier, irréductible : l'Islam écoute ». Ollier tente de signifier ce silence irréductible par les jeux des espaces blancs mis en scène sur la page :

« Tâche incongrue, s'il en fut. (Ce qui se dit dans la zone blanche, quelle idée de l'écrire !)

S'y disent les mot-tambours, les syllabes éclatées, les sons clairs au débit haultant, voyelles cassées entre les dentales doubles, voyelles douces au flux chantant. S'y disent la véhémence et le calme enjoué, l'attaque forte, le découpage dru de la langue.

S'y dit la différence des parlers – l'opposition atténuée entre brèves et longues, le rythme plus heurté, la retenue sensible des aspirations.⁶⁰

Davantage, les espaces blancs permettent de manifester les signes les plus « tangibles » de l'oralité omniprésente dans l'œuvre : et s'y inscrivent le boustrophédon des langues, dans la mesure où la propriété même de leur manifestation, en arabes dialectaux ou en berbères, est par essence ce qui échappe ou se trouve être occulté par la violence de l'inscription en arabe ou en français.

LA CRÉATION COMME EFFACEMENT

Si, pour conclure, je devais à présent dire ce que me semble engager l'œuvre de Claude Ollier et que l'écriture du rêve donne à lire, jusque dans la plus extrême des disparitions qu'implique une *poïétique* des espaces blancs, c'est ce que Philippe Lacoue-Labarthe dit de « la condition de l'existence poétique ». Dans un texte très court, paru en 2009 à titre posthume et intitulé *Préface à la disparition*, le philosophe,

59. « Un soir, à moitié endormi sur une banquette d'un bar, j'essayais par jeu de dénombrer tous les langages qui entraient dans mon écoute : musiques, conversations, bruits de chaises, de verres, toute une stéréophonie dont une place de Tanger (décrite par Severo Sarduy) est le lieu exemplaire. En moi aussi cela parlait (c'est bien connu), et cette parole dite « intérieure » ressemblait beaucoup au bruit de la place, à cet échelonnement de petites voix qui me venaient de l'extérieur : j'étais moi-même un lieu public, un souk ; en moi passaient les mots, les menus syntagmes, les bouts de formules, et aucune phrase ne se formait, comme si c'eût été la loi de ce langage-là. [...] elle constituait en moi, à travers son flux apparent, un discontinu définitif : cette non-phrase n'était plus du tout quelque chose qui n'aurait pas eu la chance d'accéder à la phrase, qui aurait été avant la phrase ; c'était : ce qui est éternellement, superbement, hors de la phrase » (Roland BARTHES, « Le Plaisir du Texte », dans *Œuvres complètes*, éditées par Éric MARTY, t. IV, Paris, Seuil, 2002, p. 249).

60. Claude OLLIER, *Marrakech Medine*, Paris, Flammarion, « Textes », 1979, p. 42.

fait retour sur le récit d'un de ses rêves, où il se voit mourir, qu'il adjoint à un autre récit de rêve – *Ragnarok* de Borges. Après avoir raconté, la condition hallucinatoire de la scène de sa propre mort, il finit par produire « la Parodie laborieuse » du texte de Borges pour signifier l'indicible récit de la scène du rêve. À cette préface au récit qui n'aura jamais lieu, mais que ce faisant il nous le rend d'une présence sans fin, Lacoue-Labarthe écrit en guise de postface et d'épithète sur son lit d'agonisant :

Tel fut l'envers de la disparition. Un effacement de la condition d'exister – cette pure impossibilité. [...] [E]t à ce signe je reconnus soudain la condition de l'existence poétique [...] Funambulisme métaphysique sans garde-fou métaphysique. Ou si l'on préfère : expérience métaphysique évidée, pure exposition au néant [dans son absolu retirement même].⁶¹

Il y a un peu de cela dans *Wert ou la vie sans fin* que Claude Ollier a publié en 2007. L'écriture devient une forme d'effacement pour communier et célébrer pleinement la création : la création, voire la vie, comme un sempiternel effacement. N'est-ce point là, d'ailleurs, ce dont témoigne la facture des rêves et leurs récits ? N'est-ce pas là ce dont témoigne l'écriture fragmentaire des journaux transmuée dans la vie de la fiction comme l'une des virtuosités littéraire de l'œuvre ?

Il convient sur ces dernières interrogations de se retirer et de laisser les derniers mots à l'écrivain qui, humblement, dans un dialogue avec l'ami poète Bernard Noël, confie au sujet de son écriture :

Depuis quelques années, il m'apparaît que l'acte d'écrire est un fantastique paradoxe. Car, que dit-on de l'écriture et de ses origines ? Qu'elle est là pour transmettre, pour noter la parole de façon à ce qu'elle soit durable et que, plus tard en lisant, on puisse retrouver cette parole ; [...] c'est aveuglant depuis quelques années, et c'est là le paradoxe : j'écris l'éphémère et le geste lui-même est effacé immédiatement, les caractères eux-mêmes s'effacent. [...] Je communique avec la création en acceptant l'effacement de ce que j'écris. [...] On peut parler de l'impermanent, de l'éphémère, mais jouir de cette pensée dans sa vie, dans les moindres détails – ce n'est certainement pas un aboutissement, mais : c'est une conquête. Et cette conquête abolit bien des tracés du cours du temps.⁶²

Sofiane LAGHOUATI

Musée Royal de Mariemont
& Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)
sofiane.laghouati@musee-mariemont.be

61. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Préface à la Disparition*, Paris, Christian Bourgeois, « Détroits », 2009, p. 46.

62. « Claude Ollier avec Bernard Noël : en dialogue », dans Mireille CALLE-GRUBER, *Claude Ollier passeur de fables*, op. cit., pp. 237-242.



Interférences littéraires Littéraire interferences

Multilingual e-Journal for Literary Studies

<http://www.interferenceslitteraires.be>

ISSN : 2031 - 2790

Lize LEFAIBLE

‘De vrucht der ervaring rijpt niet aan jonge takken’

Een vergelijking van de oorlogsdagboeken van Virginie Loveling en Joris Van Severen

Samenvatting

Dagboeken bekleden in literair opzicht een intrigerende en in veel gevallen controversiële positie. Een veel gestelde vraag is bijvoorbeeld of de esthetische en literaire aspecten van dit genre opwegen tegen het statuut van historisch of socio-politiek document. Schrijversdagboeken nemen in dit debat een specifieke plaats in. Professionele auteurs zullen zich namelijk zeer bewust zijn van hun eigen schrijven en de mogelijkheden van het literaire medium. In dit artikel worden een aantal elementen die te maken hebben met het literaire karakter van dagboeken onder de loep genomen. Dit gebeurt aan de hand van een vergelijking tussen de oorlogsdagboeken van Virginie Loveling en Joris van Severen. Deze twee autodocumenten worden bij elkaar gebracht om zo de notities van een erkende schrijfster tegenover die van een niet-professionele schrijver en jonge frontsoldaat te plaatsen. De confrontatie gebeurt op drie vlakken: de stijl, de gedachte aan publicatie en observaties met betrekking tot intertekstualiteit, metareflectie en censuur.

Résumé

Du point de vue littéraire le journal intime occupe une position à la fois intrigante et souvent controversée. L'on peut ainsi se poser la question de savoir si les aspects littéraires et esthétiques d'un tel document ont autant d'importance que le statut de document historique ou socio-politique. Le journal d'écrivain occupe une position bien spécifique dans ce débat. L'auteur professionnel est en effet bel et bien conscient de son propre processus d'écriture et des possibilités littéraires qu'offre le journal. L'article qui suit examine de plus près un certain nombre d'éléments qui ont trait au caractère littéraire du journal. L'examen se fera dans le cadre d'une comparaison entre les journaux de guerre de Virginie Loveling et de Joris van Severen. Ces deux autodocuments seront réunis afin de confronter les notes d'une femme écrivain reconnue et réputée à celles d'un écrivain non-professionnel et soldat au front. La confrontation aura lieu à trois niveaux: le style, la possibilité de publication et les observations par rapport à l'intertextualité, la métaréflexion et la censure.

Om deze bron te vermelden:

Lize LEFAIBLE, “De vrucht der ervaring rijpt niet aan jonge takken’. Een vergelijking van de oorlogsdagboeken van Virginie Loveling en Joris Van Severen”, in: *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, Mei 2013, 10, Matthieu SERGIER & Myriam WATTHEE-DELMOTTE (eds.), “Le Journal d'écrivain. Un énoncé de la survivance”, 123-135.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION - DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KULeuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur

Matthieu SERGIER (FNRS – UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Guillaume WILLEM (KULeuven) & Laurence VAN NUÏJS (FWO – KULeuven) – Secrétaires de rédaction - Redactiesecretarissen

Elke D'HOKER (KULeuven)

Lieven D'HULST (KULeuven – Kortrijk)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION - REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Anke GILLEIR (KULeuven)

Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)

Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)

Ortwin DE GRAEF (KULeuven)

Ben DE BRUYN (FWO - KULeuven)

Jan HERMAN (KULeuven)

Marie HOLDSWORTH (UCL)

Guido LATRÉ (UCL)

Nadia LIE (KULeuven)

Michel LISSE (FNRS – UCL)

Anneleen MASSCHELEIN (FWO – KULeuven)

Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)

Reine MEYLAERTS (KULeuven)

Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KULeuven)

Marc VAN VAECK (KULeuven)

Pieter VERSTRAETEN (KULeuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE - WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Monash University - Melbourne)

Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Faith BINCKES (Worcester College - Oxford)

Philiep BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Christian CHELEBOURG (Université de Nancy II)

Edoardo COSTADURA (Friedrich Schillet Universität Jena)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix - Namur)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ute HEIDMANN (Universität de Lausanne)

Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)

Michael KOHLHAUER (Université de Savoie)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université de Grenoble)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

François LECERCLE (Université de Paris IV - Sorbonne)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Christina MORIN (Queen's University Belfast)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Olivier ODAERT (Université de Limoges)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Maité SNAUWAERT (University of Alberta - Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KULeuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

**‘DE VRUCHT DER ERVARING
RIJPT NIET AAN JONGE TAKKEN’**
**Een vergelijking van de oorlogsdagboeken
van Virginie Loveling en Joris Van Severen**

Het al dan niet literaire statuut van dagboeken heeft al heel wat stof doen opwaaien.¹ In eerste instantie heeft dat te maken met het hybride en dynamische karakter van dit genre. Hierdoor wordt elke eenduidige classificatie meteen uitgesloten.² Volgens Roland Barthes maakt het genre van het dagboek een pendelbeweging tussen enerzijds de pure uitdrukking van een complete subjectiviteit en anderzijds het gecodificeerde en geconstrueerde karakter van een literair genre.³ Het toeschrijven van (vaste) kenmerken wordt verder bemoeilijkt door de verwantschap van dit soort documenten met andere vormen van “bekenenisliteratuur” zoals bijvoorbeeld autobiografieën en memoires.⁴ Daarenboven werd het dagboekgenre lang als uitsluitend interessant beschouwd voor geschiedenis en sociologie.⁵ Maar al te vaak worden dagboeken dan ook afgedaan als literair onbelangrijk of een vorm van “plezier-schrijven”. De inhoud is “te banaal” en de auteur zou niet “lijden” of zich moeten inspannen bij het schrijven ervan.⁶ De misschien wel meest uitgesproken tegenstander van dagboeken uit de Nederlandse literatuur, Willem Frederik Hermans, beschouwde het genre dan ook als “vormeloos”: “Dagboeken en brieven schrijven is en blijft een goedkope manier van tekstproductie: alles mag toevallig zijn, niets hoeft te worden afgerond”.⁷

Het is dus niet zo verwonderlijk dat het statuut van dagboeken aan de orde gesteld wordt. Toch zijn deze autodocumenten in veel gevallen getuigenissen met eigen literaire kenmerken en kwaliteiten. Dit impliceert dat ze op een zelfde manier

1. Martin ROS, “Het dagboek als literair genre”, in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*, 1985, 32; Françoise SIMONET-TENANT, *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Nathan Université, 2001, 150-151.

2. Hendrik VAN GORP, Dirk DELABASTITA & Rita GHESQUIERE, *Lexicon van literaire termen*, 8e herziene druk, Mechelen, Wolters-Plantyn/Groningen: Wolters-Noordhoff, 2007, 114. De kwalitatieve en kwantitatieve diversiteit van het dagboekgenre hoeft echter geen struikelblok te vormen. De vele variaties op de vastliggende kenmerken en functies van het genre houden net de aantrekkingskracht in van dit zeer brede en open onderzoeksveld waarvan de grenzen en mogelijkheden zich continu verplaatsen (Françoise SIMONET-TENANT, *Le journal intime*, 11-12).

3. Roland BARTHES in: Françoise SIMONET-TENANT, *Le journal intime*, 179.

4. De benaming “bekenenisliteratuur” slaat op alle geschreven werken waarin een auteur voor een publiek van lezers openlijk getuigenis aflegt over zichzelf. Autobiografieën en memoires zijn, in tegenstelling tot dagboeken, retrospectieve vertellingen en dus eerder een vorm van panoramisch, reconstructief en synthetisch schrijven (Martin ROS, “Het dagboek als literair genre”, 39; Françoise SIMONET-TENANT, *Le journal intime*, 21-23; Hendrik VAN GORP, Dirk DELABASTITA & Rita GHESQUIERE, *Lexicon*, 56).

5. Françoise SIMONET-TENANT, *Le journal intime*, 78.

6. Françoise SIMONET-TENANT, *Le journal intime*, 152-153.

7. HERMANS geciteerd in: Martin ROS, “Het dagboek als literair genre”, 29.

benaderd kunnen worden als andere, meer erkende, literaire genres.⁸ Zo kan men bijvoorbeeld de intertekstualiteit, stijlfiguren, beschrijving of sfeerschepping in een dagboek bestuderen.⁹ Het wordt nog interessanter wanneer deze documenten geschreven zijn door erkende en/of geoefende auteurs. Deze dagboekschrijvers zullen namelijk, veel meer dan onervaren schrijvers, zelfbewust omgaan met de mogelijkheden van het literaire medium.¹⁰ Om deze veronderstelling te toetsen wordt in dit artikel het autodocument van een ervaren en oude schrijfster op een aantal vlakken vergeleken met dat van een jonge frontsoldaat, die veel minder geoefend was in het schrijven. Dit gebeurt aan de hand van een confrontatie van twee Vlaamse oorlogsgetuigenissen uit de Eerste Wereldoorlog: *In oorlogsnood* van Virginie Loveling en *Die vervloekte oorlog* van Joris Van Severen. Na een korte schets van de context en het perspectief van waaruit hun notities geschreven werden, bespreek ik een aantal kenmerken die te maken hebben met het literaire karakter ervan.¹¹ Hierbij schenk ik aandacht aan enkele verschillen die mogelijk in verband staan met het punt waarop de auteurs zich in hun carrière en leven bevonden. De stijl, de gedachte aan publicatie alsook de intertekstualiteit, metareflectie en censuur komen aan bod.¹²

1. VIRGINIE LOVELING EN JORIS VAN SEVEREN

In 1914 was de achtenzeventig jaar oude Virginie Loveling een gevierd schrijfster met een uitgebreid literair oeuvre op haar naam.¹³ Aan het begin van de Grote Oorlog besloot ze, clandestien, een dagboek bij te houden.¹⁴ In haar notities inventariseert ze zeer nauwkeurig de gebeurtenissen van elke dag. We lezen geregeld hoe ze als een soort reporter op zoek gaat naar verhalen en anekdotes in en rond haar thuisstad Gent.¹⁵ Dit zien we bijvoorbeeld in de notitie van zondag 22 juli 1917:

8. Martin ROS, “Het dagboek als literair genre”, 29; Philippe LEJEUNE in: Françoise SIMONET-TENANT, *Le journal intime*, 8.

9. Hugo BREMS, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*, Amsterdam, Bert Bakker, 2005, 553-554, 635; Arnaud GENON, “Note sur l’autofiction et la question du sujet”, 2007; Patricia DE MARTELAERE, “Het dagboek en de dood”, in: *Een verlangen naar ontroostbaarheid. Over leven, kunst en dood*, Amsterdam, Meulenhoff/Leuven, Kritak, 1993, 149.

10. Zie in dit verband Françoise SIMONET-TENANT, *Le journal intime*, 12. Zij heeft het in haar studie onder andere over de problematische grens in het dagboekschrijven tussen een persoon als individu en als auteur.

11. Ik doel hiermee op tekstelementen die de aandacht op de taal zelf, het literair-zijn van talige communicatie, vestigen (Hendrik VAN GORP, Dirk DELABASTITA & Rita GHESQUIERE, *Lexicon*, 270-271).

12. Het onderzochte corpus is omvangrijk en ik verwijs voor een meer uitgebreide analyse dan ook naar mijn scriptie: *Een literaire vergelijking van de oorlogsdagboeken van Virginie Loveling en Joris van Severen*. Proeve ingediend voor het behalen van de graad van Master in de Taal- en Letterkunde: Nederlands-Engels (Vrije Universiteit Brussel, Academiejaar 2009-2010).

13. Samen met haar zus Rosalie schreef Virginie Loveling gedichten, novellen en schetsen die onder andere gepubliceerd werden in *Gedichten* (1870), *Novellen* (1874) en *Nieuwe Novellen* (1876). Na de dood van haar zus schreef ze verder en publiceerde zowel romans, essays, novellen als kinderboeken. Zie: Piet COUTTENIER & Anne Marie MUSSCHOOT, *Meesterschap in tweevoud. Novellen en schetsen van Rosalie en Virginie Loveling*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009; Reginald DE SCHRIJVER *et alii.*, *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tiel, Lannoo, 1998, 1963-1964; Ludo STYNEN, *Rosalie en Virginie. Leven en werk van de zusters Loveling*, Tiel, Lannoo, 1997; Bert VAN RAEMDONCK & Ron VAN DEN BRANDEN, “In oorlogsnood: over het dagboek van Virginie Loveling”, in: *Cahiers de la documentation/Bladen voor documentatie*, 60, 4, 2006, 9-10.

14. Sylvia VAN PETEGHEM & Ludo STYNEN, *In oorlogsnood: Virginie Lovelings dagboek [1914-1918]. Teksteditie bezorgd door Ludo Stynen en Sylvia Van Peteghem*, Gent, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 1999, 27.

15. Bert VAN RAEMDONCK & Ron VAN DEN BRANDEN, “In oorlogsnood”, 14.

Aan den stal staat de ordonnans, Ignatz, ik zag hem zoo even - na 't hooren van klinkende hoefstappen op het kiezel, zijn prachtige paarden binnenleiden. Ik ga voorbij.

Hij buigt diep, de twee armen strak naar beneden aan het lijf gehouden, onbeweeglijk staande in grijs werkpak met het zwart en wit gestreept eere lint van het IJzeren Kruis. De meiden komen met korven uit den tuin, blijven praatjes aanslaan. Hij bedient zich van een eigenaardig mengsel van Vlaamsch en Duitsch. (Hij verblijft al drie jaar in België.) Ze verstaan elkander uitstekend. Ik heb mij bij de groep gevoegd - ik moet menschenkennis opdoen.¹⁶

Lovelings dagboek is een omvangrijk document dat loopt van 29 juli 1914 tot 2 december 1918. Al vanaf het begin dacht ze aan de publicatie van haar oorlogsnotities.¹⁷ Deze kwam er uiteindelijk pas zesenzeventig jaar na haar dood, in een editie van Ludo Stynen en Sylvia Van Peteghem uit 1999. *In Oorlogsnood. Virginie Lovelings dagboek [1914-1918]* werd uitgegeven door de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde. In 2005 verscheen een gereviseerde versie, verzorgd door Bert Van Raemdonck, die online te raadplegen is op de website van het Centrum voor Teksteditie en Bronnenstudie. Tegelijkertijd werd bij Meulenhoff/Manteau ook een bloemlezing uitgegeven. Het waren opnieuw Stynen en Van Peteghem die zorgden voor een selectie van dagboekfragmenten voor *Virginie Lovelings, Oorlogsdagboeken*.¹⁸ Het oorlogsdagboek kan beschouwd worden als Lovelings laatste grote schrijfproject.

Bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog was de twintigjarige Joris van Severen een student rechten aan de Gentse Rijksuniversiteit. Zijn dagboek, dat loopt van 4 augustus 1914 tot 11 november 1918, schreef hij als soldaat aan het IJzerfront.¹⁹ Daar was hij, beïnvloed door onder andere Cyriel Verschaeve en Hugo Verriest, actief in de Vlaamse strijd.²⁰ Hij speelde een rol in de organisatie van de Vlaams-katholieke studenten en de geheime Frontbeweging.²¹ In de aanvangsperiode van de oorlog noteerde Van Severen reeds enkele (ongepubliceerde) bedenkingen en observaties onder de titel *De kracht van de grote dood*. Dit werkje bevat notities over het leven, God en de mens. Er is een duidelijke invloed te bespeuren van zijn op dat moment belangrijkste inspiratiebronnen: het katholicisme en het

16. In dit artikel komen de verwijzingen naar *In oorlogsnood* overeen met de paginanummering van de versie verzorgd door Van Raemdonck uit 2007. Deze is in pdf-formaat te vinden op http://www.dbnl.org/tekst/love002oorl01_01/love002oorl01_01.pdf en komt overeen met de tekst op de website van het Centrum voor Teksteditie en Bronnenstudie. Het symbool “+” wijst op noten die in het dagboek in de kantlijn gemaakt worden. Het hier gebruikte citaat is te vinden op Virginie LOVELING, *In oorlogsnood*, 597.

17. Op dit aspect wordt in 2.2 verder ingegaan.

18. Bert VAN RAEMDONCK & Ron VAN DEN BRANDEN, “In oorlogsnood”, 9-15.

19. De selectie van de weergegeven periode werd gemaakt door de uitgevers van *Die vervloekte oorlog* (Joris VAN SEVEREN, *Die vervloekte oorlog. Dagboek 1914-1918*, Kapellen/Ieper, Pelckmans/Studiecentrum Joris van Severen, 2005, 473).

20. Verschaeve was een belangrijk voorbeeld voor de Vlaams-katholieke jeugd en tevens “proost” van de geheime Frontbeweging. Verriest was een Vlaamsgezinde priester en, net als Verschaeve, idool van de Vlaams-katholieke studenten (Sophie DE SCHAEPDRIJVER, *De Grootte Oorlog. Het koninkrijk België tijdens de Eerste Wereldoorlog*, Antwerpen/Amsterdam, Olympus/Uitgeverij Contact, 1999, 192, 202-203; Reginald DE SCHRIJVER *et alii.*, *Nieuwe Encyclopedie*, 3274-3283).

21. Deze beweging werd opgericht door Vlaamsgezinde intellectuelen uit ontevredenheid over de behandeling van de Nederlandstalige frontsoldaten door de voor het merendeel Franstalige legerleiding. Er werden onder andere Vlaamse studiekringen opgericht, pamfletten uitgedeeld en protestacties ondernomen (Sophie DE SCHAEPDRIJVER, *De Grootte Oorlog*, 197, 213; Els WITTE, Jan CRAEYBECKX & Alain MEYNEN, *Politieke geschiedenis van België van 1830 tot heden*, Antwerpen, Standaard Uitgeverij, 1990, 150-151, 181).

anarchisme.²² Het bijhouden van oorlogsnotities was Van Severens eerste uitgebreide literaire activiteit.²³ Momenteel bestaat er slechts één gepubliceerde versie van zijn oorlogsdagboek. Deze werd in 2005 uitgegeven door Uitgeverij Pelckmans in samenwerking met het Studiecentrum Joris Van Severen. De editie en inleiding werden verzorgd door de historicus Daniël Vanacker. *Die vervloekte oorlog* is gebaseerd op diverse documenten uit de verzameling van erenotaris Rudy Pauwels uit Sint-Martens-Latem. Net als bij Loveling, is het dagboek samengesteld uit een samenraapsel van verschillende schriften en losse papieren. Deze documenten worden bewaard in het archief van de Katholieke Universiteit Leuven. Over de editiestrategie wordt aan het einde van *Die vervloekte oorlog* een korte toelichting gegeven.²⁴ Hieruit blijkt dat het in deze uitgave niet gaat om een integrale weergave van Van Severens notities. Opvallend in dit opzicht zijn zeker de passages aangeduid als “[...]”. Deze worden bestempeld als “weinig relevante en daarom weggelaten” passages. Over deze niet-gepubliceerde stukken wordt verder weinig uitleg gegeven.²⁵ In de toekomst zou een kritische, integrale en in het beste geval zelfs elektronische versie zoals die bestaat voor *In oorlogsnood* dan ook interessant kunnen zijn.

2. EEN VERGELIJKING

2.1. Stijl

Op basis van de ontstaanscontext van de in dit artikel besproken autodocumenten is het meteen duidelijk dat de twee dagboeken vanuit een zeer verschillende context en positie zijn geschreven. Hierdoor ontstaat een interessante vergelijking. Een eerste groot verschil tussen de twee dagboeken is vast te stellen op het niveau van de stijl. Lovelings dagboeknotities worden gekenmerkt door minutieus uitgewerkte en gedetailleerde beschrijvingen.²⁶ In onderstaand citaat zien we bijvoorbeeld hoe de schrijfster erin slaagt een vrij banale observatie op te tillen tot een literair relevante passage. Ze doet dit door het veelvuldig gebruik van adjectieven, die ze ook rechtstreeks na elkaar plaatst in “groot, hoog, dik, half vormloos, reeds donker en krachtig”. Verder speelt ze met woorden die te maken hebben met schaduwen en kleuren en incorporeert ze een vergelijking:

De blanke eenden sliepen op den wal, als groote nenuphars tusschen de lemnas+ onduidelijk in schemerschijn; de oever met het stilzwijgend riet lag in diepe schaduw. Alles stond groot, hoog, dik, half vormloos, reeds donker en

22. In voetnoot 163 (Joris VAN SEVEREN, *Die vervloekte oorlog*, 516) wordt nog verwezen naar een andere niet-uitgegeven tekst van Van Severen: *De weg der eerste rusteloosheid*.

23. Later is Van Severen vooral bekend geworden als oprichter van het Verdinaso, het Verbond van Dietse Nationaal-Solidaristen. Zijn literaire activiteiten zijn dan ook steeds meer in functie van zijn politieke bezigheden gaan staan. Bij het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog werd hij omwille van zijn politieke overtuigingen als staatsgevaarlijk aangehouden. Hij werd naar Frankrijk weggevoerd. Op 20 mei 1940 kwam hij in Abbeville, samen met zijn medewerker Jan Rijckoort, om het leven tijdens een schietpartij tussen Franse en Duitse soldaten. Zie: Reginald DE SCHRIJVER *et alii.*, *Nieuwe Encyclopedie*, 2739-2745; Els WITTE, Jan CRAEYBECKX & Alain MEYNEN, *Politieke geschiedenis van België*, 184, 214-215.

24. Joris VAN SEVEREN, *Die vervloekte oorlog*, 473-475.

25. In de voetnoten (Joris VAN SEVEREN, *Die vervloekte oorlog*, 508-530) wordt soms aangegeven wat er in de weggelaten passages staat. Het gaat onder andere om lange citaten, parafraseringen, leesverslagen en samenvattingen van literaire werken.

26. Sylvia VAN PETEGHEM & Ludo STYNEN, *In oorlogsnood*, 30.

krachtig in het villapark; de open graspleinen blonken zilverig grijs: een geur van late rozen en heliotroop - dat paarse zonnekruid - hing in de zoele atmosfeer; bonte bloesembloei, nu vervaald, maar bij vollen dage oogverlokkend, stond op de ronde perken of slingerden in afboordsel langs de bochtige paden mee. (+ “Lemna”: eendenkroos)²⁷

Andere elementen die voor levendigheid zorgen zijn het gebruik van origineel samengestelde woorden²⁸ en de dialoogvorm. Ook het wisselen tussen werkwoordstijden heeft dit effect. Verder getuigen goed opgebouwde verhalende stukken van Lovelings schrijftalent en -ervaring. Dit is zeker het geval in de passages met de titel “oorlogsprentje” of “oorlogsminiatur”, tot verhaal uitgewerkte anekdotes.²⁹ Een illustratie:

En de twee jongeren stappen voort. De jongste waagt zelfs een soort van danssprong, ondanks den ruwen last. De oudere soldaat heeft ook kreunend, zijn lading opgenomen: zwaar hangt ze op borst en rug, hij wankelt er onder, zijn knieën knikken. Hij broemt een weeklacht of een vermaledijding en volgt zijn makkers, met loome schreden, steeds verder en verder van hen achterblijvend.³⁰

In de passage hierboven zien we hoe de schrijfster van een algemene situatieschets via markeerders aan het begin van de tweede (“De jongste”) en de derde (“De oudere soldaat”) zin overgaat tot twee afzonderlijke beschrijvingen van de soldaten. Dan gaat ze verder met een korte maar gedetailleerde weergave van de situatie van de oudere soldaat om deze in de laatste zin van het fragment opnieuw te plaatsen binnen het bredere straatbeeld waarin de andere soldaten geschetst worden. Door het laatste, eenzame beeld van een soldaat die achterop raakt, geeft ze een dramatische toets aan de anekdote.

Waar Lovelings schrijfstijl in het algemeen gekarakteriseerd kan worden als sober en doordacht uitgewerkt, zien we bij Van Severen een meer “onstuimige” dagboekschrijver aan het werk. In zijn notities komen opvallend meer dramatische en bij momenten wat hoogdravend aandoende passages voor.³¹ Volgend citaat, waarin het gaat om een kaart die hij ontving van Verschaeve, illustreert deze observatie goed:

Ik voel zijn diepeenvoudige vriendschap in mijn hart als een mystieke avond binnendringen en zij doet me zoveel, zoveel vreugde. Die is mij genoeg. Ik voel er zijn eenzaamheid in, zijn lijden en zijn grootheid. Die hoge liefde die mij aan hem, ziel in ziel, doet groeien in de innerlijke wereld van deze grootse en strijdende liefde voor Vlaanderen, ik voel er de somber vlammende schoonheid van mij doorbranden, mij omscheppen tot een zuiverder en vooral rustigsterkere mens. Deze uren zijn uren van intense schoonheid.³²

27. Uit de notitie van vrijdag 3 augustus 1917 (Virginie LOVELING, *In oorlogsnood*, 598).

28. Sylvia VAN PETEGHEM & Ludo STYNEN, *In oorlogsnood*, 30.

29. *Ibid.*, 29; Sylvia VAN PETEGHEM & Ludo STYNEN, *Oorlogsdagboeken Virginie Loveling*, 415.

30. Uit de notitie van dinsdag 4 augustus 1914 (Virginie LOVELING, *In oorlogsnood*, 49).

31. Uiteraard kunnen we hier niet veralgemenen. Ook Van Severens autodocument bevat een aantal goed uitgewerkte beschrijvende delen, originele vergelijkingen en het soms geslaagd toepassen van contrastwerking. Merk ook de vergelijking op in het weergegeven citaat.

32. Uit de notitie van maandag 27 augustus 1917 (Joris VAN SEVEREN, *Die vervloekte oorlog*, 302). Het onderstrepen van de woorden in dit citaat gebeurde door Van Severen zelf. Dit deed hij wel vaker in zijn notities.

In zijn dagboek wordt de lezer geconfronteerd met de psychologie van een jongeman op zoek naar een eigen schrijfstijl en poëtica. De notitie van dinsdag 2 juli 1918 illustreert bijvoorbeeld Van Severens passie voor het schrijven:

En ik, ja, ik zit hier te verwateren in ziekelijke gedachten, binnen de enge, muffige kamer van mijn verstompt leven gesloten, dromend van grote toneelschepping waar mijn zicht over de wereld met Ibsens felheid en sarcasme en Dostojewskiaanse liefde zou opgebouwd worden en mijn levensfilosofie zou uitgroeien als een machtige synthese van ideaal en werkelijkheid.³³

De beschreven tegenstelling in stijl kan in verband gebracht worden met het generatieverschil tussen Loveling en Van Severen alsook met het gedeeltelijk daarmee samenhangende verschil in hun poëtica en literaturopvatting. Terwijl Lovelings aantekeningen in het algemeen te situeren vallen binnen een negentiende-eeuwse realistisch-beschrijvende poëtica, lijkt Van Severen er veeleer romantisch-expressieve opvattingen op na te houden. Waar Loveling voornamelijk focust op het dagdagelijkse of anekdotische, zien we bij Van Severen meer aandacht voor het verhevende. De soms wat hoogdravende stijl van zijn aantekeningen kan hier dan ook rechtstreeks mee in verband gebracht worden.

2.2. De gedachte aan publicatie

Men kan veronderstellen dat erkende of geoefende auteurs vaak al tijdens het bijhouden van hun autodocument aan het potentiële lezerspubliek (gekend of anoniem, gewild of niet) ervan zullen denken.³⁴ Zij beschouwen het herlezen en herschrijven van hun notities in veel gevallen als een deel van het dagboekhouden.³⁵ Ook voor Loveling, die al heel wat publicaties op haar naam had staan, blijkt dit het geval geweest te zijn. Voor haar was de mogelijkheid tot publicatie wellicht vanzelfsprekender dan voor de onbekende Van Severen. Deze instelling heeft zoals zal blijken invloed gehad op de inhoud en vorm van *In oorlogsnood*.³⁶

Inhoudelijk is de gedachte aan publicatie een mogelijke verklaring voor de zeer beperkte persoonlijke informatie die we over Loveling krijgen.³⁷ Vooral wordt op stilistisch vlak duidelijk dat deze auteur onophoudelijk bezig was met haar potentiële lezerspubliek. Zo schrijft ze regelmatig in de tweede persoon enkelvoud waar-

33. Uit de notitie van maandag 1 juli 1918 (Joris VAN SEVEREN, *Die vervloekte oorlog*, 426).

34. Béatrice DIDIER, *Le journal intime*, Presses Universitaires de France, 1976, 20-21; Martin ROS, *Het dagboek als literair genre*, 37; Françoise SIMONET-TENANT, *Le Journal Intime*, 88-89; Hendrik VAN GORP, Dirk DELABASTITA & Rita GHESQUIERE, *Lexicon*, 114.

35. Françoise SIMONET-TENANT, *Le journal intime*, 66.

36. Sylvia VAN PETEGHEM & Ludo STYNEN, *In oorlogsnood*, 15-17, 32-33; Sylvia VAN PETEGHEM & Ludo STYNEN (2005), *Oorlogsdagboeken Virginie Loveling*, 414, 418; Bert VAN RAEMDONCK & Ron VAN DEN BRANDEN, “In oorlogsnood”, 9-15.

37. Stynen (Sylvia VAN PETEGHEM & Ludo STYNEN (1999), *In oorlogsnood*, 35) geeft bovendien aan dat Loveling in het algemeen gehecht was aan haar privacy (VAN PETEGHEM & Ludo STYNEN (2005), *Oorlogsdagboeken Virginie Loveling*, 416). Ze zal dus wellicht bewust weinig persoonlijke informatie hebben willen delen met het potentiële lezerspubliek van haar dagboek. In 2.3 wordt hierop nog wat dieper ingegaan.

door men zich als lezer rechtstreeks aangesproken voelt. De schrijfster verklaart ook gegevens en woorden waarvan ze leek te veronderstellen dat haar lezers ze niet zouden kennen. In het volgende citaat legt ze het woord “beluik” bijvoorbeeld uit tussen haakjes: ““Ik geloof, dat ze uit den grond ontstaan,” roept hardop een werkvrouw onbeschroomd, aan den hoek van een beluik (een doodlopend straatje) tot een andere op den overkant”.³⁸ Sommige passages lijken bovendien in scène gezet. Ze doen moraliserend aan en creëren de indruk geschreven te zijn om een boodschap mee te geven.³⁹ Zo bijvoorbeeld in de notitie van zaterdag 8 augustus 1914:

Aan den afgeronden hoek van het café “De Karpel” zitten twee heeren bij een tafeltje.

Een wandelaar, die een wijle aan ’t winkelraam draalt daarnaast, op het voetpad, hoort wat de een aan den anderen mededeelt:

“De jonge graaf Steenhert de Groebeke is als vrijwilliger opgetrokken met zooveel andere adellijken.”

“Mijn zoon ook,” is het antwoord.

“Welhoe, die knappe jongen, die een week geleden bij ’t afleggen van zijn eindexamen de hoogste onderscheiding kreeg!”

Sprakeloos bewogen knikt de vader den spreker herhaaldelijk toe.

“Die jongen, waarop gij reden hadt zoo fier te wezen!” klinkt het ontzet en medelijdend.

“Nu ben ik dubbel fier op hem,” antwoordt de vader. Zijn ontroering is overwonnen. Zich vermannend richt hij de borst op.⁴⁰

In een aantal passages van *In oorlogsnood* verwoordde Loveling ook expliciet haar gedachte aan een boek. Een voorbeeld uit de notitie van donderdag 7 oktober 1915: “O wat een zwaar pak reeds dat vlug op papier neergeworpene dagboek! Ja een heel boek, een omvangrijk boek zal het uitmaken”.⁴¹ Er zijn na de oorlog ook effectief fragmenten van haar notities verschenen in kranten en tijdschriften. Zo wordt in Van Raemdoncks editie van het dagboek voor de periode van 1 september tot en met 1 oktober 1914 de tekst van het gepubliceerde deel uit *Dietsche Warande en Belfort* gebruikt.⁴² Ook in *De Vlaamsche Gids* werden passages gepubliceerd.⁴³ Verder werden korte delen van het dagboek onder de titel “Oorlogsprentje” met het oog op publicatie gezet. Maurits Basse, vriend, biograaf en later executeur van de literaire nalatenschap van Loveling, heeft de notities daarenboven doorgenomen en verbeterd.⁴⁴ Ten slotte wijzen ook Lovelings eigen aanpassingen, verbeteringen en

38. Uit de notitie van zaterdag 5 juni 1915 (Virginie LOVELING, *In oorlogsnood*, 245).

39. Ook bij Van Severen vinden we een aantal moraliserend aandoende passages (Joris VAN SEVEREN, *Die vervloekte oorlog*, 274-275, 370). Deze zijn echter minder opvallend aanwezig dan bij Loveling.

40. Virginie LOVELING, *In oorlogsnood*, 51.

41. *Ibid.*, p. 328.

42. *Ibid.*, p. 64.

43. Sylvia VAN PETEGHEM & Ludo STYNEN (1999), *In oorlogsnood*, 28; Bert VAN RAEMDONCK & Ron VAN DEN BRANDEN, “In oorlogsnood”, 10-11. Het gaat hier om “In oorlogsnood (een fragment)”, in: *Dietsche Warande & Belfort* (1921, 21, 3, 273-297; 1921, 4, 417-438; 1921, 21, 5, 594-605) en “In oorlogsnood. Fragmenten uit mijn dagboek”, in: *De Vlaamsche Gids* (1922-1923, 11, 1, 27-47; 2, 113-116).

44. Sylvia VAN PETEGHEM & Ludo STYNEN (1999), *In oorlogsnood*, 15, 28-29; Sylvia VAN PETEGHEM & Ludo STYNEN (2005), *Oorlogsdagboeken Virginie Loveling*, 419, 422; Bert VAN RAEMDONCK & Ron VAN DEN BRANDEN, “In oorlogsnood”, 11.

regie-aanwijzingen op de gedachte aan publicatie.⁴⁵ Van Peteghem⁴⁶ schrijft hierover:

Loveling had het meeste van haar dagboek al uitgeefklaar gemaakt en drukklaar overgeschreven. [...] Sommige van de mapjes waren erg samenhangend, waar andere enkel flarden en fragmenten bevatten. Dit wijst er duidelijk op dat Loveling al zelf een keuze van fragmenten had gemaakt die voor publicatie in aanmerking kwamen.⁴⁷

Bovenstaande elementen tonen aan dat Loveling al vanaf het begin aan de publicatie van haar autodocument dacht.⁴⁸ Als professionele auteur beschouwde ze het herlezen en herwerken van haar notities wellicht als een deel van het dagboekschrijven.⁴⁹

In *Die vervloekte oorlog* krijgen we veel minder aanwijzingen voor de gedachte aan publicatie. Een uitzonderlijke keer laat Van Severen expliciet uitschijnen dat zijn volledige oorlogsdagboek kan dienen als uitgangspunt voor een literair werk:

Een boek te schrijven: *Oorlogsleven*, dat geweldig, scherp, hatend en grijnzend en koudtoornig al het gruwelijke, dombeestige van de oorlog zal beelden en niets dan dat, omdat ik anders niets zag. Een boek van haat, duivelse haat tegen de oorlog en het leger.⁵⁰

Het is echter moeilijker dan bij *In oorlogsnood* uit te maken hoeveel van de authentieke inhoud en stijl van de notities verloren is gegaan door aanpassingen. Dit heeft twee oorzaken. Ten eerste worden in de uitgave van *Die vervloekte oorlog* weinig schrappingen, toevoegingen en verbeteringen vermeld die de schrijver doorvoerde in zijn notities.⁵¹ Ten tweede wordt door Vanacker⁵² aangegeven dat Van Severen vaak eerst met kladversies werkte, die hij pas later neerschreef in zijn autodocument. Daarom zijn er mogelijk minder correcties te vinden in zijn schriftjes.⁵³ In het algemeen kan gesteld worden dat Van Severen zijn dagboek in de eerste plaats als “uitlaatklep” gebruikte, een manier om zijn gedachten te ordenen in een verwarrende tijd. Dit is wellicht ook de reden waarom zijn notities slordiger aandoen en meer gefragmenteerd zijn dan die van Loveling.

45. Sylvia Van PETEGHEM & Ludo STYNEN (1999), *In oorlogsnood*, 12-16, 28-29; Bert VAN RAEMDONCK & Ron VAN DEN BRANDEN, “In oorlogsnood”, 10, 13.

46. Sylvia VAN PETEGHEM & Ludo STYNEN (1999), *In oorlogsnood*, 16.

47. Ook in een aantal voetnoten van *In oorlogsnood* staat hierover informatie. Over de beginpassage van de notitie van woensdag 9 december 1914 staat er in de uitgave van 1999 bijvoorbeeld: “Er stond oorspronkelijk ‘de kaarten voor een oogenblik neerlegde’. Loveling schrapt ‘een oogenblik’ en vergat dat ook te doen met ‘voor’. Daarom staat er dus eigenlijk (verkeerdelijk): ‘de kaarten voor neerlegde.’” (Virginie LOVELING (1999), *In oorlogsnood*, 113)

48. Dit neemt niet weg dat ook Loveling haar dagboek gebruikte als een middel om de moeilijke oorlogsomstandigheden te plaatsen en te verwerken.

49. Reis- of oorlogsdagboeken worden vaak achteraf bewerkt in betere en rustigere omstandigheden. Het is interessant na te gaan hoeveel tijd er ligt tussen het beleven van iets en het neerschrijven van het relaas erover. Een studie van aanpassingen in een dagboek kan dan ook opvallende resultaten opleveren (Françoise SIMONET-TENANT, *Le journal intime*, 90).

50. Uit de notitie van dinsdag 20 februari 1917 (Joris VAN SEVEREN, *Die vervloekte oorlog*, 181).

51. Er zijn een aantal uitzonderingen op deze observatie. Zo bijvoorbeeld noot 131 (Joris VAN SEVEREN, *Die vervloekte oorlog*, 514): “JVS wijzigde ‘praktische welsprekendheid’ later in ‘praat’. In dat notitieboekje bracht hij nog andere correcties aan, vooral schrappingen. Daar die ingrepen van latere datum zijn, hou ik er geen rekening mee”. Hetzelfde geldt voor noten 311 en 324 (*Ibid.*, 522-523).

52. Joris VAN SEVEREN, *Die vervloekte oorlog*, 474.

53. *Ibid.*, 474.

2.3 Intertekstualiteit, metareflectie en censuur

De tegenstellingen in stijl en in gedachte aan publicatie illustreerden reeds de invloed van de verschillende positie en poëtica van Loveling en Van Severen tijdens het schrijven van hun oorlogsnotities. In dit verband bestaan er nog een aantal opvallende verschillen tussen beide auteurs. Zo staat ten eerste het dagboek van de jonge Van Severen bol van de intertekstuele verwijzingen en besprekingen van literaire werken. Deze vormen een van de meest treffende en intrigerende aspecten van zijn autodocument. Naast de expliciete verwijzingen naar schrijvers⁵⁴ vinden we in *Die vervloekte oorlog* ook talloze leesverslagen. Vaak was Van Severen zeer geïnspireerd door- en enthousiast over gelezen boeken. In een passage uit de notitie van maandag 23 juli 1917 schrijft hij: “Ik begin de lezing van Verschaeves *Judas*. Machtig werk, rijke, lenige taal, grote verbetering in de verzen, groots. En weer die Oordase woorden, die grote genieuwoorden die op de spanningsuren naar boven openspringen”.⁵⁵

Op sommige momenten was zijn beoordeling dan weer ronduit negatief:

Ontvang “Au flancs du vase” voor Mrs. Innes. Flauwe, zeverachtige poëzie. Mièvre, alledaagse beelden, geen ziening, geen schone taal zelfs en banaal altijd tevoor komen met: roses, ciel de rose, seins roses, rose d’amour enz. enz. De Samain met al zijn fouten en tekortkomingen, zonder een van zijn gaven. Fluweligerigheid van sensitietjes, pronkerig-bepeuterde fijnigheidjes, weke flauwigheidspoëzie die geen zier van poëzie in heeft, maar de schijn heeft van mooi gezegd te zijn? Oh zo arm, zo knufjes, zo zoeterig arm, povere retorieker, college-intern-poëet.⁵⁶

Van Severens notities bevatten daarenboven ook impliciete verwijzingen naar literaire werken. Zo zijn er, ondanks het feit dat hij nergens in zijn notities expliciet aangeeft dit werk te kennen, passages die doen vermoeden dat hij *Het vaderhuis* van Karel van de Woestijne gelezen had.⁵⁷ Deze veronderstelling wordt gestaafd door referenties aan andere werken van deze auteur.⁵⁸ Twee voorbeelden van fragmenten die, vooral door de woordkeuze, aan *Het vaderhuis* doen denken: “O mijn grote, koele, doomrijke vaderhuis. Frisse, wijde zalen, liefde en bloemen en bomen en vogels en vrede en zalige peins. Stille woorden. Begrijpen niet door ’t verstand maar door liefde. O alle leven leven, essentie-schoonheid”.⁵⁹ En: “Noenmaal bij die goede Claeys. Hoe vaderlijk is dit huis voor mij geworden”!⁶⁰

Hoe komt het dat het dagboek van de “niet ervaren” en jonge schrijver zoveel meer intertekstuele verwijzingen bevat dan dat van de ervaren en erkende auteur?

54. Een selectie van de meest vermelde namen: Charles Baudelaire, Léon Bloy, Thomas Carlyle, Paul Claudel, Gabriele D’Annunzio, Fjodor Dostojewski, Henrik Ibsen, Maurice Maeterlinck, Multatuli, Friedrich Nietzsche, Albrecht Rodenbach, George Bernard Shaw, André Suarès, Rabindranath Tagore, Paul Verlaine, August Vermeylen en Johann Wolfgang Von Goethe (*Ibid.*, 531-536).

55. *Ibid.*, 281.

56. Uit de notitie van donderdag 1 februari 1917 (Joris VAN SEVEREN, *Die vervloekte oorlog*, 174-175).

57. Karel VAN DE WOESTIJNE, “Het Vader-huis”, in: *Karel van de Woestijne, Werken. Eerste deel - Lyriek I*, 1896-1903, 21-106. Vanacker wijst er in voetnoot 157 (Joris VAN SEVEREN, *Die vervloekte oorlog*, 516) ook op dat Van Severen de eerste regel van dit gedicht gebruikt in zijn notitie van maandag 25 september 1916 (Joris VAN SEVEREN, *Die vervloekte oorlog*, 127).

58. Andere verwijzingen naar deze schrijver komen voor in Joris VAN SEVEREN, *Die vervloekte oorlog*, 50, 98, 233, 235-236, 241, 367, 369, 405, 412, 446.

59. Uit de notitie van vrijdag 11 mei 1917 (Joris VAN SEVEREN, *Die vervloekte oorlog*, 229).

60. Uit de notitie van zondag 3 juni 1917 (*Ibid.*, 239).

Hiervoor zijn een aantal verklaringen te bedenken. Zo kan men ervan uitgaan dat beginnende schrijvers sneller terugvallen op het literaire werk van andere auteurs om zichzelf uit te drukken.⁶¹ Dit is wellicht ook bij Van Severen het geval geweest. Hij lijkt zijn onbestaande schrijversreputatie te compenseren door veelvuldig naar erkende literaire voorbeelden te verwijzen. De lezer krijgt sterk het gevoel dat deze jonge dagboekschrijver zich op alle mogelijke manieren wilde bewijzen als auteur. Hij probeerde zich hierbij een soort van geromantiseerde artistieke en intellectuele pose aan te meten. Deze houding vormt een constante in zijn dagboeknotities. Onderstaande passage is hier een goed voorbeeld van:

Moeheid, afschuw van alle mensen waar ik geen diepbegrijpende vriend vind.
Indommeling onder de lafheid van afgebeeld brein en doortilde zenuwen.
Onverschilligheid met nijpend leed van vertrapte liefde dooraderd, [...] ver-
dwaald in eigen zieke zinnen, krankbezeten door afschuwelijke gedrochten van
vertwijfeling.⁶²

Dit staat in contrast met het autodocument van Loveling. Mogelijk voelde zij als gevierd schrijfster veel minder de nood zich te “bewijzen”. Doordat ze al tot een persoonlijk ontwikkelde taal en stijl gekomen was, lijkt ze minder terug te vallen op andere auteurs om zich uit te drukken.⁶³

Een tweede verschil tussen Van Severen en Loveling is dat de eerste meer gegevens noteert die kunnen dienen als inspiratie voor toekomstig literair werk.⁶⁴ Bijvoorbeeld: “Daar is een schone studie over te doen, het lijden in kunstenaarszielen: Baudelaire, Vigny, Bloy, Charles Gouzzée, Gezelle”.⁶⁵ Ook komen er bij hem beduidend meer poëtische uitspraken en metareflexieve passages voor.⁶⁶ Een voorbeeld van hoe Van Severen nadacht over zijn eigen schrijven en de omstandigheden die dit beïnvloedden, vinden we in de volgende passage: “Ik herlees dit laatste [op] 20 augustus en lach. Natuurlijk geschreven terwijl ik van moeheid indommelde en onbewust aantekende wat machinaal in mij opkwam. Dat gebeurt nu meermalen”.⁶⁷ Opnieuw vertoont het dagboek van de jonge frontsoldaat kenmerken die men eerder zou verwachten in de dagboeknotities van een professionele schrijfster. Ook hier is het waarschijnlijk dat Loveling op een punt in haar leven en schrijverscarrière gekomen was waarop ze minder de neiging had om haar opinie over schrijven en literatuur expliciet weer te geven.⁶⁸ Van Severen

61. Françoise SIMONET-TENANT (*Le journal intime*, 78, 119-120) geeft aan dat het lezen van andere literaire werken de kennis van zichzelf en het eigen schrijven voedt.

62. Uit de notitie van maandag 20 juni 1917 (Joris VAN SEVEREN, *Die vervloekte oorlog*, 258).

63. Enkele schrijvers waarnaar Loveling verwijst: Jacob Cats, Victor Hugo, William Shakespeare, Lord Chesterfield, Alphonse de Lamartine, Theodoor van Rijswijk, George Sand, Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich Heine, Friedrich Schiller, Emile Zola en Lord Byron.

64. Françoise SIMONET-TENANT, *Le journal intime*, 124.

65. Uit de notitie van vrijdag 20 oktober 1916 (Joris VAN SEVEREN, *Die vervloekte oorlog*, 136).

66. Dit zijn opnieuw elementen die aangeven dat schrijvers zich bewust zijn van het literaire medium (Françoise SIMONET-TENANT, *Le journal intime*, 78, 126). Door een reflexief discours over de praktijk van het (dagboek)schrijven zelf te hanteren, vervagen ook de grenzen tussen discours en meta-discours. Zo ontstaat een kritische analyse van het eigen schrijven die vaak het resultaat is van autolectuur: het herlezen en becommentariëren van de eigen notities net na het schrijven of veel later (Martin Ros, “Het dagboek als literair genre”, 34; Françoise SIMONET-TENANT, *Le journal intime*, 119-124).

67. Uit een voetnoot (Joris VAN SEVEREN, *Die vervloekte oorlog*, 522) bij de notitie van zaterdag 28 juli 1917 (*Ibid.*, 284).

68. Deze observatie impliceert niet dat Loveling geen metareflexieve gedachten neerpende. Ze heeft het bijvoorbeeld meermaals over het idee dat taal niet steeds toereikend is om gebeurtenissen weer te geven (bijvoorbeeld in de notities van woensdag 9 september 1914, zaterdag 1

daarentegen wilde via het schrijven mogelijk toewerken naar een eigen poëtica en visie op literatuur.

Een laatste verschil heeft te maken met het censureren van dagboeknotities. We zien dat Loveling, als publiek persoon, meer aan censuur doet dan de relatief onbekende Van Severen. Als erkende schrijfster werd ze dan ook extra in de gaten gehouden tijdens de oorlog. Het bijhouden van een dagboek was een clandestiene activiteit en Loveling heeft het in haar notities vaak over haar angst voor huiszoekingen en sancties.⁶⁹ Op zaterdag 8 januari 1916 schrijft ze bijvoorbeeld: “Mijn geschreven pak wordt weder zoo groot en waar het te verbergen? Er loopen zulke beangstigende berichten rond van gevaar en strenge straffen bij ’t ontdekken van iets dergelijks”.⁷⁰ Ze verstopte het samenraapsel van losse papieren en schriften dan ook op uiteenlopende plaatsen:⁷¹ “En dan denk ik aan de verstopte handschriften, waarvan schuilplaatsen zoo goed zijn gekozen, dat ik ze soms zelve niet meer te ontdekken weet, die niet, die nergens aan durf teekenen, waar de bladzijden verborgen zitten; want die inlichting zou tot leidraad+-ontdekking dienen in geval van huiszoeking (+oorspronkelijk: leiddraad)”.⁷² Van Raemdonck & Van den Branden schrijven hierover:

De gedwongen geheimhouding van haar dagboek heeft nogal wat gevolgen gehad voor de manier waarop het werd samengesteld en bewaard. Op gezette tijden, wanneer ze weer een stapeltje blaadjes had volgeschreven, naaide Loveling een aantal velletjes aan elkaar en verstopte ze het pakketje ergens in haar huis. Soms kwam zo een pakketje meteen netjes bij de voorgaande fragmenten terecht, maar soms (bijvoorbeeld als er werd aangebeld en ze plots alles moest wegmoffelen) koos ze een andere geheime plaats uit. Daardoor gebeurde het wel eens dat Loveling nadien niet goed meer wist waar er overal nog fragmenten uit het dagboek lagen.⁷³

Deze continu aanwezige angst is ook een mogelijke verklaring voor de weinig subjectieve stijl die haar autodocument kenmerkt. Loveling speelt als schrijfster een relatief discrete rol en formuleert haar eigen mening voornamelijk indirect. Dit doet ze onder andere door haar opinie in de mond van externe figuren te leggen.⁷⁴ Het fragment over gevangen genomen werklieden uit de dagboeknotitie van 11 oktober 1916 illustreert dit goed:

mei 1915 en vrijdag 15 september 1916). Ook de praktijk van het dagboekschrijven zelf, de omstandigheden, de indeling en de uitwerking ervan, komen geregeld aan bod (Sylvia VAN PETEGHEM & Ludo STYNEN (1999), *In oorlogsnood*, 31; Sylvia VAN PETEGHEM & Ludo STYNEN (2005), *Oorlogsdagboeken Virginie Loveling*, 415-416). Deze passages zijn echter minder expliciet aanwezig dan in *Die vervloekte oorlog*.

69. Sylvia VAN PETEGHEM & Ludo STYNEN (1999), *In oorlogsnood*, 16, 31-34; Sylvia VAN PETEGHEM & Ludo STYNEN (2005), *Oorlogsdagboeken Virginie Loveling*, 415, 419; Bert VAN RAEMDONCK & Ron VAN DEN BRANDEN, “In oorlogsnood”, 9-10. Een voorbeeld hiervan is te vinden in de notitie van 23 september 1915 (Virginie LOVELING, *In oorlogsnood*, 314).

70. Virginie LOVELING, *In oorlogsnood*, 385.

71. Françoise SIMONET-TENANT, *Le journal intime*, 29; Sylvia VAN PETEGHEM & Ludo STYNEN, *Oorlogsdagboeken Virginie Loveling*, 414, 419; Bert VAN RAEMDONCK & Ron VAN DEN BRANDEN, “In oorlogsnood”, 10. Aan het begin van de notities van het jaar 1917 geeft de schrijfster aan dat er veel ontbreekt uit de periode die dan begint: de maanden januari, maart en de laatste weken van 1916. Ze durfde kort na een huiszoeking ook een hele tijd bijna niets te schrijven (Virginie LOVELING, *In oorlogsnood*, 553). Stynen (Sylvia VAN PETEGHEM & Ludo STYNEN (1999), *In oorlogsnood*, 29) geeft ook aan dat de hele maand maart van 1918 nooit teruggevonden werd.

72. Uit de notitie van vrijdag 15 september 1916 (Virginie LOVELING, *In oorlogsnood*, 493).

73. Bert VAN RAEMDONCK & Ron VAN DEN BRANDEN, “In oorlogsnood”, 10.

74. Françoise SIMONET-TENANT, *Le journal intime*, 141.

En het schijnt waar, dat de weigerende gevangenen enkel genoeg eten krijgen om het leven te behouden. Dezen morgen staan ze in groot getal op St. Pietersplein, de opgeëischten, een jammerlijke groep: “Uw hart zou er bij breken,” zei een werkvrouw, die er was voorbijgegaan, “die dutsen, met het hoofd in den grond, de druk is er aan te scheppen. ’t Gelijkt een keuring van beesten op een tentoonstelling van vee. En zeggen, dat ze zoo iets met onschuldige menschen doen!...” hoofdschuddend, en dan in eens, de vuist ballend met schitterende oogen in het verarmoed, verslenst gelaat: “Mijn bloed kookt, als ik peins, dat die ongelukkigen loopgraven moeten gaan delven of prikdraad stellen voor de bescherming van de invallers, die hier onze jongens komen omverschieten en ons land uitzuigen... Is er dan geen God meer om ze te straffen, zal hij ons blijven verlaten in den nood?”⁷⁵

In dit voorbeeld geeft Loveling de mening van een werkvrouw weer die veroordeelt wat er gebeurt. Toch kan de lezer zich niet ontdoen van de indruk dat het ook om de inzichten van de auteur zelf gaat.⁷⁶ Een andere strategie die de schrijfster aanwendde om geen direct bezwarend materiaal te geven, is het gebruik van afkortingen en initialen om te verwijzen naar personen of plaatsen.⁷⁷

Zoals gezegd, krijgen we bij Van Severen te maken met een veel directere schrijfstijl. Hij was op het moment van het schrijven onbekend als auteur en lijkt zich daarom veel minder geremd te hebben gevoeld in wat hij neerschreef. Waar Lovelings dagboek vooral externe informatie over Gent in oorlogstijd bevat, zien we in *Die vervloekte oorlog* hoe een dagboek het perfecte werkmiddel kan zijn in de zoektocht naar een eigen ideologische en literaire identiteit. We krijgen dan ook te maken met een uiterst introspectief en subjectivistisch document.⁷⁸ Van Severen filosofeert in zijn notities over grote levensvragen zoals dood en leven maar ook over politiek, liefde en het geloof. Omdat hij alleen voor zichzelf schreef, lijkt hij niet de neiging te hebben gehad censuur toe te passen. Het is echter wel opvallend dat we in de notities van deze soldaat zeer weinig informatie krijgen over de omstandigheden aan het front. We zien hoe Van Severen een vlucht lijkt te nemen en de oorlogsrealiteit tracht te sublimeren door zich te wijden aan het schrijven en autoanalyse.⁷⁹ In het volgende citaat vermeldt hij ook zelf dit inzicht: “Werk naarstig en ernstig aan mijn schets van een filosofie der Vlaamse Beweging. Zo leef ik buiten de ellendige stomheid der militaire wereld”.⁸⁰ Het bijhouden van een oorlogsdagboek had bij de twee besproken auteurs dus een verschillende therapeutische werking.⁸¹ Deze observatie kan ook in verband gebracht worden met de geografische situering. In Gent was er de continue controle van de bezetter terwijl men ervan uit kan gaan dat de controle aan het front van een andere aard was.

75. Virginie LOVELING, *In oorlogsnood*, 510.

76. In *In oorlogsnood* zijn ook een aantal passages te vinden waarin Loveling zich er niet van kan weerhouden om haar eigen mening te formuleren. Zo bijvoorbeeld in de notitie van vrijdag 3 augustus 1917 (Virginie LOVELING, *In oorlogsnood*, 600).

77. Sylvia VAN PETEGHEM & Ludo STYNEN (1999), *In oorlogsnood*, 33; Sylvia VAN PETEGHEM & Ludo STYNEN (2005), *Oorlogsdagboeken Virginie Loveling*, 416; Bert VAN RAEMDONCK & Ron VAN DEN BRANDEN, “In oorlogsnood”, p. 11. Ook de aanpassingen die Basse maakte, waren soms censurerend (Bert VAN RAEMDONCK & Ron VAN DEN BRANDEN, “In oorlogsnood”, 11).

78. Het verschil tussen een intern en extern dagboek wordt duidelijk geschetst door Françoise SIMONET-TENANT (*Le journal intime*, 18-19, 43).

79. Françoise SIMONET-TENANT, *Le journal intime*, 95, 104.

80. Uit de notitie van woensdag 23 mei 1917 (Joris VAN SEVEREN, *Die vervloekte oorlog*, 235).

81. Hendrik VAN GORP, Dirk DELABASTITA & Rita GHESQUIERE, *Lexicon*, 114.

BESLUIT

In dit artikel stond het dagboek als literair verschijnsel centraal. Hiervoor werden twee concrete werken, en dus twee vormen van het literaire, met elkaar vergeleken via een aantal invalshoeken: de stijl, de gedachte aan publicatie, intertekstualiteit, metareflectie en ten slotte censuur. Op basis hiervan werd duidelijk dat zowel *In oorlogsnood* als *Die vervloekte oorlog* elementen vertonen die als interessante *markers* van een literaire schrijftuur kunnen beschouwd worden. De ontstaanscontext van teksten en de concrete positie van de auteur bleken een belangrijke rol te spelen voor het dagboek.

In Lovelings dagboek zien we het bewustzijn van een schrijver-auteur die op verschillende manieren haar dagboek literair aantrekkelijk trachtte te maken.⁸² Naast goed opgebouwde beschrijvingen en verhalende stukken, wendde ze nog andere strategieën aan om haar relaas levendig te maken. Zo bijvoorbeeld het creatieve taalgebruik, de dialoogvorm en het wisselen tussen werkwoordstijden. Daarenboven werd duidelijk dat ze vanaf het begin dacht aan de publicatie van haar dagboek. Toch bleek Van Severen niet de complete tegenpool van Loveling te zijn. *Die vervloekte oorlog* is veel meer dan het dagboek van een onervaren en ongeoefende schrijver. We zien een belezen, cultureel gevormde en ambitieuze jongeman op zoek naar een eigen (literaire) identiteit. Dit uit zich vooral in de intertekstuele verwijzingen alsook de poëtische en metareflexieve passages in zijn autodocument. Dit neemt echter niet weg dat Loveling gelijk had toen ze in haar dagboek stelde: “De vrucht der ervaring rijpt niet aan jonge takken”.

Lize LEFAIBLE

Vrije Universiteit Brussel
lize.lefaible@gmail.com

82. Béatrice DIDIER, *Le journal intime*, p. 181; Martin ROS, Het dagboek als literair genre, 38; Françoise SIMONET-TENANT, *Le journal intime*, 98.



Interférences littéraires Littéraire interferences

Multilingual e-Journal for Literary Studies

<http://www.interferenceslitteraires.be>

ISSN : 2031 - 2790

VARIA



Christian CHELEBOURG

Thermodynamique des mœurs
Conflits de générations et marche de l'Histoire
de *La Bande des Ayacks* à *The Hunger Games*

Résumé

La succession des générations fait imaginer la marche de l'Histoire selon un modèle thermodynamique, comme résultant du déséquilibre entre l'énergie de la jeunesse et l'entropie des adultes. De *La Bande des Ayacks* (1938) de J.-L. Foncine, qui met au jour une rupture avec l'ordre ancien consistant en un strict remplacement des pères par leurs fils à *The Hunger Games* de S. Collins (2008), il semble que s'observe, dans la littérature comme au cinéma, un basculement dans la représentation des rapports entre générations qui a entraîné, par rejet des modèles adultes, une révolte des jeunes parfois mortifères. L'amour ne suffit plus souder durablement la famille dans l'imaginaire contemporain, ainsi qu'en témoignent plusieurs films postérieurs à l'an 2000. Il apparaît, au total, que la notion de génération s'articule désormais à un imaginaire cyclique qui a substitué au meurtre du père le sacrifice du fils. Les fictions reflètent l'aspiration de la jeunesse à rompre avec cette logique, sans revenir à la précédente, pour rétablir une temporalité linéaire et progressiste reposant sur un refus radical du monde adulte.

Abstract

The succession of generations makes us imagine the course of history according to a thermodynamic model, as the result of an imbalance between the energy of youth and the entropy of adulthood. From *La Bande des Ayacks* (1938) by J.-L. Foncine, which reveals a rupture with the old order consisting of a strict replacement of the fathers by their sons, to *The Hunger Games* (2008) by S. Collins, there seems to be, in literature as in cinema, a tilt in the representation of the relations between generations which has led, through the rejection of adult models, to an at times lethal revolt of the young. Love no longer suffices to weld the family together in the contemporary imagination, as various movies from the last decade reveal. On the whole, it appears that the notion of generation henceforth articulates itself via a cyclical imagination which has substituted the sacrifice of the son for the murder of the father. These fictions reflect the aspiration of the young to break with this logic, without returning to the earlier one, to reestablish a linear and progressive temporality which rests on a radical refusal of the adult world.

Pour citer cet article :

Christian CHELEBOURG, « Thermodynamique des mœurs. Conflits de générations et marche de l'Histoire de *La Bande des Ayacks* à *The Hunger Games* », dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 10, mai 2013, pp. 141-157.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION - DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KULeuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur

Matthieu SERGIER (FNRS – UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Guillaume WILLEM (KULeuven) & Laurence VAN NUIJS (FWO – KULeuven) – Secrétaires de rédaction - Redactiesecretarissen

Elke D'HOKER (KULeuven)

Lieven D'HULST (KULeuven – Kortrijk)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION - REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Anke GILLEIR (KULeuven)

Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)

Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)

Ortwin DE GRAEF (KULeuven)

Ben DE BRUYN (FWO - KULeuven)

Jan HERMAN (KULeuven)

Marie HOLDSWORTH (UCL)

Guido LATRÉ (UCL)

Nadia LIE (KULeuven)

Michel LISSE (FNRS – UCL)

Anneleen MASSCHELEIN (FWO – KULeuven)

Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)

Reine MEYLAERTS (KULeuven)

Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KULeuven)

Marc VAN VAECK (KULeuven)

Pieter VERSTRAETEN (KULeuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE - WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Monash University - Melbourne)

Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Faith BINCKES (Worcester College - Oxford)

Philiep BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Christian CHELEBOURG (Université de Nancy II)

Edoardo COSTADURA (Friedrich Schillet Universität Jena)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix - Namur)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ute HEIDMANN (Universität de Lausanne)

Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)

Michael KOHLHAUER (Université de Savoie)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université de Grenoble)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

François LECERCLE (Université de Paris IV - Sorbonne)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Christina MORIN (Queen's University Belfast)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Olivier ODAERT (Université de Limoges)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Maité SNAUWAERT (University of Alberta - Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KULeuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

THERMODYNAMIQUE DES MŒURS

CONFLIT DES GÉNÉRATIONS ET MARCHÉ DE L'HISTOIRE

DE *LA BANDE DES AYACKS* À *THE HUNGER GAMES*¹

« Une *génération* passe, & il en vient une autre » lit-on dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert², à l'entrée « Génération », dans l'acception que donne au mot l'histoire ancienne et moderne. Par sa brutalité, la formule met en valeur le principe dynamique attaché à la notion. Penser les générations, c'est penser leur succession, que ce soit pour l'assurer ou pour la différer. Le concept est fondamentalement historique. Le compte des générations est un peu le principe humain de mesure du temps, comme les cycles de la lune et du soleil en sont les principes naturels. Fondamentalement intuitif, toutefois, il s'évalue pour l'essentiel en termes de relation : « relation avec les pairs, les générations antérieures, les institutions et les évolutions historiques »³. Il caractérise la manière dont l'histoire culturelle ou politique façonne les individus, distinguant des groupes soudés par un ensemble d'expériences similaires. La distinction des générations est en somme, pour l'imaginaire, l'unité de mesure des dynamiques historiques, comprises en termes d'impacts conjoints des classes d'âge et des contextes culturels sur les collectivités humaines.

On comprend qu'on attende sur ce terrain d'étude l'historien ou le sociologue, mais le littéraire a également son mot à dire, sinon comme découpeur de siècles en tranches, petit jeu dans lequel les abus n'ont pas manqué, du moins comme observateur des enjeux culturels du phénomène. Les fictions⁴ d'une époque sont en effet révélatrices de ses mœurs, de ses préoccupations, de ses aspirations et des écarts qu'elle instaure avec la ou les sociétés qui l'ont précédée ; elles enregistrent donc assez finement le réseau de relations qui définit une génération. Dans ce champ, les productions destinées à la jeunesse, qu'elles soient cinématographiques ou littéraires, sont en première ligne, du fait de la démarche créatrice dans laquelle elles s'inscrivent : le souci de « coller » à leur public, à ses goûts, à ses

1. Cet article a été précédemment publié dans *Travaux & Documents*, n° 42, « La Question des générations dans les Lettres et les Arts », s. dir. Mars ARINO, Guilhem ARMAND & Christian CHELEBOURG, novembre 2012, pp. 153-173.

2. *L'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Marsanne, Redon, 2000 (support numérique). Nous renvoyons aux œuvres citées par la mention du nom de l'auteur (complétée par la date de parution en cas d'ambiguïté), suivi de la pagination de l'extrait pour les livres, de son minutage pour les films. À l'intérieur d'un même paragraphe, les éléments communs de référence ne sont pas répétés. Les citations d'œuvres étrangères sont traduites littéralement par nos soins en texte et reproduites en note dans leur version originale.

3. Louis CHAUVEL, *Le Destin des générations : structures sociales et cohortes en France*, Paris, P.U.F., « Le Lien social », 1998, p. 19.

4. Le rôle de la fiction est ici envisagé dans sa contribution à l'élaboration de l'*ipséité* des lecteurs, conformément à l'analyse qu'en donne Paul Ricoeur (« L'Identité narrative », dans *Revue des Sciences Humaines*, n° 221, « Narrer. L'art et la manière », s. dir. Mireille CALLE-GRUBER, 1991, pp. 35-47).

questionnements, à ses valeurs, à ses attentes, en fait un véritable laboratoire des identités collectives qu'elles reflètent autant qu'elles les façonnent.

On connaît le principe de la thermodynamique : la chaleur produit une énergie qui, tout en mettant un système en mouvement, se dégrade progressivement. Envisagée sous l'angle des générations, la grande mécanique de l'Histoire se met en branle de la même manière : la jeunesse est sa source d'énergie et l'âge, son entropie. L'équilibre repose dès lors sur une tension perpétuelle entre expansion et résistance ; qu'il soit rompu au profit de l'une ou de l'autre, et c'est le moteur de la société qui tombe en panne. C'est sous cet angle que je me propose d'examiner le jeu des forces en présence dans quelques fictions des dernières décennies, afin de mesurer l'impact et de comprendre le sens du conflit des générations dans un monde où la jeunesse s'est imposée comme une valeur.

1. PLACE AUX JEUNES !

Quand le Cid rétorquait au Comte : « Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées / La valeur n'attend point le nombre des années »⁵, il se plaçait implicitement dans un système où l'âge était, par nature, vénérable. Il jugeait sa jeunesse à l'aune des qualités reconnues à la maturité. Le Romantisme a battu en brèche ce système⁶, rendant progressivement intolérable la prédominance de l'ordre adulte dans la société. C'est précisément ce qui arrive, entre les deux Guerres Mondiales, à Malaïac, petit bourg de ce Pays Perdu dont Jean-Louis Foncine s'est fait le chroniqueur pour la collection « Signe de Piste »⁷. L'*incipit* de *La Bande des Ayacks*, premier volume de la série, paru en 1938, dresse un constat sans appel de l'entropie historique qui découle d'un patriarcat rigoureux :

Depuis le soir mémorable de l'an de grâce dix sept cent soixante treize, où Guy Michel de Broye de Malaïac, seigneur de Randans, trente-septième du nom, était mort noblement à sa prestigieuse table de Valançon, en dégustant des écrevisses du Ris-de-Doubs cuites au paillé de Bérul, Malaïac avait été rayé de l'histoire. (Foncine, 17)

À Malaïac, le temps s'est arrêté, imposant à tous l'ordre des pères, comme en témoigne le destin M. Barbizou : « Il était Maire, comme l'avait été son père et le père de son père, parce que Malaïac n'eût pas admis que le plus gros possesseur de vignes ne fût pas le premier magistrat de la cité ; et voilà tout ! » (37). La République, guidée par l'argent et le sacro-saint respect de la propriété, n'a fait que reproduire un système hérité de l'Ancien Régime, où l'enfant n'existe que pour succéder à son géniteur. Mais les jeunes de Malaïac ne s'en accommodent plus. Rangés sous une bannière par laquelle ils réclament fièrement « LA JUSTICE OU LA MORT » (63), ils sont déterminés à faire entendre les revendications de leur âge : « Je vous promets que nous lutterons jusqu'au bout, jusqu'à ce que nous, les gosses, nous ayons notre place à Malaïac, et rien ne nous arrêtera » (107), leur jure Gali, le chef. Compte tenu de l'imaginaire belliqueux qu'ils déploient, le terme de *place* peut s'entendre

5. Pierre CORNEILLE, *Le Cid*, Acte II, sc. 2.

6. C'est la thèse défendue par Éric Deschavanne et Pierre-Henri Tavoillot (*Philosophie des âges de la vie*, Paris, Grasset, 2007).

7. Jean-Louis FONCINE, *La Bande des Ayacks* (1938), Paris, Signe de Piste Éditions-Bégédís, 1989.

aussi bien dans le sens guerrier de bastion à conquérir. Et, de fait, ils gagneront entre autres avantages « des trottoirs pour les trottinettes, des chantiers déserts pour la petite guerre » (165), faisant de Malaïac un véritable « PARADIS POUR LES ENFANTS » (*ibid.*). L'image eschatologique confirme alors le sens d'un combat qu'indique aussi leur mystérieux nom d'Ayacks : il s'agit d'extirper le Mal de *Mal-aïac* – leur cri de ralliement est d'ailleurs bien orthographié *aïac*, à la manière du toponyme. Il s'agit de chasser de la ville le « diable » (155) du lucre et des valeurs adultes, en y faisant souffler de nouveau le vent de l'histoire avec celui de l'aventure.

Au matin de « La grande offensive », titre du chapitre XI consacré au chahut carnavalesque que les Ayacks sèment à l'occasion des cérémonies du 15 juillet, Foncine précise cette portée de leur geste héroïque :

L'Histoire n'enregistrera jamais, et c'est dommage, les efforts que durent faire la plupart des personnalités de Malaïac pour entrer dans des habits taillés pour leurs pères entre 1880 et 1910. Mais ce qu'elle dut enregistrer, et bien malgré elle, c'est l'incroyable déroulement des événements. (Foncine, 97)

Dans son rôle de chroniqueur, le romancier force l'Histoire à s'inviter de nouveau à Malaïac. Et pour ce faire, il travaille même à élever sa fiction au diapason de l'« épopée » (137), si l'on en juge par ce qu'il dit d'un épisode ultérieur. Il adopte une écriture de l'Histoire. C'est d'ailleurs l'Histoire, en la personne d'un Grand Maréchal fort opportunément revenu d'entre les morts, qui établira dans les rues de Malaïac l'ordre voulu par sa jeunesse. « – Ah ! Ah ! Que se passe-t-il ici ? On se croirait dans un musée de cire, ma parole !... » (148), enrage-t-il à sa première apparition, dans l'auberge qui perpétue son souvenir. L'image signifie clairement que mettre l'Histoire en panne, c'est rendre la vie factice. Relancer la marche du Temps revient donc à faire souffler de nouveau l'Esprit sur le village.

La véhémence avec laquelle ce personnage haut en couleurs dictera aux adultes sa loi d'Outre-tombe illustre l'opposition que Foncine avait posée, au début de son récit, « entre le visage de l'autorité et le masque de la réaction » (Foncine, 18). L'autorité du Grand Maréchal, relayant celle de l'auteur, vient alors mettre un terme à une logique rétrograde qui empêche la société d'avancer. La supercherie grâce à laquelle il revient des temps lointains du duc de Randans pour semer, parmi la bourgeoisie locale, une panique proche de la terreur sacrée, résulte d'un secours qu'une troupe de scouts apporte aux Ayacks. C'est ainsi toute la jeunesse, et pas seulement celle du lieu, qui s'unit contre la tyrannie des aînés, convoquant la grandeur du passé malaïacois contre la mesquinerie du présent, pour s'assurer un avenir.

2. MUSÉES SUR PATTES

Dans *Zardoz*, John Boorman nous transporte en 2993, après que la science a conquis l'immortalité⁸. Quelques privilégiés en jouissent dans des Vortex aux allures de fermes New Age, totalement isolés d'un monde extérieur où règnent la violence et l'esclavage, sous la houlette de Zardoz, un faux dieu incarné par un gigantesque masque de pierre (*the Stone*⁹). Après avoir compris, en lisant le roman de Lyman

8. John BOORMAN, *Zardoz* © 20th Century Fox, 1974.

9. Ce masque flottant dans les airs est imaginé visuellement comme une référence au tableau de Magritte, *Le Sens des réalités*, dont le titre fixe l'ambition du film (voir Freddy BUACHE, *Le Cinéma américain 1971-1983*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1985, p. 379).

Frank Baum, la terrible mystification dans laquelle il a vécu jusque-là, Zed, l'un des impitoyables Exterminateurs que Zardoz a d'abord invités à éliminer les populations, avant de leur demander de les faire travailler aux champs, s'est introduit dans le masque et, de là, dans un Vortex. La société qu'il y découvre est à proprement parler une utopie de la jeunesse éternelle. Elle correspond d'ailleurs, par sa topographie et la manière dont Zed y accède, aux critères classiques du genre utopique¹⁰.

Or, c'est dans une crypte encombrée des plus belles statues, des toiles les plus fameuses comme d'une riche collection de photographies du passé, que Friend, un Éternel blasé, prévoit de faire travailler Zed. Ignorant tout de l'art, celui-ci y passe même un doigt à travers l'œil du docteur Gachet, peint par Van Gogh (Boorman, 00:30:43). Le Vortex est édifié sur un musée ; la métaphore du temps figé qu'utilisait le Grand Maréchal, chez Foncine, est donc ici actualisée de façon très concrète. Elle est même ingénieusement filée, puisque les Éternels, véritables « Gardiens du passé »¹¹, ont en outre acquis toutes les connaissances du monde, qu'on les voit transmettre à Zed « par osmose, hors du temps »¹². Ils sont à leur manière des musées vivants, des encyclopédies à deux pieds sans plumes. Résultat : bon nombre d'entre eux vivent dans une complète apathie, n'ayant guère à envier aux figures du Musée Grévin. « C'est une prison ! »¹³ s'écrie Zed au sortir de l'opération. Et si Friend rectifie en parlant d'une Arche, c'est pour reconnaître qu'elle les a menés dans une voie sans issue (*dead end*). Aussi la révolte libératoire s'accompagnera-t-elle d'un saccage en règle du musée (01:30:27).

Autant la conservation du savoir a réussi à la génération de savants, d'artistes, de puissants et de nantis qui ont imaginé ce monde « idéal », autant leur ambition de faire fructifier ce capital a échoué : « Ici, l'homme et la somme de ses connaissances ne mourront jamais, mais progresseront vers la perfection »¹⁴, avait solennellement déclaré l'inventeur de l'immortalité lors de la fondation du Vortex. Au lieu de cette marche en avant, le temps s'est arrêté, comme à Malaiac : le présent s'est éternisé. Les âges, plutôt que d'entretenir un conflit dynamique, ont été radicalement clivés. Dans le Vortex, le vieillissement est une peine, et d'autant plus cruelle qu'elle est illimitée : de petits délits en fautes vénielles « on vous rend vieux, mais on ne vous laisse pas mourir »¹⁵ et les renégats, « condamnés à une éternité de sénilité »¹⁶, sont relégués aux confins de la communauté. Ici, la moralité se mesure donc en rides et en cheveux blancs, les générations sont des catégories éthiques. L'utopie de Boorman caricature, en cela, ce qu'on a commencé à appeler le *jeunisme*¹⁷ à l'époque de la sortie du film¹⁸. Elle traduit l'idéologie sous-jacente à l'institution des communautés hippies,

10. Voir, pour la définition de ceux-ci Jean-Michel RACAULT, *L'Utopie narrative en France et en Angleterre : 1675-1761* (Oxford, The Voltaire Foundation, 1991).

11. « custodians of the past » (Boorman, 01:05:45).

12. « by osmosis, out of time » (Boorman, 01:14:19)..

13. « It's a prison! » (Boorman, 01:16:52).

14. « Here, Man and the sum of his knowledge will never die, but go forward to perfection. » (Boorman, 01:17:57).

15. « They make you old, but they don't let you die » (Boorman, 00:35:29).

16. « condemned to an eternity of senility » (Boorman, 00:35:53).

17. « Le jeunisme consiste à faire de la jeunesse une valeur en soi, voire à l'ériger en valeur suprême, y compris dans des domaines (politique, artistique, intellectuel, culturel...) où elle n'a *a priori* aucune légitimité particulière. Cette posture est résumée par les deux propositions suivantes : “ le jeune est l'avenir de l'adulte ”, “ l'adulte est l'ennemi du jeune ” » (Francis DANVERS, *S'Orienter dans la vie : une valeur suprême ? – Dictionnaire des sciences humaines*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 329).

18. Le néologisme est attesté en France en 1975.

dans lesquelles l'âge moyen était entre 25 et 30 ans¹⁹, et préfigure les cauchemars de dépendance qui hantent nos sociétés contemporaines.

3. AU PLACARD !

Autant la jeunesse est célébrée dans le Vortex, autant l'âge tient le haut du pavé en Globalia, l'utopie futuriste développée dans le roman éponyme Jean-Christophe Rufin²⁰. Les progrès de la chirurgie réparatrice ayant permis de prolonger la vie dans des proportions considérables, Globalia est peuplée de fringants vieillards, coulant des jours paisibles sous un gigantesque dôme qui recouvre les principales conurbations du monde industriel et les protège de non-zones prétendument désertes, où fourmille une population miséreuse. En quelque sorte, les vieux se sont mis sous cloche. Ou plutôt, le repli sécuritaire des zones du globe les plus prospères, allié aux progrès de la médecine, a entraîné un vieillissement inexorable de la société.

Comme dans le Vortex, le cours du temps s'en est trouvé affecté, mais au lieu de la mémoire, c'est ici « l'oubli » (Rufin, 221) qui prévaut, sous deux formes différentes, selon que l'on vit ou non sous le dôme :

En Globalia, le passé était englouti au fur et à mesure. Un mois paraissait aussi lointain qu'un siècle. Les titres de l'actualité disparaissaient des écrans d'une semaine sur l'autre. Les événements qui avaient eu lieu l'année précédente étaient aussi inconcevables que s'ils ne s'étaient jamais produits. Dans les non-zones, au contraire, le passé résonnait interminablement. Comme une voix réfléchi en écho sur le flanc des montagnes et qui revient méconnaissable, les faits anciens se perpétuaient dans les mémoires. Mais ils étaient déformés, transformés, enjolivés et n'avaient plus qu'un lointain rapport avec le présent qui, longtemps auparavant, les avaient créés. (221-222)

La temporalité globalienne relaie les craintes que nourrit le rythme de l'actualité dans nos sociétés médiatiques. Le rôle attribué aux écrans dans un monde par ailleurs privé de livres et d'accès aux archives vise directement les usages contemporains de la télévision et d'internet. C'est d'ailleurs un collectionneur de livres au patronyme allégorique, Paul Wise (le Sage, en anglais), qui met à profit la fortune dont il a hérité pour entreprendre de miner l'ordre établi, au nom « de ceux qui pensent qu'il faut rendre l'Histoire aux hommes » (470). Cet ordre, il procède de la volonté originelle de rompre avec les tensions internationales du passé et de « fonder une démocratie que l'Histoire épargnerait » (468). Il se manifeste par une réécriture incessante de celle-ci, une édulcoration constante, et l'institution d'un nouveau calendrier, divisé en périodes de soixante ans, qui brouille totalement la chronologie des âges : « Être né en 12 quand on était en 22 pouvait signifier qu'on avait dix ans ou soixante-dix ou cent trente. » (45). Confondre les âges, c'est donc bien nier l'Histoire à défaut d'arrêter tout à fait le temps. Jean-Christophe Rufin illustre négativement la manière dont le clivage des générations comptabilise, dans notre imaginaire, une temporalité humaine, gravée dans la chair, ancrée dans la mémoire. En Globalia, l'Histoire ne passe plus sur les hommes.

Le temps des non-zones correspond, quant à lui, à la logique du mythe, tel que le conçoivent les partisans de l'évhémérisme, ceux qui croient que derrière toute

19. Hélène CHAUCHAT, *La Voie communautaire : Enquête réalisée en France en 1975*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, p. 138.

20. Jean-Christophe RUFIN, *Globalia* (2004), Paris, Gallimard, « Folio », 2009.

légende se cache une réalité oubliée. Ainsi le souvenir d'un ancêtre tourneur-fraiseur aux usines Ford de Detroit, se perpétue-t-il à travers une lignée de descendants appelés Fraiseur, qui en sont venus à déifier l'industriel, au point de s'interdire de prononcer son nom. C'est sur l'adhésion jubilatoire à cette tradition que s'achève le roman. Baïkal, un jeune homme instrumentalisé par le fondateur de Globalia pour fournir à son utopie un ennemi qui la soude à nouveau, s'enfuit dans les non-zones avec sa compagne et se pose à son tour en descendant de Fraiseur, adhérant aux rites de sa tribu. Même s'il s'en amuse, son geste est significatif. Alors que la lutte a tourné court, il indique que l'individu ne peut sortir de l'éternel présent qui le coupe de l'Histoire, qu'en renouant avec le mythe. Quand l'Histoire reflue, quand elle peine à retrouver son cours, c'est dans sa mythification, nous suggère Rufin, que l'on peut trouver l'antidote à sa stagnation. Elle seule lui redonne une portée humaine, elle seule est de nature à favoriser un nouvel embrayage des forces qui la travaillent. Car elle seule donne un sens à la généalogie, à la notion de lignée. Elle seule, en véhiculant une représentation des dynamiques originelles, fût-elle faussée, permet d'envisager un avenir.

Toute la différence entre les jeunes éternels et les vieux perpétuels, c'est que les uns entretiennent une mémoire stérile, tandis que les autres cultivent l'oubli. Il y a ceux qui ne savent pas tourner la page, et ceux qui la réécrivent sans cesse. La leçon vaudrait sans doute d'être méditée par les thuriféraires du « devoir de mémoire ». L'imaginaire véhiculé par les fictions générationnelles semble indiquer qu'il caractérise des sociétés accrochées à un mythe de la jeunesse qui, sous prétexte de faire obstacle à la répétition des erreurs du passé, risque plutôt de contrarier la marche du progrès.

4. ON TUE LES BÉBÉS !

Outre la scandaleuse partition géographique des zones privilégiées et de la *wilderness*, les deux utopies de *Zardox* et de *Globalia* ont en partage une gestion malthusienne des territoires préservés. Consuella, une Éternelle hostile aux recherches sur Zed et favorable à son élimination pour préserver le fragile équilibre du Vortex, nous apprend ainsi que la population de celui-ci est stabilisée et refuse qu'il y ait de nouvelles naissances puisqu'il n'y a plus de décès (Boorman, 00:26:18). Depuis la création du lieu, il n'y a eu qu'une seule nouvelle génération pour compléter celle des fondateurs. Les Éternels ont ainsi atteint l'objectif que se propose la démographie globalienne : « mortalité zéro, fécondité zéro » (Rufin, 99). Pour y parvenir, les naissances, dans ce monde de vieux, ont été très sévèrement encadrées et l'avortement généralisé :

Le « droit à une vie longue et pleine » figurait dans la Constitution. Ce droit, qui répondait à un devoir de la société à l'égard des individus déjà existants, était naturellement plus fort qu'un hypothétique « droit à naître ». » (*ibid.*)

L'individualisme, en Globalia, a eu raison de la succession naturelle des générations. La longévité a conduit au triomphe de l'entropie sur l'énergie dynamique.

Le film de John Boorman souligne la portée symbolique du phénomène en décrivant une utopie privée de libido, comme l'explique Consuella au cours d'une conférence publique sur les mystères de l'érection :

La sexualité a décliné probablement parce que nous n'avions plus besoin de procréer. Les Éternels ont bientôt découvert que l'érection était impossible à atteindre. Et nous ne sommes plus victimes de cet acte violent et convulsif, qui rabaisse les femmes et trahi les hommes.²¹

Zed, qui lui sert alors de cobaye pour tâcher de percer les mystères de l'excitation sexuelle, va justement introduire celle-ci dans le Vortex. Sous les traits d'un Sean Connery moustachu, c'est la virilité conquérante que Boorman introduit dans un espace très nettement efféminé : « Nous... puisons la vie en toi »²², lui murmure une apathique après l'avoir embrassé – et toute la communauté de se passer ce baiser de bouche en bouche, à la manière d'un joint. C'est aussi ce que tente May, la rivale de Consuella, en lui proposant le marché qui lui vaudra le savoir universel : « Ensemence-nous toutes, et nous t'apprendrons tout ce que nous savons ! »²³ Les termes de l'échange posent un rapport d'équivalence entre la science universelle et le simple pouvoir de reproduction. C'est que l'une ne vaut rien sans l'autre, comme le prouve toute l'existence du Vortex. Exterminateur, violeur et fier de l'être, Zed fascine les Éternels par son double pouvoir d'engendrer et de tuer. Il leur réapprend le désir, celui de mourir aussi bien que celui de procréer. Véritable « animal » (Boorman, 00:26:26) à leurs yeux, comme le dit Consuella, simple brute (*brutal*), il incarne dans toutes ses composantes la puissance dionysiaque.

Au dénouement, son union charnelle avec Consuella offre d'ailleurs un contrepoint romantique à la tuerie qui met fin au Vortex. En un raccourci saisissant, Boorman fait se répondre l'un des chasseurs qui l'appelle à le rejoindre sur une pelouse jonchée de cadavres, et Consuella qui crie son nom comme dans un orgasme dont on découvre, en un glissement de caméra, qu'il s'agit d'une scène d'accouchement (01:40:30). Un paradigme s'ouvre, fixant le sens du renouveau : la mort, le plaisir, la vie. Le plan final, qui montre en accéléré le vieillissement du couple et de son enfant, signifie le nouveau départ de l'Histoire par reprise du cycle des générations. Point commun de la barbarie criminelle et de l'excitation sexuelle, comme l'envisageait Consuella dans sa conférence, la violence apparaît comme la seule clé capable de relancer les engrenages de l'horloge du Temps.

5. MORT AUX VIEUX !

Cette violence, qui est en somme le masque outrancier de l'énergie en jeu dans la thermodynamique des mœurs, tend d'autant plus à se déchaîner que les ressorts de la mécanique historique sont plus grippés. Dino Buzzati met en scène une situation de ce genre dans « Cacciatori di vecchi » (littéralement : chasseurs de vieux), une nouvelle du recueil *Il Colombre*, paru en 1966²⁴. Il nous y transporte dans un proche futur inspiré des exactions fascistes. Le ressentiment et la frustration des jeunes se sont mués, à force d'exacerbation, en hostilité frontale et les ont conduits à considérer que « L'âge est une faute »²⁵. On retrouve en cela la projection de

21. « Sexuality declined probably because we no longer needed to procreate. Eternals soon discovered that erection was impossible to achieve. And we are no longer victims of this violent, convulsive act, which so debased women and betrayed men. » (Boorman, 00:40:06).

22. « We... take life from you. » (Boorman, 01:09:38).

23. « Inseminate us all, and we'll teach you all what we know! » (Boorman, 01:13:40).

24. Dino BUZZATI, « Cacciatori di vecchi », dans *Il Colombre, Centottanta racconti* (1966), Milano, Arnoldo Mondadori, 1982, pp. 649, 653.

25. « L'età è una colpa » (Buzzati, 650).

l'éthique sur les générations qui inspire le système punitif du Vortex. Des bandes sauvages traquent donc les vieux dans la rue, les humilient, les rouent de coups, les assassinent parfois. La métaphore cynégétique fait ressortir ce que le conflit des générations recèle de sauvagerie primitive. La loi du plus jeune a potentiellement tout de la loi du plus fort. Le récit, très didactique, montre comment l'effet de groupe vient à bout de l'affection filiale elle-même, conduisant à l'affrontement entre un père et son fils, malgré les premières réticences de ce dernier. Le meurtre du père²⁶ est dès lors pris au pied de la lettre : la rivalité entre les âges vire à la Titanomachie. « Avec mon père, ça ne m'est encore jamais arrivé, mais je parie que ça me plairait bien »²⁷, crâne le meneur pour motiver à la traque un complice qui hésite après avoir reconnu son père dans l'homme qu'ils poursuivent. Le lien de solidarité horizontale entre les membres d'une même génération prime alors sur les liens verticaux institués par le sang et le cœur. Telle est la crainte qui hante ce type de rêverie. Elle témoigne d'une fragilité de la confiance dans la famille alors que, face à la défaillance de la morale, elle apparaît comme la dernière digue opposable au déséquilibre des forces impliquées dans la thermodynamique des mœurs.

Alex, le narrateur de *A Clockwork Orange* de Stanley Kubrick coulerait des jours heureux dans le cauchemar de Buzzati²⁸. Pour lui aussi, l'âge est une faute, ou plutôt un facteur aggravant, comme en témoignent ses réflexions devant la première victime que le film lui offre en pâture :

Un truc que je n'ai jamais pu supporter, c'est de voir une saloperie de vieux pochard crado hurlant à tue-tête les saloperies de chansons de ses ancêtres en faisant blerp blerp au beau milieu, comme s'il avait une saloperie de vieil orchestre dans sa pourriture de boyaux puants. Je n'ai jamais pu supporter de voir personne comme ça, quel que soit son âge, mais encore moins lorsque c'était un vrai vieux, comme l'était celui-là.²⁹

La représentation du clochard est fidèle au texte d'Anthony Burgess, publié en 1962, soit quatre ans avant la nouvelle de Buzzati³⁰. Dans le roman, le malheureux, interrogé par ses tortionnaires, précise même qu'il ne veut plus vivre dans un monde qui « laisse les jeunes s'attaquer aux vieux »³¹. L'ultra-violence d'Alex et de ses *droogies* a donc bien une dimension générationnelle. Elle est déchaînement dionysiaque contre un ordre apollinien disqualifié³². La passion du viol, que l'affiche de Kubrick

26. Pour la définition anthropologique de cette notion, voir la note de Sigmund FREUD sur les travaux d'Atkinson dans *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, traduit de l'allemand par Serge JANKÉLÉVITCH, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1981, p. 163, n. 2.

27. « Con mio padre finora non mi è mai capitato, ma scommetto che ci troverei più gusto. » (Buzzati, 651).

28. Stanley KUBRICK, *A Clockwork orange* © Warner Bros., 1974.

29. « One thing I could never stand is to see a filthy, dirty old drunkie, howling away at the filthy songs of his fathers and going blerp, blerp in between as it might be a filthy old orchestra in his stinking rotten guts. I could never stand to see anyone like that, whatever his age might be, but more especially when he was real old like this one was » (Kubrick, 00:02:57).

30. Anthony BURGESS, *A Clockwork Orange* (1962), New York, W.W. Norton & Company, 1986, p. 16.

31. « lets the young get on to the old » (Burgess, 17).

32. « *Le Boulevard du temps qui passe* » de Georges Brassens (1976), qui reprend la trame narrative de la nouvelle de Buzzati, insiste également sur cette dimension de la violence des jeunes envers les aînés : « Nous avons embrassé, goulus, / Leurs femmes qu'ils ne touchaient plus, / Nous avons fécondé leurs filles. »

mettait en avant³³, insiste sur l'ancrage libidinal de ses motivations, similaires en cela à celles de Zed. Si elle relève, sur le plan clinique, de la seule « volonté de jouissance du pervers sadique »³⁴, le cinéaste prend soin de lui offrir un pendant plus convenable en transformant en triolisme enthousiaste les sévices infligés à deux fillettes³⁵ dans le roman (47-51). Alex incarne la révolte bouillonnante et brutale de la jeunesse contre un monde adulte dont le traitement "Ludovico", qui lui est appliqué après sa capture, fait ressortir toute l'inhumanité.

La déception qu'il connaît en rentrant chez ses parents, à sa sortie de prison (Kubrick, 01:28:17), est révélatrice d'une grave défaillance des liens familiaux. Au lieu d'être accueilli avec la chaleur d'antan, il découvre qu'il a été remplacé dans sa chambre comme dans le cœur des siens par Joe, leur locataire. La détermination parentale, sous-tendue par une crainte palpable, est d'autant moins justifiée que, contrairement à ce qui se passe dans le roman, l'arrivée d'Alex a été précédée par l'information sur sa guérison. Chez Burgess, en revanche, l'affront résonne d'autant plus fort que, sur le chemin de son immeuble, l'adolescent (il a ici quinze ans) se réjouit de faire « une belle surprise à papapa et m'man : leur fils unique et héritier de retour au sein de la famille »³⁶. Quoi qu'il en soit, loin de lui offrir la protection attendue, le foyer d'Alex le rejette comme un corps étranger, et le livre à la vindicte de ses anciens complices entrés dans la police, comme à la vengeance de ses victimes passées.

Chez Buzzati, le fils dévoyé choisit finalement d'obéir aux injonctions agressives de son chef ; chez Burgess et Kubrick, les parents impitoyables ne laissent aucune chance de rédemption à leur fils. Dans tous les cas, les liens du sang échouent à réconcilier les générations que la société a désunies. Ces fictions semblent indiquer que la peur contemporaine d'une jeunesse sombrée dans la violence procède des incertitudes liées au basculement du respect à l'amour comme fondement de l'ordre social.

6. L'AMOUR NE SUFFIT PAS

La représentation de la famille dans *Rebel Without a Cause* (en VO : *La Fureur de vivre*) de Nicholas Ray, en 1955, est emblématique de ce phénomène³⁷. Dans le commissariat où l'on fait leur connaissance, Jim aussi bien que Judy apparaissent déçus par leurs pères respectifs et en rupture avec leurs mères. Au policier qui le prend en tête-à-tête, Jim dresse un tableau sans appel de sa vie familiale, entre un père bafoué, une mère acariâtre et une grand-mère qui ne vaut pas mieux :

Elle le bouffe tout cru et il laisse faire. [...] C'est un zoo ! Je veux dire, il veut toujours être mon pote, vous savez ? Mais comment je pourrais lui donner quoi que ce soit s'il est... Je veux dire, je l'aime et tout ça. Et je... Je veux dire,

33. On y lisait l'accroche suivante : « Being the adventures of a young man whose principal interests are rape, ultra-violence and Beethoven. » [Ou les aventures d'un jeune homme dont les principaux centres d'intérêt sont le viol, l'ultra-violence et Beethoven].

34. Christine ARBISIO *et alii.*, *Psychologie clinique, 1, Individu, sujet et société – Théories, pratiques et méthodes*, Paris, Bréal, « Lexi Fac Psychologie », 2001, p. 186.

35. Il est aussi fidèle en cela au vieillissement qu'il fait subir aux personnages : dans le roman, Alex n'a qu'une quinzaine d'années et les deux petites filles, Marty and Sonietta, une dizaine à peine.

36. « a nice surprise for dadada and mum, their only son and heir back in the family bosom. » (Burgess, 150).

37. Nicholas RAY, *Rebel Without a Cause* © Warner Bros., 1955.

je ne veux pas le blesser. Mais à partir de là, je ne sais plus quoi faire, sinon peut-être mourir. S'il avait les tripes d'assommer Maman, une fois, alors peut-être qu'elle serait satisfaite et qu'elle arrêterait de le harceler. Parce qu'elles en font de la bouillie ! Vous savez, juste de la bouillie ! Je vais vous dire une chose, jamais je ne voudrais être comme lui.³⁸

La dérogation aux stéréotypes de l'amour maternel et du respect pour la figure paternelle débouche sur le désespoir mortifère d'un adolescent dont le portrait pathétique en ivrogne, disposant douillettement une peluche à ses côtés avant de s'allonger sur l'asphalte, dit assez, au générique, les aspirations encore enfantines. Il y a dans cette radicalité un peu de celle qui, chez Roger Vitrac, poussait le héros de *Victor ou les enfants au pouvoir* à conduire ses parents au suicide et à se laisser mourir, par dégoût pour le monde adulte³⁹. Dans cette pièce de 1928, le geste de l'enfant, comme son regard, dénonçaient l'essoufflement des valeurs bourgeoises et de leurs faux-semblants, qu'il se refusait à perpétuer. Le père et sa liaison adultérine étaient particulièrement en cause. Celui de Jim n'a rien à se reprocher de ce point de vue, mais le renoncement à l'héritage d'un père disqualifié est du même ordre dans les deux fictions. Ce dont souffre Jim, d'une manière générale, c'est d'une cruelle déstabilisation de la cellule familiale la plus traditionnelle, conduisant à un déficit d'incarnation de l'affection comme de l'honneur. Il s'affligera d'ailleurs, peu avant d'aller affronter un caïd dans une tragique course automobile, que son père, recouvert d'un grotesque tablier à fleurs, soit incapable de lui enseigner comment on devient un homme (Ray, 00:41:25). Chez Judy, c'est exactement l'inverse : son père, trop rigide, repousse, au motif de son âge, les marques de tendresse qu'elle veut encore lui dispenser. Dans tous les cas, l'amour ne circule pas harmonieusement entre des générations que la morale sociale ne suffit plus à souder.

Loin de s'opposer à celle-ci, d'ailleurs, Jim, après l'accident fatal à son rival, entend assumer ses responsabilités, contre l'avis d'un père auquel il rappelle violemment ses leçons d'antan sur la nécessité de toujours dire la vérité. L'opposition brutale des générations résulte, dans ce film, d'une défaillance globale des aînés⁴⁰, que synthétise le destin du plus juvénile des lycéens, Plato, laissé par des parents séparés aux bons soins d'une nourrice attentive, dans une résidence aussi luxueuse que sinistrement déserte. Plato, c'est l'enfant en quête de parents, qui va chercher dans le couple naissant de Jim et de Judy un *ersatz* de famille bientôt décevant. Lorsque les conditions de la succession ne sont plus réunies de la part d'adultes incapables de constituer des modèles crédibles, respectables, la thermodynamique des mœurs se résout en affrontement stérile au lieu d'assurer la marche du progrès. Le décor du Planétarium, où les élèves de la Dawson High School assistent à une conférence sur

38. « She eats him alive and he takes it. [...] That's a zoo! I mean, he always wants to be ma pal, you know? But how can I give him anything if he's... I mean, I love him and all that type of stuff. And I... I mean, I don't want to hurt him. But then I don't know what to do anymore, except maybe die. If he had guts to knock Mom cold once, then maybe she'd be happy and she'd stop picking on him. Because they make mush out of him! You know, just mush! I'll tell you one thing, I don't ever want to be like him. » (Ray, 00:14:30).

39. Roger VITRAC, *Victor ou les enfants au pouvoir* (1928), édition par Marie-Claude HUBERT, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2000.

40. Judith BURNETT reconnaît ainsi que, dans le film, la plupart des parents et des policiers « ne sont pas à la hauteur des attentes de la jeunesse (ou plus largement de la société) » [« do not measure up to the youth's (or wider society) expectation »] (*Generations : The Time Machine in Theory and Practice*, Farnham, Ashgate Publishing Company, 2010, p. 78).

la fin du monde, symbolise dans *Rebel Without a Cause* la menace que la fracture générationnelle fait peser sur le cours de l'Histoire. La scène finale nous y ramène, au terme de la fuite panique de Plato, qui s'achève par sa mort sur le perron de l'édifice. « Jim, est-ce que tu penses que la fin du monde sera pour cette nuit ? »⁴¹, demande-t-il à son ami, venu essayer de le sauver. Un mouvement inconsidéré, un policier trop prompt à tirer, apportent peu après une sanglante réponse à sa question. La carence des échanges entre générations conduit à la Fin de l'Histoire aussi sûrement que la collision de notre planète avec un astéroïde. Pour les besoins du *happy end*, Jim est plus chanceux, qui part en enlaçant Judy, mais le dernier gros plan du film est sur le visage et les larmes de la nourrice de Plato. L'avenir de l'un ne change rien à la perte de tous les autres.

7. TOUS POUR UN, CHACUN POUR SOI !

Un film comme *Tanguy* d'Étienne Chatiliez dénonce avec humour l'illusion sentimentale sur laquelle repose le lien des générations dans la famille contemporaine⁴². Tout part d'une parole inconsidérée de la mère du héros éponyme, alors qu'elle le tient, nourrisson, sur ses genoux : « Oui Tanguy ! T'es tellement mignon ! Si tu veux, tu pourras rester à la maison toute ta vie » (Chatiliez, 00:03:03). L'adverbe d'affirmation signifie l'adhésion inconditionnelle de la mère au désir supposé de son nouveau-né. Mais lorsqu'à vingt-huit ans il la prend aux mots et s'obstine à rester chez ses parents pour poursuivre ses études tout en travaillant à temps partiel, l'amour maternel, principal vecteur de l'affectivité familiale, atteint brutalement ses limites. Quand Tanguy apprend à ses parents qu'il envisage de reporter de dix-huit mois la soutenance de sa thèse, sa mère confie enfin à son mari les affres qu'elle réservait jusque-là à son psychanalyste :

– [...] Je sais, je suis une mauvaise mère. Mais je peux plus supporter, qu'est-ce que tu veux que je te dise ? [...] C'est vrai, à une époque, j'avais qu'une trouille, c'est qu'il parte, et maintenant c'est qu'il reste... pour toujours. [...] Mais qu'il soit encore dans nos pattes à son âge, à la maison comme à l'hôtel, à balancer ses affaires comme un chien fout sa crotte [...] ! Faut qu'il parte, Paul. Quand il sera parti, ce sera à nouveau ce que j'ai de plus cher au monde, la chair de ma chair, mon tout petit. Mais en attendant, faut qu'il parte, faut qu'il parte. Je vais tomber malade. (00:26:20)

La réalité de la cohabitation met à l'épreuve les clichés à l'eau de rose qui l'ont engendrée ; mais la mère ne s'y accroche pas moins pour autant. Son désir de séparation est en fait alimenté par le besoin de les prolonger, non pour son fils mais pour elle-même. Il y va de la restauration de l'image qu'elle se fait de la maternité. Le procès par lequel Tanguy finit par imposer à ses parents de le garder sous leur toit, en dépit d'un salaire plus que confortable, met au jour les faux-semblants de relations qui, sous couvert d'épanchements, en dépit même de leur sincérité, ne sont dictées au fond que par l'égoïsme.

On a retenu du film de Chatiliez la dimension sociétale, la plainte d'une génération, celle du *baby-boom*, prise en tenaille entre des jeunes qui prennent leur autonomie de plus en plus tard et des seniors de plus en plus âgés, de plus en plus

41. Étienne CHATILIEZ, *Tanguy* © UGC, Telema, 2001.

42. « Jim, do you think the end of the world will come at nighttime ? » (Ray, 01:36:40).

dépendants⁴³. Après un accident domestique, la mère de Paul invoque en effet, pour s'installer chez lui, un article du code civil parallèle à celui exploité un peu plus tôt par l'avocat de Tanguy (01:35:07). Mais le film est plutôt consacré à un apaisement en trompe-l'œil du conflit des générations, qui s'entretient par sa négation au nom d'intérêts bien compris ou d'un idéal toujours vivace en dépit des démentis de l'existence. Il en ressort que le déni du conflit est tout aussi pernicieux que le triomphe de l'une quelconque des parties impliquées. La fable de Chatiliez reflète une conception de la famille qui repose moins sur une solidarité naturelle que sur un échange symbolique de bons procédés permettant à chacun d'assurer son confort et d'épanouir son *ego*.

Quand un fils aimant comme celui de Christiane Kerner, dans *Good Bye, Lenin!*⁴⁴, vole au secours d'une mère malade, c'est la grande roue de l'Histoire qu'il doit enrayer pour le faire. Prise d'un malaise cardiaque après l'avoir vu arrêter lors des manifestations qui ont précédé, en Allemagne de l'Est, la chute du Mur de Berlin, Christiane, socialiste passionnée, a sombré dans un coma qui l'a empêchée d'assister à la réunification. Quand elle se réveille enfin, après huit mois, Alexander, pour lui épargner un choc dangereux, recompose dans leur appartement la chambre qu'elle y occupait et l'y réinstalle dans l'illusion que rien n'a changé. Alexander, que tout le monde appelle Alex, c'est l'exact contraire du héros de Stanley Kubrick. Le rapprochement est d'ailleurs suggéré par une analogie explicite entre la scène où il réaménage avec un ami la chambre de sa mère et celle où le héros de Kubrick s'offre une frénétique partie de jambes en l'air avec deux filles rencontrées chez un disquaire (Kubrick, 00:28:13). Même Ouverture de *Guglielmo Tell* dans l'arrangement survolté de Wendy Carlos, même tempo accéléré de l'image (Becker, 00:33:54). Alexander Kerner, c'est celui qui se dresse contre la violence et la hâte inhérentes à la succession des générations et nécessaires à la marche de l'Histoire. Sa révolte, lorsque sa sœur lui annonce qu'elle est de nouveau enceinte (01:24:09) et qu'elle ne pourra plus l'assister dans son entreprise muséographique, participe en outre de la résistance aux naissances qu'on a vue à l'œuvre dans *Zardoz* et *Globalia*. Lui qui osait braver la Stasi pour protester contre l'ordre socialiste prend soudain, par amour filial, le contrepied de son époque « pour rappeler de nouveau à la vie, dans la chambre de [s]a mère, une R.D.A. entièrement désagrégée »⁴⁵, pour édifier de toute pièce l'utopie miniature d'un monde parfaitement stable, débarrassé du temps⁴⁶. Au finale, sa mère récompensera ses efforts, peu avant de mourir, en l'entretenant dans l'illusion qu'il l'a leurrée jusqu'au bout, alors qu'on lui a appris la vérité. L'amour entre la mère et le fils passe ici par une négation de l'Histoire.

Niez le conflit, et l'Histoire reprend ses droits en désunissant les cœurs qui se croyaient, qui se voulaient soudés. Niez l'Histoire, et l'amour peut se déployer entre les générations, le temps d'une courte parenthèse, « un havre de silence, de

43. Voir *Sciences économiques et sociales*, s. dir. Marc MONTOUSSÉ, Paris, Bréal, 2008, p. 57.

44. Wolfgang BECKER, *Good Bye, Lenin!* © Oceans Films, 2003.

45. « um [...] zu [...] in Mutters Zimmer eine allseitig entfaltete DDR wieder auferstehen zu lassen. » (Becker, 00:50:48).

46. L'action d'Alexander Kerner s'accorde parfaitement avec la nostalgie de l'Allemagne de l'Est, ou *Ostalgie*, que relève Paul COOKE dans son analyse d'un film pourtant réalisé par des Allemands de l'Ouest (*Representing East Germany Since Unification : From Colonization to Nostalgia* [Oxford-New York, Berg, 2005], p. 128).

paix et de contemplation »⁴⁷, comme le dit Alexander Kerner. Mais que la pause se prolonge, que l'utopie s'installe, et bientôt une génération prend le pas sur toutes les autres. Le branle s'arrête, l'Histoire se fige.

8. LE MASSACRE DES INNOCENTS

Qu'est-ce au juste qu'une génération ? Hérodote, au ^v^e siècle avant Jésus-Christ, tenait que « trois générations valent cent ans »⁴⁸ ; l'*Encyclopédie* des Lumières était encore d'accord avec lui. Trente ans et des poussières, c'est aussi la limite que Georges Christopher, le Dom Juan sexagénaire de *Bored to Death*, assigne au déploiement de sa libido : « Je ne peux pas sortir avec une femme de trente ans plus jeune que moi. [...] Vingt ans, c'est une bonne limite. C'est plus raisonnable. [...] Ou vingt-cinq. C'est pas mal non plus »⁴⁹. En comptant au plus juste, il aurait pu se laisser une marge : trente-trois ans et un tiers, soit exactement l'âge du Christ si l'on tient compte des quatre mois qui séparent, bon an mal an, sa naissance à Noël de son martyre à Pâques⁵⁰. Justement, c'est à Pâques que s'ouvre *Rebel Without a Cause*, comme pour placer sous le signe de la Passion le destin tragique de la jeunesse « dorée » d'Après-Guerre. Pour présenter à un parterre choisi les résultats du traitement comportemental infligé à Alex, le ministre sollicite fièrement le même imaginaire : « Il sera votre vrai chrétien, prêt à tendre l'autre joue. Prêt à être crucifié plutôt qu'à crucifier, malade au plus profond de lui-même à l'idée de tuer ne fût-ce qu'une mouche »⁵¹. Au meurtre du père, par lequel la psychanalyse expliquait le conflit des générations, il semble que l'on doive substituer, ou du moins ajouter, pour en comprendre les représentations contemporaines, un mythe concurrent du sacrifice du fils, auquel la crucifixion de Jésus pourrait offrir un canevas mythique, mais dont l'extension sociologique déborde largement l'Occident chrétien.

Battle Royale de Kinji Fukasaku⁵² et *The Hunger Games Trilogy* de Suzanne Collins⁵³ en dénoncent également le scandale. Les deux fictions sont parallèles, la seconde étant clairement inspirée de la première. Ensemble, elles attestent la dimension interculturelle d'un phénomène qui paraît caractériser le monde développé. Dans les deux cas, des adolescents sont contraints par leur nation de s'entretuer en champ clos. Seules les motivations changent. Le carton-prologue de *Battle Royale* insiste sur le contexte conflictuel qui a motivé l'organisation de ces tueries annuelles :

À l'aube du millénaire, la nation s'effondra. À 15% de chômage, 10 millions de personnes se retrouvèrent sans emploi. 800 000 étudiants boycottèrent les

47. « ein Ort der Stille, der Ruhe und der Beschaulichkeit » (Becker, 01:15:24).

48. HÉRODOTE, *Histoire*, Livre II, § CXLII.

49. « I can't date a woman 30 years younger than myself. [...] 20 years is a good cutoff. That's more reasonable. [...] Or 25. That's not bad either. » (AMES Jonathan, GATES Tucker, *Bored to Death*, S. 1, E. 04, *The Case of the Stolen Skateboard* © Home Box Office, 2009, 19:39).

50. Jean-Claude Villain attribue une dimension générationnelle au mythe de la crucifixion en voyant dans la figure du Christ « à la fois le mort qui vainc la mort, et l'enfant qui n'a jamais quitté l'innocence » (*Essais de compréhension mythologique – Les sacrifiés* [Paris, L'Harmattan, 1999], p. 54).

51. « He will be your true Christian, ready to turn the other cheek. Ready to be crucified rather than crucify, sick to the very heart at the thought even of killing a fly. » (Kubrick, 01:27:45). Les mêmes termes se retrouvent dans Burgess, 143.

52. Kinji FUKASAKU, *Battle Royale* © Toei, Comité de production "Battle Royale", 2000 ; Kenta FUKASAKU, *Battle Royale 2 : Requiem* © Toei, Fukasaku-Gumi, 2003.

53. Suzanne COLLINS, *The Hunger Games*, New York, Scholastic, 2008 ; *Catching Fire. The Hunger Games Book 2*, New York, Scholastic, 2009 ; *Mockingjay. The Hunger Games Book 3*, New York, Scholastic, 2010.

cours. Les adultes perdirent confiance et, craignant la jeunesse, finirent par adopter la Loi de Réforme Éducative du Millénaire, dite loi “BR”.⁵⁴

On pourrait parler de rupture d’un pacte générationnel, au sens où l’on entend le pacte social⁵⁵. Cet *incipit* exprime autant les attentes légitimes des jeunes que la faillite de la société. La psychologie de la boucherie fait d’ailleurs la part belle aux valeurs capitalistiques de compétition comme à l’échappatoire par le suicide, brochant en creux un portrait au vitriol des mutations du Japon à la fin du xx^e siècle⁵⁶. La pédophilie du professeur qui mène ses élèves à l’abattoir et n’hésite pas à en tuer deux de ses mains pour l’exemple, signe la perversion du lien entre les générations : en 2000, Fukasaku surfe sur l’imaginaire millénariste pour dénoncer un progrès qui n’a conduit qu’à briser le moteur de l’Histoire.

Si la critique sociétale est au cœur de *Battle Royale*, la trilogie de Suzanne Collins et l’adaptation cinématographique de son premier tome par Gary Ross, en 2012⁵⁷, sont plus centrées sur la dénonciation des médias et de leur attrait pour le spectaculaire⁵⁸, que Fukasaku avait amorcée au début de son film et un peu plus développée dans sa suite, *Battle Royale 2 : Requiem* (voir Fukasaku 2003, 00:07:04). Cet ancrage dans la galaxie Marconi⁵⁹ s’accompagne d’un approfondissement de la fonction sociale du sacrifice des jeunes et de sa contribution à la marche de l’Histoire. On est ici dans une Amérique post-apocalyptique, rebaptisée Panem⁶⁰. Douze districts continuent de payer leur ancienne rébellion contre le Capitole en envoyant, chaque année, une fille et un garçon entre douze et dix-huit ans, s’affronter à mort dans un jeu télévisé. Le spectacle offre une diversion appréciée à des populations en proie à la famine et à la misère ; la vie luxueuse assurée au vainqueur est censée donner à tous l’image de la générosité et de la clémence de la nation.

Le film s’ouvre sur une justification de ces joutes annuelles par leur producteur :

– Je pense que c’est notre tradition. Ça vient d’un épisode particulièrement douloureux de notre histoire. Mais ça a été un moyen qui nous a permis de guérir. Au début, c’était en mémoire de la rébellion. [...] Mais je pense que ça

54. « At the dawn of the millennium, the nation collapsed. At 15% unemployment, 10 million were out of work. 800,000 students boycotted school. The adults lost confidence, and fearing the youth, eventually passed the Millennium Educational Reform Act, AKA: the BR Act. » (Fukasaku 2000, 00:00:23). Faute de comprendre la version originale du film, je traduis les sous-titres de sa VOST américaine, plus complets que la version française.

55. Voir à ce sujet le chapitre VI de *Du Contrat Social ou Principes du droit politique* de Jean-Jacques Rousseau.

56. Les années 1990 ont été marquées, au Japon, par la dégradation d’un système industriel jusque-là protecteur et une remontée en flèche du taux de suicides, qui a touché de plein fouet la jeunesse. En 1998, la barre symbolique des 30 000 suicides par an a conduit à une réaction des autorités (Marc DELPLANQUE, *Le Japon résigné – La non-résistance au changement fait sa force*, Paris, L’Harmattan, 2009, pp. 197-198).

57. Gary Ross, *The Hunger Games* © Lions Gate Films, Color Force, 2012.

58. De ce point de vue, on retrouve dans le film de Gary Ross un écho du *Rollerball* de Norman Jewison, qui avait connu une nouvelle actualité au début du XXI^e siècle avec le remake de John McTiernan, sorti en 2002.

59. Je reprends la catégorie définie par Marshall McLuhan dans *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (Toronto, University of Toronto Press, 1962).

60. Le nom est emprunté à l’expression latine *panem et circenses*, attribuée à Juvénal et par laquelle on dénonçait une politique impériale consistant à s’assurer les bonnes grâces du peuple en lui prodiguant du pain et des jeux.

a dépassé ça. Je pense que c'est une... C'est quelque chose qui nous relie tous ensemble.⁶¹

On ne saurait mieux dire que les Jeux de la faim (traduction littérale de « the Hunger Games »), sorte de télé réalité sanglante qui n'est pas sans rappeler *Rollerball* de Norman Jewison⁶², se sont érigés en véritable religion, au sens étymologique de *religare* : relier. L'image du filet, présente en américain dans le verbe *to net*, renvoie même à l'identification des premiers chrétiens à des poissons. La télévision est devenue le nouveau Moloch⁶³. Les deux ressorts psychologiques du spectacle, la peur et plus encore l'espoir (Ross, 00:50:10), sont également caractéristiques de la prédication religieuse, alors même que le rituel, institué pour épargner à l'état central une nouvelle trahison de ses provinces, est explicitement impliqué dans la dynamique historique de Panem : « C'est ainsi que nous nous rappelons notre passé. C'est ainsi que nous sauvegardons notre avenir »⁶⁴, déclare le film promotionnel projeté aux jeunes avant leur tirage au sort. Les jeunes des Districts sont comme le charbon jeté dans la chaudière de l'Histoire. La tenue embrasée qui vaut à Katniss Everdeen, la principale héroïne et narratrice des romans, le surnom de « Girl on Fire » (la fille en feu), convoque explicitement cet imaginaire igné, symbole de l'énergie thermodynamique. La mise à mort de ces élus ne se contente plus de châtier la défaite de leurs ancêtres, elle inscrit l'Histoire de Panem dans une logique de l'Éternel Retour, que manifeste le terme de *Moisson*⁶⁵ (« Reaping ») par lequel on désigne la sélection des Tributs (« Tributes »).

L'imaginaire de Suzanne Collins met au jour les composantes agro-lunaires d'un conflit des générations qui se résout symboliquement en sacrifice de la jeunesse à la *sauvegarde* de tous. Dans *Battle Royale*, le rythme des années scolaires tient lieu de cette fatalité cyclique dont ces deux fictions dénoncent également la stérilité, en faisant valoir l'urgence d'y mettre un terme. D'où le soulèvement des Districts contre le Capitole dans la suite de *The Hunger Games Trilogy* ; d'où le renoncement des jeunes à la guerre contre les adultes à l'épilogue de *Battle Royale 2*. Pour que nos sociétés aient un avenir, nous disent Kinji Fukasaku et Suzanne Collins, il faut qu'elles cessent de croire qu'elles peuvent éternellement assurer leur prospérité sur le massacre des innocents.

*

* *

Quand les enfants de Malaïac revendiquaient une place dans leur village, les adolescents de *Battle Royale* ou de *The Hunger Games* ne peuvent que déplorer tragi-

61. « I think it's our tradition. It comes out of a particularly painful part of our history. But it's been a way we've been able to heal. At first it was a reminder of the rebellion. [...] But I think it has grown from that. I think it's a... it's something that nets us all together. » (Ross, 00:01:01).

62. L'analogie est d'autant plus probable que ce film visionnaire a connu une nouvelle actualité au début du XXI^e siècle avec le remake de John McTiernan sorti en 2002.

63. André COUTIN, dans *La Raison des jeunes* (Paris, Laffont, 1991), faisait remonter à ces types de sacrifices antiques, relayés par les guerres modernes et leurs bataillons de soldats juvéniles, l'origine du malaise de la jeunesse.

64. « This is how we remember our past. This is how we safe guard our future. » (Ross, 00:13:50).

65. Gilbert Durand a établi que la végétation saisonnière est l'un des supports de « l'intuition du rythme cyclique » (*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* (1969), Paris, Dunod, 1992, p. 339) au même titre que la Lune, et participe ainsi au même symbolisme sacrificiel.

quement celle que la société leur a réservée. Bienheureuse jeunesse du Pays Perdu, qui n'avait à se plaindre que d'être ignorée ! Examinant la France des années 1970 – mais la réalité vaut pour l'ensemble du monde occidental –, Pierre Mayol soulignait la conjonction paradoxale d'une autonomie culturelle croissante de la jeunesse et de sa dépendance économique accrue à l'égard des adultes⁶⁶. L'une n'a fait que rendre l'autre plus douloureuse. Peut-être est-ce parce qu'au fil des décennies, le sacrifice de la jeunesse à la cause commune a paru profiter essentiellement à ses aînés, qu'il est devenu de plus en plus intolérable. Le glissement du meurtre du père au martyr du fils comme modèle symbolique du conflit des générations, témoigne d'un rejet grandissant des valeurs adultes, conçues comme incapables de favoriser la marche du progrès⁶⁷. Tuer le père ne sert à rien si l'on n'aspire pas à lui succéder. Aussi s'avise-t-on qu'à l'instar de *Rebel Without a Cause*, les fictions sacrificielles, loin de mettre en scène des pères dominateurs, fussent-ils injustes, les montrent dans l'ensemble absents ou dévalués, plus pathétiques que redoutables.

Il n'est pas exclu, dans ce contexte, que la référence aux « générations futures », qui se fait de plus en plus pressante dans les discours écologiques, ne soit une ingénieuse réponse de l'ordre adulte à sa disqualification dans l'esprit de la jeunesse. Il s'agit, en effet, de déplacer des aînés aux enfants de demain la responsabilité de mutations sociales délicates, de sacrifices toujours accrus. Il s'agit d'habiller en avancées des évolutions qui, sous la bannière de la décroissance ou du développement durable, ne constituent rien d'autre qu'un ralentissement, voire un coup d'arrêt de la dynamique historique. Il s'agit, au fond, de rendre impossible tout conflit avec les bénéficiaires potentiels des renoncements exigés : on joue ainsi sur la fibre de la solidarité générationnelle pour rendre acceptable le solde des erreurs du passé.

Les fictions nous racontent que si la société contemporaine est en panne, c'est que l'énergie disponible pour faire avancer l'Histoire, celle que recèle les générations montantes, est plus mise au service de leur oppression, de leur contrôle, que de leur épanouissement ; c'est que leur violence naturelle, au lieu de se sublimer en force de progrès, s'est retournée contre elles. Peut-être faut-il voir en cela un effet du refus de vieillir de la génération du *baby-boom*⁶⁸ : entre ses mains, l'entropie de la maturité se serait muée en coercition butée. Rompre la fraternité d'âge

66. « Les données restituées et mises en perspective indiquent toutes la même direction : d'une part l'on constate, par rapport aux générations précédentes, et par rapport à l'environnement adulte actuel, une *autonomisation de plus en plus précoce de la jeunesse* aussi bien dans l'ordre esthétique (musique, lectures, sorties...) que dans celui de l'éthique (vie personnelle, vie affective et sentimentale, système de valeurs...). Et l'on constate dans le même moment une *dépendance familiale* de plus en plus longue, mais sur le plan économique cette fois-ci, qui dépasse largement la vingtième année de la grande majorité des jeunes. » (Pierre MAYOL, *Les Enfants de la liberté*, Paris, L'Harmattan, « Débats Jeunesses », 1997, p. 13).

67. Hannah ARENDT pointait du doigt cette incapacité des valeurs adultes dans « The Crisis in Education », lorsqu'elle dénonçait l'imposture des conceptions modernes de l'éducation : « It is the very nature of the human condition that each new generation grows into an old world, so that to prepare a new generation for a new world can only mean that one wishes to strike from the newcomers' hands their own chance at the new. » [C'est le propre de la nature humaine que chaque génération grandisse dans un monde ancien, si bien que préparer une nouvelle génération pour un nouveau monde ne peut signifier que le vœu d'arracher aux mains des nouveau venus leur chance de nouveauté.] (*Between Past And Future. Six Exercises in Political Thought* (1954), New York, The Viking Press, 1961, p. 177).

68. Voir à cet égard l'ouvrage collectif *Lettre ouverte à cette génération qui ne veut pas vieillir* (Paris, Terrenoire, 2009).

Christian CHELEBOURG

en la mettant à l'épreuve de la lutte pour la vie, tel est le principe de la réforme éducative " BR " comme des Hunger Games. Cela s'appelle aussi le darwinisme social. C'est diviser les jeunes pour mieux les dominer, pour mieux les convertir aux valeurs adultes. Si l'on en croit l'invention poétique, cela ne profile à l'horizon de la lutte qu'un divorce radical, tel celui des héros de *Battle Royale 2*, qui partent dans les montagnes afghanes, loin de la « civilisation », construire un monde basé sur l'amitié. Quand le respect et l'amour ont également échoué, quand l'opposition frontale s'est avérée vaine, il ne reste que la fuite. S'il y a quelque chose à retenir de tous ces récits, c'est qu'au regard de l'Histoire, on a toujours tort de confondre conflit des générations et loi du plus fort.

Christian Chelebourg

Université de Lorraine
chelebourg@gmail.com

