LE DÉFI MODERNISTE DU PATRIMOINE: MÉMOIRE, TRADITION, INTERPRÉTATION

Monica Spiridon[1],
Université de Bucarest

Resumé

Ma contribution porte sur le patrimoine faustien, en tant qu'entrepôt d'une riche mémoire littéraire se prêtant à des réinterprétations fort diverses quant à leurs moyens et à leurs effets de réception. *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkunstler* se trouve à la source d'un fort paradigme de la littérature européenne, illustré par Marlowe, Goethe, Thomas Mann ou Boulgakov. Parmi ses nombreuses reconversions du XXe siècle, *La mort du docteur Faust*, de Michel de Ghelderode et *Lust, la demoiselle de cristal*, enchâssée par Paul Valéry dans l'amalgame hétéroclite de textes qui portent le titre générique de *Mon Faust*, étalent le même penchant autoréférentiel. Autoréflexif et à la fois intertextuel, le drame de Ghelderode entame un dialogue direct avec la version goethéenne. La littérature originaire y cesse de fonctionner comme un horizon axiomatique pour s'ériger en hypotexte. Chez Valéry, les rapports paradigmatiques entre le diable et le docteur Faust est parodiquement mis à l'envers. Dans l'esprit d'une modernité ostentatrice, l'écrivain français met en question le modèle

[1] **Monica Spiridon,** professor of Semiotics and 20th Century European Culture at the University of Bucharest. (Romania). Author of approximately 100 academic studies published in scholarly periodicals and of several chapters in books published in Germany, Italy, Canada, Greece, The Netherlands, France, Portugal ,Brazil, Iceland, Cyprus, Slovenia, Estonia, The Czech Republic, Great Britain, Hungary and the U.S. and of several books of semiotics, cultural Studies and East-Central European intellectual history of the twentieth century. Among her publications: Despre "aparenta" si "realitatea" literaturii (On the " appearance and the " reality" of literature)(1984); Apărarea şi ilustrarea criticii. (A Defense and an Illustration of Criticism .1996); Interpretarea fără frontiere. (Interpretation without Borders (1998.); Melancolia descendenţei. O fenomenologie a memoriei generice în literatură. (Melanchol y of Descend: A Phenomenological Approach to the Generic Memory in Literature) (2000); Cultural Frameworks: Real and Made-up Patterns, Bucharest, Ararat, 2003; Les dilemmes de l'identité aux confins de L' Europe. Le cas roumain, Paris, L'Harmattan, collection la Philosophie en commun, dirigée par Jacques Poulain et Patrice Vermeren, 2004. Member of the ICLA Executive Committee (1997-2003), acting president of the ICLA Research Committee on Eastern and South-Eastern Europe, founder and member (2003-2007)of the Executive Bureau of the European Network of Comparative Studies (ENCS). Member of the Steering Committee and of the Scientific Board of the European Research Project ACUME (Approaching Cultural Memory) (2002-2006). Chair to the Experts panel for Literature of the European Science Foundation (ESF). mspiridon@ines.ro

BDD-A2403 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:56 UTC)

goethéen et s'applique à le déconstruire. Au delà de leurs stratégies différentes, les deux auteurs visent également la mise en question du patrimoine littéraire, ainsi que les rapports entre « vivre » et « livre », pour reprendre la formule de Genette.

Mots-clés: patrimoine, mémoire littéraire, intertextualité, autoréférence regressive, motivation paradigmatique, théorie de la lecture.

La littérature est l'héritière d'une tradition surannée, qu'elle évoque, commente, interprète, traduit, contrefait, reconvertit, transfigure, corromps, pervertit et qu'elle fait renaître systématiquement. Par la répétition, la citation, l'allusion, le plagiat imaginaire, l'exégèse fictive, la parodie, la paraphrase ou la pastiche, la succession s'impose comme une des lois fondamentales de la création littéraire.

Ce qu'on appelle conventionnellement l'arbitraire du signe n'est pas sans conséquence pour le statut sémiotique de la littérature. Il explique sa quête perpétuelle des moyens pour compenser ce défaut génétique. D'après Gérard Genette, la littérature s'empresserait d'exhiber un *Parce que* résolu, afin de devancer le *Pour quoi?* obstiné du lecteur virtuel. (Genette, 1969). Les stratégies de la motivation littéraire sont d'ailleurs fort diverses. A part la justification qu'on appelle *l'illusion réaliste* (tout le monde en est familier, ou croit bien l'être) il faut ajouter *l'arbitraire artistique carrément assumé*. C'est la solution choisie par Sorel, dans une fameuse défense du *Cid***,** au siècle classique. L'auteur du plaidoyer conclut sèchement que tel ou tel détail du texte s'avère techniquement indispensable au créateur bien qu'il soit tout à fait inacceptable pour la bienséance du moment.

Au XXIème siècle, les modèles conserves par la mémoire littéraire fournissent fréquemment aux écrivains un type d'argument que j'appellerais *la motivation paradigmatique*. Aussi éloignée de la motivation réaliste que de l'arbitraire assumé, elle prend pour point d'appui ce qui a été déjà écrit au fil du temps: le patrimoine.

La conscience de la filiation culturelle du texte reste une des formes majeures de l'autoréflexivité littéraire. Les auteurs penchés vers ce type d'*autoréférence régressive* adoptent une perspective comparative manifeste en rapportant leurs textes à des modèles originaires, que l'on peut concevoir au moins de deux façons différentes.

D'une part, on postule *une relation intertextuelle explicite* entre un hypertexte et sa précédence hipotextuelle, dans les termes brevetés par Gérard Genette**.** (Genette: 1979; 1982)

De l'autre, les références aux entrepôts de la littérature renvoient à *une mémoire génétique diffuse*, à une réalité axiomatique, ou si l'on veut à une hypothèse de lecture. Dans tous les deux cas, l'autoréférence régressive reste

BDD-A2403 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:56 UTC)

une fonction servie par des formes et par des techniques littéraires fort diverses.

Ma contribution porte sur le patrimoine faustien européen, l'entrepôt d'une riche mémoire littéraire se prêtant à des réinterprétations fort diverses, quant à leurs moyens et à leurs effets de réception. Dans les analyses qui suivent je vais m'intéresser aux buts poursuivis par la manipulation de la mémoire génétique aussi bien qu'à ses effets de réception.

Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkunstler (éditée en 1587) est la source d'un paradigme bien charpenté de la littérature européenne, successivement illustré par Marlowe, par Goethe, par Thomas Mann ou par Mickhail Boulgakov. Parmi ses nombreuses reconversions du XXe siècle, *La mort du docteur Faust*, de Michel de Ghelderode et *Lust, la demoiselle de cristal*, de Paul Valery étalent ostensiblement le même penchant autoréférentiel.

Autoréflexif et à la fois intertextuel, le drame *La mort du Docteur Faust* de Michel de Ghelderode (1955a), entame un dialogue direct avec sa précédence goethéenne. Il y est question de la littérature au second degré, en tant que méta-littérature qui réfléchit sur la genèse, les prérogatives et les recettes consacrées de la littérature.

Au début de l'intrigue, à l'intérieur de la taverne *Aux quatre saisons*, une scène de théâtre représente le monde des personnages goethéens, tandis que dans la salle évoluent leurs doubles, confectionnés par l'écrivain belge. Il faut aussi remarquer que la mise en page du texte, qui se range en deux colonnes parallèles, confère une réalité graphique supplémentaire à la relation entre le Faust gœthéen et sa copie.

Derrière tous, au plus bas fond de la salle, campe le Diable, nommé Diamotoruscat, qui a plus d'une façon dans son sac et qui parvient à tout surveiller. Il mène de main de maître le jeu de la littérature et produit des remarques saisissantes visant le syndrome répétitif frappant du monde fictif qui l'entoure. On lui réserve le privilège d'évaluer du dehors l'univers imaginaire de Michel de Ghelderode et de révéler au lecteur son modèle vénérable. De cette façon-ci, le Malin s'arroge le statut de commentateur d'une pièce ou il se trouve inscrit en tant que personnage.

A un moment donné, le vieux savant nommé Faust, qui se mêle abasourdi parmi la foule de la taverne, et respectivement son modèle, l'acteur du spectacle goethéen, se trouvent face à face dans un épisode autrement significatif. Aucun des deux n'est plus sur de son identité. Qui est le modèle et qui sa copie ? Ou bien qui est réel et qui ne l'est pas. De telles questions incommodes se multiplient à perte de vue dans la pièce, poussant les deux sosies vers des sentiments débordants. La conscience plus ou moins acute de tout personnage archétypal que son existence est prédéterminée par la

BDD-A2403 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:56 UTC)

littérature porte d'habitude l'empreinte d'une humeur particulière**.** Autrement dit, la représentation fictive de la descendance d'un texte littéraire engendre couramment des réactions placées entre des extrêmes comme l'orgueil, d'un coté, et la frustration plus ou moins mélancolique, de l'autre.

Dans *La mort du Docteur Faust* ainsi que *dans Don Juan* (de Ghelderode: 1955 b) les deux pièces métafictionnels de théâtre produites par de Ghelderode, l'auteur insiste sur les humeurs de ses personnages archétypaux, qui oscillent entre la révolte, la rancune et les ressentiments larmoyants. Il y en a qui sont accablés par la grandeur de leur rôle, complexés par leur mythe génétique, ou bien malheureux et pleurnichants. Dans *Don Juan*, les quatre imitateurs occasionnels d'un précurseur littéraire illustre oscillent entre le Don Juan qui pleure sur le parvis de sa légende et le Don Juan arrogant, qui étale tambour battant sa fierté archétypale. Dans *La mort du Docteur Faust*, les deux personnages homonymes éprouvent plutôt une sorte de confusion, mêlée d'une véritable terreur paradigmatique, dont ils tachent à se défaire, coûte que coûte. Quant à l'orgueil, il est exclusivement la part du Diable.

Diamotoruscat épie diligemment les deux sosies, qui se disputent à tour de rôle leur droit à la réalité ou tout au contraire leur droit à l'art. Finalement, tandis que l'acteur déconfit se livre à la foule, ameutée par la mort de la petite Marguerite, le Docteur Faust, lui, se tire une balle à la tête, pour se débarrasser de son fardeau génétique. A son chevet, le Diable tire adroitement les conclusions de rigueur, portant sur le statut de la littérature, sur son ainsi dite « réalité » et sur ses racines, qui plongent implacablement dans le déjà crée. En tant que porte parole de Michel de Ghelderode, tout le long de l'intrigue Diamotoruscant s'est d'ailleurs copieusement amusé à propos des vaines efforts des deux Faust qui nourrissent l'illusion d'une frontière entre le réel et l'art, au beau milieu d'un univers cent pour cent fabriqué.

Son point de vue vient à la rencontre des indications régisorales du drame, spécifiant que celui qui représente le Docteur Faust sur la scène n'a l'air d'être réel que s'il est un fort mauvais acteur. Ce qui veut dire qu'en dépit de leurs fantasmagories, les personnages de la pièce sont toujours circonscrits par la littérature et que toute évasion de leur théâtre imaginaire débouche implacablement dans une vie également fictive. A ce point, on pourrait bien se demander pourquoi Michel de Ghelderode imprimerait-il un teinte méta technique si prononcée à sa pièce de théâtre ? On pourrait y entrevoir une tentative de cet auteur éperonné de lancer un défi à des poéticiens comme Genette, qui ne doutent pas que, dans la littérature, tout puisse être trié sur le volet, à l'aide des grilles taxinomiques inflexibles, et rangé dans une sorte de *Musée imaginaire de la Reine-Poétique.* En fin de compte, les manœuvres de Diamotoruscat, un personnage dont les visées théoriques le placent dans la proximité de son auteur, semble avoir comme but de saboter tout effort

BDD-A2403 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:56 UTC)

systématique d'élucider les rapports entre les modèles littéraires et leurs copies. De son angle de vue, les réfractions spéculaires croisées, ayant pour théâtre le territoire de la mémoire génétique, seraient plutôt réversibles. On peut lui faire crédit et admettre que les modèles littéraires illustres ne sont guère immuns aux influences rétroactives de leurs reconversions successives. Relu à rebours, dans la perspective de Thomas Mann, de Michel de Ghelderode ou bien de Mikhaïl Boulgakov, le *Faust* gœthéen suggère des interprétations plus d'une fois surprenantes. Le processus de l'éternel retour littéraire institue entre le modèle et ses imitations des rapports qui compromettent toute tentative taxinomique.

Lust. La demoiselle de cristal fait partie d'un chantier de création et de réflexion que Paul Ambroise Valéry désigne globalement par le titre *Mon Faust. Ebauches.* (Valery, 1960) Au premier plan de la pièce de Paul Ambroise, se placent les rapports de force entre le Diable et son disciple, deux personnages également comblés par une mémoire génétique prodigieuse. Lust, la secrétaire novice du docteur Faust, reste l'unique débutante dans une représentation qui tient l'affiche européenne depuis des siècles. Son surnom, *la demoiselle de cristal,* désigne métaphoriquement sa transparence, mal en point dans la compagnie des masques tellement prestigieuses, rendues opaques par leur vénérable âge culturel.

Néanmoins, on se rend vite compte qu'en dépit de leur notoriété, dans le texte de Valery, les rapports paradigmatiques, quasiment figés entre le Diable et le docteur Faust - « auteur de plusieurs œuvres littéraires et musicales estimées » – sont parodiquement mis à l'envers. Dans l'esprit d'une modernité ostentatrice, l'écrivain français met en débat le modèle goethéen, rien que pour le déconstruire diligemment. Dans cette démarche, la coopération du lecteur averti – « le lecteur de mauvaise fois et de bonne volonté » - reste cruciale. Le personnage auteur de Paul Valéry est en train de rédiger ses mémoires. Il ne faut surtout pas prendre ces *Mémoires de moi, par le professeur docteur Faust, membre de l'Académie des sciences mortes etc. Héros de plusieurs œuvres littéraires estimées,* (*littéraires et musicales estimées,* ajoutera-t-il plus tard, et pour cause), il ne faut donc pas les prendre pour des souvenirs autobiographiques. Car il s'agit de pures représentations (ou même des inventions) de soi-même, qui puisent leurs sources dans les riches réservoirs des modèles culturels.

Le Faust valéryen est cent pour cent le produit de la mémoire livresque et l'œuvre qu'il est en train de concocter a pour but de la représenter, de l'interpréter et de l'évaluer *en abyme*. D'un certain angle de vue, ce personnage est un brave homologue de son auteur, un des exégètes constants du thème faustien. On se rappelle que dans ses *Cahiers* ou dans *Variété,* Valéry s'applique à étudier les deux paradigmes littéraires qu'il va plus tard mettre en

BDD-A2403 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:56 UTC)

scène: d'un coté le docteur Faust et de l'autre Méphistophélès. Surtout dans les notes occasionnelles parsemées dans ses *Cahiers*, le modèle goethéen est discrédité sans merci.

Dans le premier acte de *Lust*, l'auteur fictif nommé Faust affronte vaillamment son maître d'autrefois - maintenant un pauvre diable en papier. Leur dialogue est censé mettre à l'envers l'image du dernier, telle qu'elle fut accréditée par la mémoire littéraire et avant tout par Goethe. Cet entretien, visant le rôle assumé par les modèles et par leur mémoire paradigmatique dans la création, se transforme progressivement dans un docte polémique professionnel sur l'éternel retour littéraire. Il y est question de l'originalité et de son rapport avec les ambitions innovatrices modernes

Le Faust poéticien de Valery amorce d'une manière bien subtile les détails techniques visant le mécanisme de la descendance littéraire. Pour ce critique du patrimoine, l'ainsi dite originalité - taxée par lui de répétition inconsciente, amnésique, de type biologique - devrait toujours être conçue dans les limites du déjà crée. D'une part, l'auteur Faust ne s'avère point un adepte des théories naïves, qui nourrissent l'illusion de l'innovation absolue, quasi-démiurgique, ignorant le soubassement répétitif de toute création. (Il faut y ajouter qu'à cet égard Méphistophélès, l'avocat obstiné du canon et de la permanence des modèles humains, se range à ses cotes.) Mais d'autre part, le personnage écrivain de Valéry n'admet pas la répétition telle quelle ou la routine pieuse, non plus. A son avis, l'homme moderne s'est enfin éveillé et il s'est mis à s'attaquer aux fondements de la création.

Placé à la mi-distance entre le mythe de l'originalité absolue et la sclérose du canon autoritaire et concerné par les recettes concrètes de la reconversion de l'héritage, le docteur Faust est en quête d'une solution conforme à la souplesse moderniste contemporaine. Mais dans ce but, explique-t-il, on devrait tout d'abord abandonner les schémas figés, devenues stériles, comme l'épisode de Faust et de Marguerite, pour lequel le Diable garde un penchant particulier.

En ce qui le concerne, Méphistophélès se montre tout d'abord réticent**.** Il s'emporte contre l'érosion des vieux symboles en perte accélérée de prestige et contre la manie contemporaine de tout transformer. Il commence par dénoncer le vice du changement à tout prix, mais au moment où le docteur Faust lui propose de coopérer à la rénovation du mythe faustien, il accepte de conclure un pacte avec lui. Voilà donc les rôles du scénario traditionnel tout à fait mis à l'envers, car chez Valéry c'est bien l'homme qui s'approprie la tentation. Le pacte stipule aussi un changement de perspective sur la fabulation traditionnelle, ce qui rend le Diable dépendant de l'homme. Il est tout à fait légitime de concevoir ce contrat comme un pacte de lecture, car les deux

BDD-A2403 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:56 UTC)

partenaires se mettent d'accord sur l'interprétation d'un certain texte et sur ses conséquences pratiques.

A la suite de ce contrat, le docteur Faust est censé produire une grande œuvre consacrée à Faust. Mais, hanté par des questions de méthode, il ne s'empresse pas de se mettre au travail. Examiner méticuleusement son projet lui semble prioritaire. En fin de compte, l'auteur fictif de Valéry ne produit pas des chefs œuvre, comme le Maître anonyme de Boulgakov, ou comme Adrian Leverkuhn de Thomas Mann. Il est plutôt un petit monstre de la hyper lucidité, un intellectuel de la même souche que *Monsieur Teste.*

Dans le second acte de sa comédie, Valéry change brusquement de perspective. Après son dialogue avec le Diable, ayant visé surtout la production et le produit littéraire, l'écrivain Faust affronte un lecteur ingénu, qui se précipite dans sa maison directement de la rue et exige de lui être présenté. Il s'agit évidement d'un personnage dépourvu de subtilité, qui tient avoir l'opinion de Faust sur ses menues questions existentielles. A ce point il nous faut retenir un détail essentiel pour la logique démonstrative du texte valérien: dans *Lust,* au premier plan du débat ne se trouvent pas tellement les dilemmes de l'auteur à l'égard des questions épineuses de la création, que la lucidité et la clairvoyance de son lecteur. C'est justement pourquoi il munit sa pièce de toute une équipe de commentateurs du prototype culturel nommé Faust: le jeune apprenti volontaire du maître, autant stupide qu'il est borné; Lust, la secrétaire candide et dévouée; enfin, Méphistophélès en personne, qui s'avère le plus subtil de tous, ce qui pour un diable herméneute n'est pas du tout exceptionnel.

Il y a dans la pièce de Valéry un certain moment ou Méphistophélès a l'air de pousser Faust de la littérature vers la vie. Dans les termes de Genette, qui donne un commentaire de cet épisode dans *Palimpsestes,* cet auteur bouffi d'orgueil oscillerait entre la production d'un grand livre et une idylle avec Lust, autrement dit entre *Vivre et Livre* (Genette, 1982: 155-157). Mais de toute évidence, Genette s'accroche plutôt au sens épidermique de cet épisode. Il faut nous rappeler qu'une situation similaire survient dans le fragment dramatique *Le Solitaire* qui fait aussi partie de *Mon Faust* valérien. Les fées proposent sans succès au vieux savant une transaction aguichante: sa mémoire littéraire, contre l'innocence primordiale et la vie éternelle. Dans les deux textes dramatiques apparentés, la tentation a une tente polémique évidente. Tout comme dans ses *Cahiers*, Valéry y saisit l'occasion de relire le scenario goethéen**, rien que** pour détourner ses sens dans une direction opposée.

Si l'on y est attentif, on remarque que le système de référence où Paul Ambroise situe ses personnages archétypaux exclut la possibilité d'une alternative *vie* ou *littérature*. L'oscillation apparente entre *Vivre* et *Livre* n'est qu'une mise en scène trompeuse, une simple mascarade où Méphistophélès et

BDD-A2403 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:56 UTC)

Faust agissent en partenaires et complices. Pour les personnages de Paul Valéry il n'y a qu'un monde de delà dont les otages sont eux-mêmes, dans des circonstances sans issue: le royaume de la littérature éternelle.

En guise de conclusion

Dans les textes européens antérieurs au XXème siècle, même si on faisait fréquemment appel aux services de l'affiliation paradigmatique les personnages n'étaient pas au courant de leur condition de *revenants* de la littérature. C'était de la métafiction tout court, comme dans le roman de Cervantès, comme dans la littérature du XVIIIème siècle ou comme dans le *Kunstlerroman* romantique.

Plus on avance vers la modernité, plus la mise en fiction de la mémoire parvient à mener de main de maître la lecture du texte, dans une direction nettement désignée. Le glissement progressif des allégories herméneutiques vers de vrais débats esthétiques explique la présence dans le texte des créateurs de littérature et des lecteurs diégétiques de toute sorte. Leurs colloques animés, portant d'habitude sur les vertus et les risques de la descendance culturelle, procurent un point de départ aux hypothèses de plus en plus élaborées aptes à évaluer les fonctions légitimantes de la mémoire. Ce type de texte étale les questions controversées de sa propre réception et indique en même temps ses points d'ouverture vers le contexte historique et culturel global.

On peut même admettre avec Genette (1997) que les effets d'un texte dépendent également de l'intention expresse de son créateur et de l'attention particulière de son publique. L'étalage délibéré de l'héritage littéraire peut fonctionner comme un stimulus extrêmement efficace de l'attention de lecture. Dans la littérature du XXème siècle, la mise en scène de la mémoire devient donc une des tactiques privilégiées, aptes à précipiter l'effet esthétique. Elle agit au moins dans deux directions convergentes. D'une part, le lecteur virtuel est pousse à se reconnaître dans tel ou tel personnage du texte. Dans le miroir fictif que lui procure généreusement l'auteur, il se voit réagir par rapport au statut successoral de la littérature. De l'autre, l'auteur provoque son lecteur à formuler des jugements personnels sur la mémoire littéraire et réserve à ses réactions une portée théorique explicite. Il faut y ajouter que, de cette manière, l'attention du lecteur virtuel est automatiquement projetée dans un système de repères transindividuel et contextuel.

Dans l'économie symbolique occidentale, le XXème siècle s'impose par une mise en question des polarités fondamentales consacrées depuis Platon (*le vrai* et *le faux*; le *réel* et *le fictif* etc.). La mémoire culturelle procure à la littérature moderne une chance de compromettre de pareilles oppositions. Si

BDD-A2403 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:56 UTC)

chez Cervantès, par exemple, la mise en scène de la mémoire confirme l'antinomie *Vivre-Livre*, Borges, Graham Greene, Boulgakov, Valéry, Michel de Ghelderode, Thomas Mann, parmi tant d'autres, réservent à l'autoréférence régressive le rôle de déconstruire une pareille polarité.

Au delà de leurs stratégies et de leurs techniques différentes, les deux auteurs que l'on vient d'analyser ci-dessus se laissent fasciner par les moyens de reconvertir l'héritage littéraire. Chez de Ghelderode tout comme chez Valéry, la filiation littéraire revêt l'aspect d'une représentation théâtrale ou l'on ne perd jamais de vue le publique. Pour eux la mémoire génétique de la littérature est avant tout un effet perceptif. Chacun à sa façon, ils mettent au jour quelques repères essentiels de ce que j'appellerais une vraie *poétique de la réminiscence*, qui glisse progressivement vers une théorie de la lecture. D'après Thomas Mann (Mann: 1960 a) l'appel aux paradigmes de la création procure à la lecture un point indispensable d'appui dans le déjà-connu. En vertu de l'identité du nouveau crée avec une instance légitimante prestigieuse, lire veut toujours dire reconnaître.

Dans une conférence, donnée en 1932 à l'occasion du centenaire gœthéen - *Goethe als represantant des burgerlicher Zeitalters* - l'écrivain allemand appelle le retour de la création vers ses sources « *noblesse de l'esprit*»: « C'est l'Allemagne et l'Europe tout ensemble: une filiation dont nous sommes fiers, car toute ascendance dans le domaine de l'esprit est de nature aristocratique. » Il faut que l'artiste ait des ancêtres, il faut qu'il sache de qui il descend » a dit Goethe. » (Mann, 1960a:42)

La littérature illustrée par les textes de Michel de Ghelderode et de Paul Valéry se met intrépidement au service de cette noblesse de l'esprit. Pour citer Serenus Zeitblom, un des personnages du *Docteur Faust* de Mann, elle s'enracine dans la courbure du monde, qui nous permettrait de retrouver le commencement dans la fin.

Références

Alter, Robert, *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975

Dabezies, André, *Le Mythe de Faust*, Paris, Armand Colin, 1972

de Ghelderode, Michel, « La mort du Docteur Faust », *Théâtre*, V, Paris, Gallimard 1955 a: 215-285

de Ghelderode, Michel, « Don Juan », *Théâtre*, VI, Paris, Gallimard, 1955b, p. 32-97

Genette, Gérard, *Introduction* à *l'architexte*, Paris, Editions du Seuil, 1979

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982

BDD-A2403 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:56 UTC)

Genette, Gérard, *L'Oeuvre de l'art,* vol. II *La relation esthétique,* Paris, Editions du Seuil, 1997

Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York and London, Methuen, 1984.

Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, New York and London, Methuen, 1985

Mann, Thomas, « Goethe représentant de l'âge bourgeois », dans *Noblesse de l'esprit, Essais,* traduit de l'allemand par Fernand Delmas, Paris, Albin Michel, 1960 a

Mann, Thomas, «Freud et l'avenir », dans *Noblesse de l'esprit, Essais,* traduit de l'allemand par Fernand Delmas, Paris, Albin Michel, 1960 b

Rose, Margaret, *Parody & Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, London, Crom Helm, 1979

Spiridon, Monica, *Melancolia descendenţei. Figuri şi forme ale memoriei generice în literatură,* Iaşi, Polirom, 2000

Valery, Paul Ambroise, « *Mon Faust. Ebauches »,* comprenant *Lust ou la demoiselle de cristal (Comédie*) et *Le Solitaire ou Les malédictions de l'Univers (Féerie dramatique),* dans *Œuvres,* II, Edition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p.278-379

BDD-A2403 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:56 UTC)