DES HYPOSTASES DU VOYAGEUR DANS LE ROMAN LE LONG VOYAGE DU PRISONNIER *DE SORIN TITEL*

Anca DOBRE
Université de Piteşti

***Résumé**: Construit sur le schéma épique du voyage, comme la plupart des œuvres de Sorin Titel, le roman* Le long voyage du prisonnier *n'actualise pas les valeurs essentielles du voyage – métamorphose spirituelle, expérience décisive etc., mais il change la fonction principale de celui-ci: le trajet ne mène pas à un enrichissement spirituel de l'être, mais, peu à peu, à sa dissolution.*

Des mages qui se dirigent vers nulle part, les trois protagonistes du roman de Sorin Titel – le prisonnier et ses compagnons – parcourent une voie qui supprime leur mémoire et, implicitement, annule leur identité. Ainsi, l'amnésie les uniformise. Tant qu'ils ne se rappellent plus ni leurs propres noms, ni leurs familles, ni le but du voyage, tous les trois deviennent les prisonniers de l'oubli.

***Mots-clés**: voyage, prisonnier, identité.*

Esprit extrêmement mobile, perméable aux mouvements culturels de l'espace européen - et non seulement -, l'écrivain originaire de l'ouest de la Roumanie Sorin Titel réussit, avec le roman datant depuis 1971 *Le long voyage du prisonnier*, à finaliser son efforcement de modernisation de la prose roumaine contemporaine, synchronisant ce faisant la littérature autochtone avec celle-la européenne, desideratum auquel les auteurs roumains aspiraient depuis plus d'un siècle.

Ayant comme thème, ainsi comme le titre aussi le suggère, le voyage, thème surenchéri par les écrivains du XX^{e} siècle, le roman *Le long voyage du prisonnier* ne met pas en valeur les valences essentielles de ce chronotope - chemin de la connaissance, métamorphose spirituelle; en l'oeuvre titelienne cette fonction essentielle du voyage s'est inversée, le trajet ne menant à nul enrichissement de l'être, mais plutôt à sa dissolution (LASCONI, 2000: 101).

Selon l'opinion unanime de la critique littéraire, l'égarement dénué de sens du prisonnier et de ses compagnons de route émane directement du final du roman de Kafka, *Le Procès*. En l'interprétation de l'oeuvre titelienne, l'exégète Cornel Ungureanu de Timişoara prend comme point de départ le moment kafkien quand Joseph K. est capturé par deux individus qui le mènent vers le lieu de l'exécution et il les suit obéissant. Les prémisses et le sujet de l'oeuvre titelienne se trouveraient, alors, en cette page de classicité du modernisme, parce que l'auteur roumain veut découvrir ce qui s'est passé durant le voyage, et en sorte il recourt à dire l'histoire de celles qu'il avait apprises (*ibidem*: 111).

Si le motif en est kafkien, cependant la modalité de la réalisation littéraire inscrit le livre dans la lignée du *Nouveau Roman*. Tout le voyage s'avère être un déroulement cinématographique où le regard accomplit la fonction d'une caméra de prise de vues, en étant enregistré le triomphe de l'image (MICU, 2000: 567). Bien que dans *Le Déjeuner en l'herbe*, écriture toujours en la formule du Nouveau Roman de laquelle Sorin Titel reprend l'attitude « dépersonnalisée », la manière de capter sans hiérarchisation le torrent de la vie, « l'intérêt du lecteur peut être retenu avec

BDD-A5822 © 2010 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:47 UTC)

prépondérance par la poétique de l'écriture » (idem), dans *Le long voyage du prisonnier* les particularités narratologiques ont une fonction productrice de sens explicite.

L'incipit *ex-abrupto* du roman *Le long voyage du prisonnier* ne présente pas le moment du départ des trois protagonistes du voyage, mais il surprend la traversée par ceux-ci de la place déserte de la ville, suggérant la continuité d'une action commencée il y a plus longtemps, dans un temps indéterminé. La relation de ce voyage sans finalité est rendue de deux perspectives qui correspondent aux deux parties approximativement égales du roman: *la vision de dehors*, objective, à un caractère impersonnel, présentée à la troisième personne par un narrateur qui « en la première moitié du roman demeure (tout aussi) tu, se limitant à consigner une aventure placée aux confins du réel absurde et du cauchemar, une histoire sur la souffrance et sur l'attente construite à base d'un jeu narratif dont l'enjeu est la contrariété aux attentes du lecteur (CRIHANA, 2006: 13), et la *vision ensemble avec*, à la première personne, en la seconde partie du roman, où, au fur et à mesure que les « identités » des personnages se fondent englouties par le labyrinthe, la voix du narrateur « auctorial » fait de place aux voix multiples qui, tout comme les perspectives, arrivent à se superposer jusqu'à la confusion (idem). Ce glissement d'une personne de la relation à une autre se produit naturellement en tant qu'une conséquence naturelle du contenu de « l'histoire » épique (LASCONI, *op. cit.*: 101).

En la première partie du *Long voyage du prisonnier*, un narrateur à une identité incertaine relate les pérégrinations des trois voyageurs - le prisonnier et ses gardiens - par de divers lieux. Si initialement les distinctions d'entre la victime et les bourreaux sont bien déterminées, graduellement les différences d'entre ceux-ci s'estompent, se dissolvant dans la pâte confuse d'un unique trajet existentiel. Ainsi, le prisonnier est nommé au commencement « le condamné », et plus tard « le captif », et les gardiens deviennent des « sentinelles », ensuite des « veilleurs » et, finalement, des « compagnons ». Au même destin se soumettent les lieux et le temps qui perdent leur valeur concrète. Les trois prennent d'emblée des délais de repos en des hôtels, où le prisonnier dormait dans le sous-sol, les gardiens prenant une chambre au dernier étage, afin d'accentuer leur différence par rapport au bagnard. Ultérieurement, ils passent les nuits en des chambres étranges, ensuite dans un immeuble « hanté » par des pas bizarres et en des gares. Les trois enregistrent des sites consternantes: des constructions délabrées, des lieux couverts de saletés, parcourus par du sang d'animal, des halles aux morceaux de viande saignante pendus par des hameçons enrouillés, d'immenses salles de sport pour arriver, de temps en temps, et en plein champ, le chemin du prisonnier et de ses bourreaux en devenant une longue défilée des riens de ce monde.

Le roman de Sorin Titel présente, alors, l'égarement pantelant des trois voyageurs en espace et en temps - « en fait, le temps est suspendu, converti (…) en des valeurs spatiales rapportables à la même configuration labyrinthique » (CRIHANA, *art. cit.*: 13), en hiver comme en été, des années de suite, en une succession rapide de saisons, qui se reprennent hallucinatoires, sans même que l'illusion de leur cyclicité persiste toujours et encore.

La différence d'entre la victime et les bourreaux est reconsidérée grâce aux deux apparitions, la femme et « l'autre », vus seulement par le prisonnier. Initialement, la femme se trouve dans la voiture avec laquelle voyagent les trois. Le chouchottement du prisonnier: « Marie », « Marie » la laisse indifférente, car elle regarde insouciante le nourrisson endormi, mais lors quand lui, ahuri, recherche un petit signe de reconnaissance tacite, il lui voit les larmes ruisseler sur ses joues sans cesse.

La même figure féminine on la trouve aussi dans la barque à l'aide de laquelle les trois *frères en et par des passions* traverseront un fleuve. Bien que la femme était

BDD-A5822 © 2010 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:47 UTC)

profondément changée, pourtant le prisonnier la reconnaît. Elle lui examine d'une indicible compassion les blessures de sur ses mains et ses pieds dégelés et elle fond en larmes qu'elle laisse tomber sans les essuyer. Autant de fois qu'ils se rencontrent, il semble que la femme refuse le dialogue parce qu' aux interpellations du prisonnier avec l'appellatif « Marie » ou « mère », la femme soit mène son doigt à sa bouche en signe de mutité, soit des larmes coulent sur ses joues.

Plus mystérieux encore que la femme est « l'autre », qui n'apparaît que lorsque le prisonnier est seul. Le premier échange de répliques a lieu à l'hôtel, et d'ailleurs il suggère une liaison extrêmement profonde entre les deux, car, à un moment donné, ils se proposent le changement des places. « L'autre » demeurera jusqu'au final inconnu et invisible pour les gardiens, et sa présence n'est suggérée que par des pas et par de l'ombre.

Certaines séquences, comme ce seraient, par exemple, la traversée du fleuve enveloppé par un brouillard léger, pourraient suggérer que le trajet parcouru par les trois est un initiatique, une initiation à la mort. Celui qui réalise le passage « au-delà » est un vieux voilier barbu et à un grand œil en verre, auquel il faisait défaut le petit doigt de la main gauche, l'ongle de son index aussi étant pourrie. L'allusion y est évidente: le voilier est le batelier Caron qui les fait traverser le Styx, surtout que chacun lui pose en la main son dernier petit sou. Arrivés au-delà, les trois parcourent un véritable labyrinthe: des bois et des champs glacés, des chambres étranges d'hôtel, des restaurants et des gares, de petites places désertes, des cours d'école, etc. Ainsi, le voyage semble une initiation à la mort, un voyage à travers le petit enfer qui a pour conséquence une lente dépersonnalisation de l'individu (SIMION, 1984: 536).

Sur le parcours de ce « long voyage », le prisonnier est soumis par ses bourreaux à toute une série de jeux, châtiments, concours. Les jeux qu'on impose au captif sont d'une grande diversité, sortant en lumière la férocité des gardiens, mais aussi la résistance étonnante de la victime. Un exemple édifiant en ce sens le constitue le jeu avec les quilles: le prisonnier est élu pour servir de cible et à la place des billes on emploie des morceaux de bois et même des pierres. Les gardiens frappent tour à tour et seuls demeurent valables les coups qui atteignent pleinement la cible. Ce jeu présuppose une disciplination, une éducation de la peur, même alors quand les coups produisent des blessures sérieuses. Aux accusations du prisonnier qui leur dit « Ceci me fait du mal », « Voici couler aussi du sang » (TITEL, 2005: 559), les compagnons lui demandent pourtant de ne pas être lâche parce que « Tel est le jeu » (idem). Les gardiens décident de passer à des jeux un peu plus tranquilles, comme ce serait l'ascension dans les arbres au risque de l'affaissement.

Il s'ensuit toute une série de jeux plus joyeux, plus subtiles ou plus compliqués qui semblent abandonner l'atrocité. Le jeu avec la prononciation de quelques mots de distance, mots que les bourreaux devaient deviner, atteint le niveau de l'absurde. Ils lui pervertissent les mots, tout en prenant pour des insultes les expressions tendres: « Je vous aime », dit après un certain temps le captif, ne pouvant plus supporter. « Je vous aime comme mes propres frères », s'écria-t-il aux larmes aux yeux. « Il nous hait comme ses ennemis » reproduisirent les compagnons et ils recommencèrent à le rouer de coups (*ibidem*: 563).

Tout en épuisant aussi ces jeux, le captif est soumis à d'autres épreuves sollicitantes, l'épreuve de la gelée et l'épreuve de la canicule, que le prisonnier passe avec du succès, éblouissant ses gardiens par sa puissance de résistance. Durant ces épreuves, le rapport d'entre le prisonnier et ses compagnons se renverse: quand le captif s'évanouit de froid et qu'il s'affaisse, l'un d'entre eux l'aide à se redresser; plus tard, quand le même prisonnier délivre ses gardiens de leurs cors douloureux, les deux

BDD-A5822 © 2010 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:47 UTC)

compagnons s'enthousiasment et l'embrassent sur le front. Le rapport victime-bourreau qui est vu tantôt comme une expression de l'adversité irréconciliable, tantôt comme une de la solidarité inexplicable et, pour cela, mystérieuse, constitue un fondement important qui justifie esthétiquement et comme originalité possible le discours littéraire (VIGHI, 2000: 67).

Peu importent les circonstances, la position du captif demeure la même, il se trouve encadré par ses tortionnaires, au milieu d'eux. Cette chose ne lui produit que des déplaisirs: quand il pleut, l'eau de sur les parapluies des deux lui s'écoulait tout droitement sur la tête, et quand ils marchent par la canicule, il demeure toujours tête nue entre les deux parasols. Même alors quand les parasols et les parapluies deviennent inutilisables, la différence entre les trois se conserve: le bagnard déambule tête nue, tandis que ses compagnons portent des chapeaux aux bordures fort larges.

Avec la perte de la mémoire (les deux gardiens se contredisent d'emblée sur les femmes: l'un d'entre eux - tout en regardant la photo de l'autre - prétend qu'en fait c'est sa femme que celle-la que la photo représente, ensuite sur la naissance des enfants, sur le sexe et sur le nombre de ceux-ci jusqu'à ce qu'ils comprennent que la vérité est définitivement perdue), le voyage des pèlerins ne saurait alors se dérouler que dans le vide. Les trois perdent aussi leur identité parce qu'ils ne peuvent plus être distingués entre eux. En la seconde partie du roman, de la III^{ème} personne de la relation l'on arrive à la première personne du pluriel, une seule voix étant enregistrée dont la confession surprend les passages par un monde complètement désorganisé, pour cela « le livre devient l'épopée de la dépersonnalisation et de l'amnésie, ayant pour sujet une quête sans cible et dénuée de sens »" (LASCONI, *op. cit*. : 105). La première personne de la relation peut s'attribuer à l'un d'entre les gardiens, pourtant il est évident qu'elle pourrait se faire attribuer à n'importe lequel d'entre eux. Même si le positionnement demeure valable - au milieu, le prisonnier, et d'un côté et de l'autre, ses compagnons - l'amnésie, la suppression de la mémoire les rend indistincts, les uniformisent. Du fait de perdre leur mémoire et du fait de changer de places, nulle identification n'est plus possible.

Le grand carrousel tout délabré représente « le centre », « le coeur » du labyrinthe par lequel les trois, initialement victime et bourreaux, égalisés maintenant en l'hypostase de voyageurs, errent - les dessins en sont presque effacés, et les contemplateurs peuvent à peine déchiffrer les scènes: un médecin qui essaye d'extraire la mâchoire d'un malade avec des pinces immenses, le martyre de Jeanne D'Arc, enveloppée par des flammes géantes rouges. La scène qui les impressionne le plus demeure enchiffrée, bien que «…au commencement j'ai cru que les trois hommes que les dessin montrait étaient les mages, mais en regardant un peu mieux, on n'a pas pu ne pas remarquer que la vestimentation de ceux-ci était beaucoup trop pauvre pour qu'il s'agisse au vrai des mages bienconnus; (…) on ne voyait nulle étoile vers laquelle ceux-ci voyagent, aucune mangeoire du nourrisson Jésus vers laquelle ils puissent se diriger » (TITEL, *op*. *cit*. : 612). Mais, dès le commencement, le moto « il luit sur les cieux / Une étoile au voyageur » - M. Eminescu, *Chants de voeux*, *chants de voeux*, envoie vers la voyage des mages, mais des « mages qui n'arrivent nulle part » (UNGUREANU, 1980: 236), ainsi comme le précise le critique Cornel Ungureanu. Le voyage dégénère en une errance absurde qui semble ne plus finir et dont le final n'est qu'une interruption, une coupe arbitraire. Si le lecteur reprenait la lecture du livre, après les points de suspension de la fin, celle-ci pourrait continuer, en une pareille structure circulaire, à l'infini.

Lors de la parution du roman *Le long voyage du prisonnier*, l'interprétation qu'on lui a donnée a été celle-la de parabole existentielle, mais aussi celle-la d'un univers concentrationnaire, idée soulignée aussi par la prosatrice Maria-Luiza Cristescu,

BDD-A5822 © 2010 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:47 UTC)

dans un essai consacré à l'oeuvre de Sorin Titel: «…le voyage est la vie elle-même, les voyageurs sont tout aussi opprimés, le monde est un cercle sur la circonférence duquel on marche supplicié, atteignant plusieurs fois le point de départ. Le monde, enfin, signifie univers concentrationnaire, de l'aliénation et de la confusion de destin et de biographie, et les gens sont des égaux d'eux-mêmes et des autres » (CRISTESCU, 1980: 23). La parabole d'un univers concentrationnaire c'était le moyen le plus certain d'un écrivain de déconspirer le mécanisme absurde du monde en lequel il vivait sans supporter nulle répercussion. Cette chose était possible grâce à l'obscurité et à l'hermétisme du livre, voulues par l'auteur, étant en concordance avec les lectures de l'auteur de Kafka et de Beckett, mais aussi du *Nouveau Roman Français.*

Une autre interprétation du roman la constitue la pérégrination de l'âme dans la mort, suggérée par la présence de quelques éléments: le passage du fleuve, l'aquittation des douanes, le voyage par une contrée infinie. Les trois sont morts, et leur voyage n'est qu'une errance dans le monde de l'au-delà.

De la perspective d'une interprétation mythique, le critique de Timişoara, Cornel Ungureanu identifie plusieurs repères: le voyage a lieu dans la pénombre du mystère, les allusions suggèrent la traversée du Styx, l'étoile qui brille en dirigeant les voyageurs envoie au voyage des mages, mais des mages qui n'aboutissent nulle part leur trajet. En fait, les trois sont les mages d'un monde moderne qui a oublié son but de voyager et la mission dont ils ont été investis. Ils sont les prisonniers d'un monde opaque, impénétrable. Aussi longtemps qu'ils ne se rappellent plus ni leurs propres noms, ni leurs familles, ni le sens de leur voyage, ils sont les prisonniers de l'oubli.

De même, ils sortent en lumière les archétypes qui peuplent presque toutes les créations titeliennes, sous de diverses hypostases: le premier est celui-la de la mère endolorie, l'autre, celui-la du fils sacrifié. La mère y apparaît comme vierge, jeune épouse, mère, mais aussi vieille maman. On y suggère un autre aspect: le narrateur - qui a beau être soit la victime, soit l'un d'entre les tortionnaires parce que leur ressemblance dût atteindre l'indistinction - s'endort la tête entre les genoux et se nomme soi-même « moi, l'endormi de la Mère de Dieu » (TITEL, *op. cit*. : 617). Ce qui doit être mentionné c'est le fait que les scènes bibliques y apparaissent obsessivement, mais presque toujours fragmentaires ou métamorphosées en des stéréotypes, avec les mêmes archétypes: l'individu voué au sacrifice et la mère endolorie. Pourtant, ils ne s'harmonisent sous aucune forme avec l'aventure de l'écriture cultivée par le prosateur roumain en la manière du *Nouveau Roman Français.*

BIBLIOGRAPHIE

Lasconi, E., *Oglinda aburită, oglinda lucioasă. Sorin Titel – universul creației*, Editura Amarcord, Timişoara, 2000
Micu, D., *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2000
Simion, E., *Scriitori români de azi, III*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984
Titel, S. *Opere I.Schiţe şi povestiri. Nuvele, Romane*, Editura Fundației Naționale pentru Ştiință şi Artă – Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005
Ungureanu, C., *Imediata noastră apropiere*, Editura Facla, Timişoara, 1980
Vighi, D., *Sorin Titel*, Editura Aula, Braşov, 2000.
Crihană, A., *Încercarea labirintului*, *Argeş,* nr.6, 2006
Cristescu, M.L., *Sorin Titel sau parabola ca roman şi despre roman*, *Vatra*, nr.115, 1980.

BDD-A5822 © 2010 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:47 UTC)