Le métatexte postmoderne et le problème du discours littéraire dans la prose courte de Ioan Groșan

Prof. dr. Simona Antofi,
Université „Dunărea de Jos”, Galați

Résumé: *Le phénomène de la littéarité postmoderne se manifeste, dans le cas particulier de la littérature roumaine, comme un mélange de modèles, à l'intérieur duquel la métafiction théorisée et illustrée par les écrivains anglais et américains cohabite avec le textualisme français. À partir de ce fond théorique, notre travail propose une analyse de la déconstruction canonique telle qu'elle est mise en œuvre dans deux séquences de la prose courte postmoderne d'Ioan Groșan : **O dimineață minunată pentru proza scurtă** [Un matin magnifique pour la prose courte, notre trad.] et **Insula** [L'Île, notre trad.]. Sans se proposer d'identifier les marques de chaque modèle particulier – déjà assumées et assimilées dans l'écriture de Groșan -, l'analyse visera le processus de l'élaboration in actu de la métalittérature, en tant qu'illustration de la critifiction, où la fiction, entièrement dépourvue d'inhibitions, met en cause les concepts d'auteur, de création, d'écriture, de scripteur, de personnage et, dernièrement, de la fiction elle-même.*

Mots-clés: *postmodernisme, fiction littéraire, modèle, cliché littéraire, métalittérature.*

Apparemment, un écrivain de second rayon de la prose roumaine postmoderne, auteur d'une série d'écrits parodiques savoureux tels que *Cent ans aux portes de l'Orient* [*O sută de ani de zile la porțile Orientului*], qui est une réécriture parodique et ironique des principaux âges et modèles de la littérature roumaine canonique, focalisés sur la force identitaire et sur la relevance ethnique du thème historique, *La caravane cinématographique* [*Caravana cinematografică*], qui est une réécriture profondément ironique de la littérature réaliste socialiste, ou *La grande amertume* [*Marea amarăciune*], qui est une histoire d'amour développée parallèlement à sa propre déconstruction parodique, Ioan Groșan fait son début par quelques textes de prose courte à portée autoréflexive et autoréférentielle, significatifs pour l'ouverture d'un « cours sur la métafiction postmoderne » (notre trad.), selon l'opinion de Mircea Cărtărescu. [1]

Parmi ces dernières, *Un matin magnifique pour la prose courte* [*O dimineață minunată pentru proza scurtă*] et *L'Île* [*Insula*] assument, d'une manière délibérée, la mise en fable du thème de la littérature en tant qu'instrument principal d'articulation du discours narratif, en tant que perspective sur l'acte de l'écriture et en tant que référent. *Un matin magnifique pour la prose courte* est un texte sur l'échec de l'écriture littéraire. En fait, ce sont des échecs répétés, attribués à plusieurs auteurs ou scripteurs potentiels – la distinction est, ostentatoirement, difficile à faire. Plusieurs histoires ratées, abandonnées dès leur début même, sur le thème de la chasse, rappellent l'essai érudit d'Al. Odobescu, *Pseudokinegetikos*, avec son enjeu – la divagation savante-étonnante, amusante-ironique et pédante-ludique qui, à partir du prétexte de la chasse, vue comme une occupation des plus nobles, construit un tracé du motif qui traverse des époques différentes de la culture de l'humanité. Il résulte ainsi une *hétérotopie* (Michel Foucault) qui parvient, finalement, à mettre en crise le thème assumé (en faux) comme prétexte.

Mutatis mutandis, Ioan Groșan trouve une autre solution pour bloquer la relation texte – référent, soit l'obstination avec laquelle la réalité, non préparée pour être transformée, à l'aide des procédés du mimesis pondéré, en littérature, s'oppose à la création.

Le jeune rédacteur arrivé quelque part, dans le paysage « mioritique », pour participer à une chasse aux faisans qu'il doit transformer ensuite dans une prose courte de trois pages et demie au maximum, connaît bien les conditions obligatoires de la création. La tournure spectaculaire – nécessaire pour que le texte soit apprécié par le public – et les dimensions réduites de la prose, corrélatives ... à la dimension des faisans, constituent deux des particularités requises à une telle narration. Car, autrement, s'il s'était agi d'une chasse aux verrats, on aurait pu écrire tout un roman.

L'hôte aimable du petit événement insignifiant, le directeur du Gostat [la coop], ambitionne d'être le co-auteur du texte, ce qui lui apporterait la gloire. Ses paroles de chasseur expérimenté, le jeune rédacteur semble les noter dans son petit calepin bleu. D'ailleurs, le directeur du Gostat s'adonne lui-même en secret à des ambitions scripturales. Mais il ne peut pas prendre les distances nécessaires par rapport à la réalité, de sorte qu'il puisse l'envisager dans sa dimension archétypale : « [...] certes, je ne vois pas dans la mésange tout simplement une mésange, mais l'Oiseau,

comprenez-vous? » (notre trad.) lui explique le jeune rédacteur qui ouvre, de cette manière, la voie royale du dialogue postmoderne avec les *concepts forts* du modernisme.

Petit à petit, par le truchement des négations et des échecs programmés, successifs, l'histoire textuelle d'une fable absente prend du contour : les faisans n'apparaissent pas, et la prose courte annoncée entre dans l'impasse. De plus, l'apparition d'un cerf fonctionne comme un *deus ex machina* hilarant, car le directeur du Gostat ne possède pas de permis pour la chasse aux cerfs tandis que le jeune écrivain n'est pas préparé pour de telles aventures imprévisibles.

On dirait que tout y conspire contre la littérature. Finalement, le directeur du Gostat, l'écrivain et Marț, le cocher, partent dans une autre direction, à la chasse aux corneilles, à travers une narration comique – la seule qui est cohérente et définitivement composée – racontée par le premier. C'est, au fond, une séquence de prose courte dont la construction devient possible par la mystification et par le redoublement de la réalité dans sa version ludique, tout en ridiculisant les prétentions d'écrivain du jeune rédacteur. Voilà de quelle chasse il s'agit : en l'absence des lapins, le chat de la cuisinière est vêtu d'une fourrure de lapin et, comme tout chat, effarouché par le bruit du fusil de chasse, il grimpe dans un arbre, en trompant les attentes optimistes du chasseur qui tombe victime de la farce.

Ayant les mêmes dimensions réduites, *Un matin magnifique pour la prose courte* propose une narration qui ne peut se constituer, à cause de la mise en suspension de son sujet. Son thème – comment écrire un récit sans sujet – est associé à l'impossibilité d'attribuer à un auteur / narrateur un fragment de texte à signification bien déterminée, tout comme à l'ironie en tant que principale charnière de la (dés)articulation textuelle.

En commentant la structure métatextuelle de *L'Île*, Nicoleta Cliveț y remarquait avec justesse l'existence d'une inquiétude à motivation ontologique déterminée, avec les mots de Brian McHale, par *l'incertitude ontologique* associée au postmodernisme. [2] C'est ainsi que Ioan Groșan est un « membre du cénacle Équinoxe, qui ne se démentit qu'à la surface, car, dans leur structure de profondeur, ses personnages ne semblent pas se sentir à l'aise en tant qu'« êtres de papier », tandis que leur créateur n'exulte pas, lui non plus, à l'idée que même la culture s'est transformée en nature, au lieu de [...] se résumer à rester naturelle. » (notre trad.) [3]

Le récit reprend, d'une manière postmoderne, des idées de Borges sur le texte et la littérature, ou sur l'aveuglement quichottesque provoqué par cette dernière. Quelque part, sur une île, un couple adamique anachronique vit *ad litteram* à l'intérieur de la littérature. En l'absence de la mémoire de sa propre identité, sans souvenirs, sans passé ni futur, dans un *continuum* de l'écriture qui le maintient vivant sur le papier, dans la substance impondérable du sens produit / colporté par les mots. La narration à la deuxième personne provoque, dès le début, un brouillage des voix, car le narrateur – en tant qu'effet et contenu de l'écriture (les références à la terrible *Écriture* de Jacques Derrida y sont obligatoires) – semble s'adresser à un lecteur – mais à quel lecteur ? – ou à la femme aimée, avec laquelle il partage l'existence de papier des deux personnages abandonnés – par qui ? – sur une île qui s'avère, de fait, être un livre. Et les premières lignes de ce livre, difficiles à déchiffrer par les deux protagonistes, après de longues heures de travail physique – ils excavent et amassent la terre qui couvre les pages immenses du volume – sont justement les lignes du début de *cette* prose-ci courte. La circularité de l'écriture est celle où l'auteur et les produits de son acte scriptural sont des prisonniers, sans espoir, - où tout n'est qu'une reproduction sans fin de ce qui a été déjà écrit.

On pourrait dire que l'irréparable s'est déjà produit : le refus de l'auteur présomptif - un malheureux *auctor in fabula*, en effet – d'exercer « une nouvelle morose, un récit murmuré ou en tout cas un petit conte ignoble », en ayant recours à sa force d'invention, engendre la superposition définitive de la fiction et de la réalité. Non relevante et inaccessible, cette dernière s'échappe complètement à l'équation littéraire. Une parabole, au fond, « de l'existence qui survit seulement par le truchement de sa mémoire culturelle » [4] (notre trad.), *L'Île* fournit un exemple de textualisme partiellement revancharde, comme dans toute la postmodernité littéraire de premier plan, partiellement anxieux, criblé par le siège du livresque.

Le texte renvoie à d'autres séquences de la prose de Groșan, telle que *La caravane cinématographique* (« la caravane cinématographique entrant dans le village sur un chemin mutilé par la pluie ») ou *La grande amertume*, dans un intertexte interne aisément repérable – où l'on

reprend, par réécriture, de grands fragments de *L'Île*. Il y a aussi des références à *La Maison aux mites* [*Casa cu molii*] de George Calinescu – « je pourrais très bien t'énumérer, par exemple, tout le cortège de mes vieilles tantes de la campagne, que j'ai avidement regardées mourir l'une après l'autre, tout en m'efforçant de les transformer, du temps qu'elles étaient encore vivantes, en personnages mémorables, terrifiés par la mort [...] » (notre trad.) ou au roman *Moromeții* de Marin Preda, dont le protagoniste est repris et transmuté dans l'Ardeal des années '50, tout en gardant l'attachement du personnage-modèle à ses principes, dans une scène pareille à celle où le Moromete de Preda, en se sentant anachronique, lui et tout son monde de paysans, bêche obstinément un fossé inutile, sous une pluie torrentielle : « les nuits où il se réveillait en secret et il prenait, inébranlable, la faux, pour faucher les herbes et les mauvaises herbes, en aplanissant avec le pied la terre exhaussée, sur le terrain qui lui était resté au bout du village où il croyait ou espérait ou rêvait qu'ils atterriront « les types » [c'est à dire les Américains, perçus et attendus comme des sauveurs de sous la terreur communiste] avec leurs avions colossaux. » (notre trad.)

Il y apparaît même une (fausse ?) auto-citation révélatrice pour la circularité de l'écriture, aux effets sérieux sur l'identité de l'auteur-scripteur-personnage d'une histoire qui ne lui appartient pas, ne le rend pas identifiable, ne le justifie pas, mais par contre le déstructure et le vide de signification. Le jeu sans fin avec les seuls jouets préservés, les mots, indique d'une manière explicite l'état de crise chronicisée caractéristique pour l'écrivain postmoderne. On ajoute, comme figure fondamentale de la narration, la métalepse – « la plus physique, autant que possible » (notre trad.) - comme le remarquait Adrian Oțoiu, car « le narrateur fait des efforts physiques » afin d'obtenir « l'épreuve matérielle du support textuel du monde ». Et, « afin qu'il ajoute une autre ambiguïté au niveau ontologique, Groșan a compliqué le schéma de la métalepse, de sorte que toute l'exploration de l'île soit vue dans le rêve. » (notre trad.) [5]

L'effet de *trompe-l'œil* obtenu ainsi renvoie à la structuration en cercles concentriques de la narration et de l'univers diégétique repérable dans la nouvelle romantique d'Eminescu, *Le pauvre Dionis* [*Sărmanul Dionis*], où les protagonistes, Dionis et Maria, se rencontrent dans des époques différentes en tant qu'avatars des mêmes prototypes et qui s'évadent de la spirale de l'éternel retour, par le truchement du rêve, dans un paradis lunaire. C'est le lieu où les deux protagonistes, qui songent tous deux le même rêve, ont la révélation du mécanisme qui règle le fonctionnement de l'univers et de l'omnipotence de la divinité. En lecture postmoderne, l'utopie lunaire ou, chez Groșan, insulaire, devient une prison où les prisonniers ont la révélation de l'impossibilité d'avoir quelque révélation.

Comme tout a été déjà écrit, rien de nouveau ne peut être écrit ou appris. Plus vrai que la vérité même (« *En rêve, nous menons la vie de notre âme* », affirme un personnage de la nouvelle citée ci-dessus d'Eminescu), ce rêve postmoderne est la seule réalité possible : « j'ai pensé aussitôt, avec un grand regret, que je ne réussirai pas à te convaincre que je n'imagine rien, que même le fait de ta présence là-bas, si artificiellement et railleusement introduit dans une invention possible qu'il puisse paraître, a été néanmoins réel. Je ne joue pas. » (notre trad.)

Ce monde constitué exclusivement de livres possède une surprenante dimension matérielle – on y trouve d'*onctueuses publications* anciennes, de *grands volumes verdâtres*, détériorés, un *promontoire baroque*, des *brochures plus légères*, portées par l'eau etc., engendrant une *hétérotopie* effrayante. Ici, les hommes ont perdu leur parole. Ils ne peuvent s'exprimer qu'en lisant des fragments de livres. De toute façon, leur unique occupation est la lecture. C'est le seul mode d'être dans le monde. Et « les hétérotopies induisent l'anxiété, sans doute, car elles feignent en secret le langage, parce qu'elles t'empêchent de nommer *ceci* et *cela*, [...] parce qu'elles détériorent d'avance la „syntaxe” – et non pas seulement la syntaxe de la phrase, mais aussi celle, moins manifeste, qui permet de ressembler (à côté ou face à face) – les mots et les choses. » (notre trad.) [6]

Le point central de la parodie qui se déclare en tant que telle, d'une manière emphatique, justement afin de provoquer la désarticulation du canon, est représenté par l'anthologie de *phrases classiques*, sélectionnées des *œuvres classiques* de quelques *écrivains classiques*, complètement non éclairantes du point de vue de la représentativité et de l'autorité du modèle littéraire. L'intention dépréciative étant évidente (« on avait été pris même d'une étrange frénésie de découvrir de mots quotidiens dans les tomes respectables dont était bondée l'extrémité de l'ouest de l'île » - notre trad.), le résultat apparaît comme une mosaïque de (pseudo)citations vaguement marquées par

l’empreinte stylistique de quelques-uns des auteurs mentionnés : « „Tu me sembles fatiguée aujourd’hui [...]” – je te disais. „J’ai mal à la tête.” (Cezar Petrescu) – me répondais-tu. „Quittons cet endroit!” (Tchekhov). „Non! ” (Ionesco). [...] » (notre trad.) En commentant d’une perspective postmoderne le fragment cité, Mircea Cărtărescu insiste sur la composante *kitsch* de la démarche de Groșan (« le savoureux pot-pourri de citations tient à une démocratie textuelle parfaite : de grands auteurs à côté de quelques-uns peu importants, des phrases banales et des phrases énormes, le tout étant (dé)structuré dans une anarchie du *kitsch* supérieur, du dérisoire grave, de l’ironie respectueuse » – notre trad. [7]), tandis que Nicoleta Cliveț met en évidence l’intention et la pratique de la déconstruction (« ce puzzle textuel représente un coup bas donné aux prétentions académiques de la littérature qui est confrontée, par le truchement d’un tel collage intelligent, déstructurant – à ses propres clichés » – notre trad. [8]). L’idylle même est réduite, en dernière analyse, à ces phrases stéréotypées qui n’expriment rien par elles-mêmes, tandis que la femme aimée, transformée, dans le rêve livresque du scripteur-auteur, dans une pièce de littérature, sort seulement de cette manière de l’anonymat.

Voués à l’éphémère, couverts de lentille d’eau, moisissés, aux pages rompues, les livres de toutes sortes et de toutes les dimensions ont acquis les attributs de l’humain : ils se détériorent et ils parlent.

Vidé lui aussi de l’humanité, du fait fondamental de l’articulation des mots, le narrateur-scripteur essaie de toutes ses forces de se souvenir de soi-même, récupérer / reconstituer son histoire individuelle. Mais toutes ses tentatives échouent fatalement, en se heurtant contre le Grand Texte du monde. C’est ici que cohabitent Madame Bovary, la brasserie Fialkovski de Caragiale, Nică et le chanvre de la tante Mărioara des *Souvenirs de l’enfance* écrits par Ion Creangă, la tante Madeleine et la *madeleine* de Proust, Vasile Porojan, le personnage-tsigane de Vasile Alecsandri, les *Psaumes* de l’archevêque Dosoftei etc.

En retournant sur ses propres traces, comme dans une spirale continue, de genre métalepse, la narration autoréférentielle transforme un présomptif auteur textualisé dans un personnage de l’aventure de sa propre écriture, en train d’être écrite et bloquée ici, puisque tout ce qui pourrait être écrit est déjà écrit. L’être tragique de papier, comme un Jonas postmoderne qui ne peut pas faire appel au suicide comme geste libérateur, car il n’a pas de vie, le personnage vit dans la bibliothèque du livre qu’il n’écrit jamais et qui est la littérature tout entière.

**Ce travail a été élaboré et publié grâce au financement obtenu par le projet CNCSIS IDEI II 949 - IMPACTUL FACTORULUI POLITIC SI IDEOLOGIC ASUPRA REFLECTARII LITERATURII IN SISTEMUL DE INVATAMANT. PERIOADA 1948-1989 (L’impacte du politique et de l’idéologie sur la sélection des textes littéraires des manuels scolaires de la période 1948-1989).*

Notes

- [1] Cărtărescu, M., *Postmodernismul românesc*, Bucarest, Humanitas, 1999, p.431.
- [2] McHale, B., *Ficțiunea postmodernă*, Bucarest, Polirom, 2009
- [3] Cliveț, N., *Ioan Groșan*, Brașov, Aula, 2001, p.18.
- [4] Simion, E., *Scriitori români*, IV, Bucarest, Cartea românească, 1989, p. 654.
- [5] Oțoiu, A., *Trafic de frontieră. Proza generației 80. Strategii transgresive*, Pitești, Paralela 45, 2000, pp.95 – 96.
- [6] Manolescu, N., *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Paralela 45, 2008, p. 1370.
- [7] Cărtărescu, M., *op. cit.*, p. 430.
- [8] Cliveț, N., *op. cit.*, p. 19.

Bibliographie

- Cărtărescu, M., *Postmodernismul românesc*, Bucarest, Humanitas, 1999.
- Cliveț, N., *Ioan Groșan*, Brașov, Aula, 2001.
- Groșan, I., *Povestiri alese*, Bucarest, ALLFA, 1999.
- Hutcheon, L., *Poetica postmodernismului*, Bucarest, Univers, 2002.
- Lefter, I. B., *Scriitori din anii 80-90*, Pitești, Paralela 45, 2001.
- Manolescu, N., *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Paralela 45, 2008.
- McHale, B., *Ficțiunea postmodernistă*, Bucarest, Polirom, 2009.
- Oțoiu, A., *Ochiul bifurcat, limba sașie. Proza generației 80. Strategii transgresive*, Pitești, Paralela 45, 2003.
- Oțoiu, A., *Trafic de frontieră. Proza generației 80. Strategii transgresive*, Pitești, Paralela 45, 2000.
- Simion, E., *Scriitori români de azi*, IV, Bucarest, Cartea Românească, 1989.