

# Le rapport au souvenir dans l'œuvre de Wilhelm Genazino. Photographie et regard en mode perceptif.

Hilda Inderwildi

► **To cite this version:**

Hilda Inderwildi. Le rapport au souvenir dans l'œuvre de Wilhelm Genazino. Photographie et regard en mode perceptif.. De l'Allemand , L'Harmattan, 2010, Tournants et (ré)écritures littéraires. André Combes, Alain Cozic, Nadia Lapchine (Éds.), pp.147-163. hal-01478618

**HAL Id: hal-01478618**

**<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01478618>**

Submitted on 28 Feb 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

[« Le rapport au souvenir dans l'œuvre de Wilhelm Genazino. Photographie et regard en mode perceptif. », in *Tournants et (ré)écritures littéraires*, textes réunis par André Combes, Alain Cozic et Nadia Lapchine, Paris : L'Harmattan (coll. *De l'Allemand*), 2010, p. 147-163.]

Le rapport au souvenir dans l'œuvre de Wilhelm Genazino

Hilda Inderwildi, Toulouse 2- Le Mirail

## Préambule

En France, le nom de Wilhelm Genazino demeure encore peu familier au lecteur en dépit d'une présence régulière dans l'actualité éditoriale depuis 2002<sup>1</sup>. Auteur d'une vingtaine de romans, de textes dramatiques, de pièces radiophoniques ainsi que de plusieurs volumes d'essais où se croisent lectures et actualité, photos et fragments, il compose pourtant depuis 1965 une œuvre remarquable, récompensée par le Prix Büchner en 2004 et le Prix Kleist en 2007. Outre la trilogie centrée sur le petit employé de bureau Abschaffel (1977-1979), des romans tels que *Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz* (1989), *Das Licht brennt ein Loch in den Tag* (1996), *Ein Regenschirm für diesen Tag* (2001), *Eine Frau, eine Wohnung, ein Roman* (2003), *Die Liebesblödigkeit* (2005) et *Mittelmäßiges Heimweh* (2007) ont assis la renommée d'un auteur désormais populaire, tant dans les milieux de la critique littéraire qu'auprès du grand public<sup>2</sup>, et dont l'œuvre fait l'objet de nombreuses traductions, y compris en grec, en lituanien et en slovène. Membre de la « Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung » depuis 1990, Wilhelm Genazino est par ailleurs régulièrement invité dans les universités comme artiste-professeur. Le recueil *Die Belebung der toten Winkel*<sup>3</sup> présente un concentré de sa réflexion poétologique telle qu'il l'a exposée dans le cadre des leçons de poétique données à l'université de Francfort entre 2005 et 2006. Son titre énonce l'enjeu de la littérature selon Wilhelm Genazino : éclairer des angles morts, les rendre visibles, les rendre à la vie aussi.

Né durant la Seconde Guerre mondiale, en 1943, à Mannheim, l'écrivain a vécu en direct les événements majeurs de l'après-guerre, de 68, de 89 et du 11 septembre. Formé au style de la chronique dans divers journaux et magazines<sup>4</sup>, à l'écriture de cabaret également<sup>5</sup>, Wilhelm Genazino

---

<sup>1</sup> Quatre romans de Wilhelm Genazino sont parus aux éditions Christian Bourgois dans les traductions d'Anne Weber : *Un parapluie pour ce jour-là* (2002), *Un appartement, une femme, un roman* (2004), *La stupeur amoureuse* (2007), *Léger mal du pays* (2008). Hormis la dernière publication, tous ont donné lieu à d'excellentes chroniques d'Évelyne Pieiller dans *l'Humanité* : « L'étourdissante beauté du monde » (24 août 2002), « L'éternité d'un instant » (28 février 2004), « Quinqua au bord de la crise de nerfs » (27 avril 2007).

<sup>2</sup> Lauréat de nombreux prix littéraires, W. Genazino obtient en 2007 le Prix Corine pour *Mittelmäßiges Heimweh*. Décerné par l'hebdomadaire *Die Zeit*, ce prix distingue des œuvres dont l'intérêt littéraire a su convaincre un large public. Remarqués en août 2001 dans l'émission de Marcel Reich-Ranicki, « Das Literarische Quartett », les romans de Wilhelm Genazino ont désormais amplement dépassé les succès d'estime des débuts.

<sup>3</sup> Wilhelm Genazino, *Die Belebung der toten Winkel. Frankfurter Poetikvorlesungen*, München, Carl Hanser Verlag, 2006.

<sup>4</sup> W. Genazino a notamment écrit pour la revue satirique *Pardon* (1962-1982) jusqu'au début des années 70.

déçoit pourtant les attentes du lecteur qui chercherait dans son œuvre romanesque la trace de ces faits historiques précis. La plupart de ses romans, en particulier les derniers, sont construits d'après un modèle aisément repérable. Articulés autour d'un personnage de narrateur enclin à la mélancolie et au mal de vivre, sans réelle activité *a fortiori* professionnelle ou exerçant une activité insolite, à l'opposé des plans de carrière (testeur de chaussures de luxe dans *Ein Regenschirm für diesen Tag*, « apocalypsiensien », expert en apocalypses, dans *Die Liebesblödigkeit...*), ils invitent à des flâneries avec la ville moderne, moyenne ou grande, pour toile de fond<sup>6</sup>. Le narrateur marche à travers les rues afin de sortir de son isolement, de s'extraire d'une forme de torpeur morne et de renouer avec la vie. Le monde, même dans ses aspects les plus modérément intéressants, lui permet de contrebalancer les états de prostration et l'asthénie auxquels il est volontiers sujet<sup>7</sup>. La trame du roman est finalement faite de petits riens observés en passant, de rencontres plus ou moins fugaces, de musiques et de paroles écoutées à la dérobée, d'idées et de souvenirs du narrateur, ceux-là mêmes que suscite le regard porté sur le monde et ses objets. Une littérature de l'infime, de la présence au monde, de la disponibilité aux bizarreries de l'existence, qui rappelle Robert Walser.

Dans ces romans de la perception où la vision occupe une place centrale, tout comme chez Walser, le monde est sans arrêt offert au personnage dans ses aspects paradoxaux, son prosaïsme et son extravagance, sa familiarité déconcertante. L'écriture de Wilhelm Genazino se modélise dans les formes de l'oxymore et de l'aporie. L'inventivité verbale qui en découle, n'en est pas moins contenue : les néologismes, les combinaisons de mots forgées par l'auteur<sup>8</sup> dévient à peine les limites du langage commun et évitent les effets gratuits. Si les mots cherchent à saisir l'étrangeté de la vie, c'est pour que la présence du monde, la présence au monde, garantissent dans l'écriture une distance par rapport à une subjectivisation outrancière et une introspection sentimentale creuse. Parfois fatigués d'eux-mêmes et de leurs pensées, les narrateurs de Wilhelm Genazino ne désespèrent jamais complètement du monde et du bonheur de pouvoir le regarder. Voilà pourquoi le regard guide la pensée, et non l'inverse, pourquoi il n'y a ni véritable histoire ni commentaires ni explications ou digressions psychologiques dans ses romans, encore moins de morale, même si

---

<sup>5</sup> Ce sont les petites pièces et les sketches rédigés avec l'humoriste Peter Knorr qui font d'abord connaître W. Genazino. En 1971, les deux artistes avaient en effet fondé une agence d'écriture, « Literatur-Coop », mais l'aspiration de W. Genazino à la littérature « sérieuse » les sépare.

<sup>6</sup> On imagine qu'il peut s'agir de Francfort ou Heidelberg que W. Genazino connaît bien pour y avoir vécu ou y vivre. Toutefois, les noms de lieu n'apparaissent pas, tout au plus quelques noms de rues. La configuration exacte des villes présente moins d'intérêt que les atmosphères qui s'en dégagent ou les paysages psychiques qu'elles produisent.

<sup>7</sup> « Ich höre diesen Geschichten mit mäßigem Interesse zu, muss allerdings zugeben, dass sie mich in eine lebenszugewandte Stimmung versetzen, die ich, wenn ich allein bin, nicht so ohne weiteres zustande bringe. », Wilhelm Genazino, *Die Liebesblödigkeit* (LB), München, Carl Hanser Verlag, 2005, p.12. Cette déclaration, inspirée au narrateur par le bavardage de son amie Sandra racontant les déboires d'un collègue homosexuel entiché d'un amant volage est représentative de la posture générique des protagonistes de W. Genazino. On pourrait en multiplier les exemples.

<sup>8</sup> L'invention a surtout rapport aux noms communs : «Liebesblödigkeit», «Panik-Berater», «Fortschrittsrevisionsnist», «Ekelreferent»..., LB, p.19, 25, 33.

Wilhelm Genazino applique aux illusions humaines la grille d'interprétation d'un entendement très ironique. L'auteur campe des personnages qui se débrouillent tant bien que mal, dans leur refus des cadres habituels, avec leur volonté d'indépendance et de vigilance. Toute leur énergie se concentre dans la nécessité de tenir les yeux grands ouverts, pour retrouver « une attention d'enfant libre et tranquille »<sup>9</sup>.

Essentiellement sensualistes, les romans sont des suites d'observations ponctuelles, très précises, de gens, d'animaux ou d'objets dont le narrateur dévoile progressivement le caractère hautement singulier sous l'apparence de la banalité. Le terme symbolique en est la tache qu'on tente vainement de faire disparaître. Dans le fragment « Fremdheit ist wie das vergebliche Reiben an einem Fleck »<sup>10</sup>, Wilhelm Genazino, philosophe et sociologue de formation, fait explicitement référence aux analyses de Georg Simmel pour qui la figure de l'étranger, cristallisant les tensions entre l'espace urbain, le comportement et le regard, renseigne mieux qu'aucune autre sur la transformation du lien social dans la société moderne et la grande ville. Chez Wilhelm Genazino, l'exemple du Sikh devenu marchand de primeurs en Allemagne, s'appliquant vainement à gommer son caractère exotique, révèle un regard qui refuse d'unifier les contraires ou de se laisser abuser. Le regard est l'élément dynamique qui détermine la proximité ou la distance, les interactions et les modifications. La vision périphérique, « semi-distante », permet, par nature, une perception moins dérangement de l'étrangeté et s'exerce plus facilement<sup>11</sup>. Elle fait apparaître cette tache qui n'est évidemment ni une salissure ni une souillure mais une marque singulière et déroutante, dont l'irruption dans le champ visuel fonde également chez l'auteur un pessimisme critique relatif à tout ce qui concerne la modernité et son rêve d'égalisation, notamment dans le domaine technique.

Depuis les années 80, descriptions, réflexion sur soi et pessimisme critique sont les trois pôles fondamentaux des romans de Wilhelm Genazino, des romans à caractère fortement monologique, qui juxtaposent des chapitres allant de 1 à 3 pages, comme autant de récits courts ou d'essais, simplement reliés par le personnage du narrateur et son regard. L'âge avançant et les problématiques néo-marxistes semblant moins cruciales, l'écrivain délaisse les aspects sociologiques ou déterministes au profit d'une vision plus individualiste. Même si la perspective change après *Der*

---

<sup>9</sup> Formule empruntée à Évelyne Pieiller dans sa chronique du 28 février 2004, « L'éternité d'un instant ». Cet oxymore évocateur rejoint les descriptions que W. Genazino fait de l'enfance, un espace de la belle présence, où le temps suspendu approche l'éternité : « [...] dann entdecke ich in einem großen Garten ein Kind, ein etwa achtjähriges Mädchen, das mit einer winzigen Schere den Rasen schneidet. Das Mädchen sitzt in der Hocke und nimmt sich Grashalm für Grashalm vor. Ich bin augenblicklich hingerissen. Jeden Grashalm schaut das Mädchen an und trägt ihn dann zu einem kleinen Häuflein von bereits geschnittenen Halmen. Dieses unglaubliche Vertrauen in die Zeit und in die eigene Unendlichkeit darin! » LB, p. 183.

<sup>10</sup> Wilhelm Genazino: « Fremdheit ist wie das vergebliche Reiben an einem Fleck », in: *Der gedehnte Blick* (GB), München, Carl Hanser Verlag, 2004, p. 91-97.

<sup>11</sup> « Die drei hier skizzierten Randexistenzen könnten sich im Stadtzentrum nicht halten. Die Art und Weise, wie sie in Erscheinung treten und angeschaut werden können, sind charakteristisch für die Halbdistanz, die die Vorstadt erlaubt. Nur die Peripherie bringt die ermäßigte Fremdheit hervor, die sich, je nach Gusto, in Nähe oder Distanz verwandeln lässt. Der sinnende Betrachter ist es, der selbst das Zoom seines Interesses einstellt. », *ibid.*, p. 94.

*Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz* (1989), tous les romans postulent l'existence d'un monde réel, confrontent au problème philosophique de savoir ce qu'est véritablement la réalité et tentent au niveau esthétique d'en rendre compte dans son mouvement « révolutionnaire », en ce sens qu'elle se renouvelle constamment. La réalité, infinie et variée, toujours nouvelle, souvent réconfortante, permet de saisir l'essence des choses par l'expérience et la connaissance intuitive. Parallèlement à cette perception réaliste critique se développe dans les romans de Wilhelm Genazino une poétique de la trace mnésique où se dessinent les tournants de l'existence individuelle des personnages, influençant les modalités d'une écriture dont l'un des enjeux est aussi d'interroger le statut du souvenir dans la perception.

### Tournants

L'ombre de la Seconde Guerre mondiale plane sur à peu près toute l'œuvre de Wilhelm Genazino. L'un des exemples les plus frappants est le roman paru en 2003, *Eine Frau, eine Wohnung, ein Roman*. Si l'intimité et l'écriture sont au cœur de ce roman d'apprentissage relatant la double vie d'un narrateur de 17 ans (Weigand, employé dans une entreprise de transports le jour, pigiste pour le journal local la nuit), l'action, située dans les années 1960, donne également à voir une Allemagne marquée par le refoulement et les mensonges de l'après-guerre, par les silences qui entourent le IIIe Reich. L'aisance avec laquelle la République fédérale passe du système fasciste au capitalisme, d'une économie de survie à une économie de jouissance béate, est stigmatisée par le regard critique du narrateur qui dénonce, au chapitre 4, l'industrie culturelle, incarnée par les chanteurs à succès Peter Alexander et Rex Gildo, comme le moyen d'évacuer à bon compte les traumatismes de la guerre et les responsabilités, de les reléguer au simple rang de mauvais souvenirs. La proposition américaine d'intégrer pleinement le système de l'Ouest permet de procéder sans états d'âme à un renversement que l'auteur lui aussi juge sidérant<sup>12</sup> et de substituer, en un tournemain, à la réalité quotidienne nazie le modèle capitaliste. Dans ces conditions, il incombe à l'écrivain de traquer le spectre du fascisme sous toutes ses formes, même si elles paraissent insignifiantes. Wilhelm Genazino le reconnaît sur les panneaux des stations de métro à Francfort, lorsque des néo-nazis recouvrent de laque noire le nom de Willy Brandt pour le commuter en Willy Frahm, rappelant ainsi qu'il est un enfant illégitime à l'identité controversée, indigne, selon eux, des honneurs de l'Allemagne. L'auteur s'émeut du manque de réaction des politiques devant une violence pernicieuse attestant la renaissance du fascisme et il tire la sonnette d'alarme<sup>13</sup>.

Toutefois, ce n'est ni la présence larvée du fascisme ni ses résurgences, plus ou moins spectaculaires, qui font basculer l'existence des personnages et de leur auteur. Ce qui marque le tournant et l'avènement comme écrivain, car tel est en général l'enjeu, c'est l'expérience éminemment

---

<sup>12</sup> Voir à ce sujet le portrait de Wilhelm Genazino, réalisé par Olaf Selg dans son article du 5 juin 2004 pour *Titel-Magazin* : (<http://www.titel-magazin.de/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=2520>).

<sup>13</sup> Wilhelm Genazino: « Fühlen Sie sich alarmiert », in: GB, p. 16-29.

personnelle et privée de la mort des parents, du père et de la mère. Le roman *Die Liebe zur Einfalt* (1990)<sup>14</sup> s'ouvre sur la constatation que la mort de la mère du narrateur, survenue quelques semaines plus tôt, a entériné et concrétisé celle du père décédé quinze ans auparavant. Le narrateur se trouve ainsi confronté pour la première fois à une solitude insondable et renvoyé à la peur de sa propre disparition. La neige qui tombe sur lui dans la rue est à la fois la porte ouverte sur l'espace merveilleux de l'enfance, l'irruption du souvenir, et le symbole bien réel d'une perte irrémédiable. Épaisse, matérielle et palpable, elle prend également une dimension métaphysique, ontologique. Elle illustre le rapport qu'entretiennent création et remémoration.

<pa> Depuis quelque temps, je pense qu'il a sans doute fallu que mes parents meurent pour que je devienne véritablement poète. Pas un de ces poètes qui reste chez lui à écrire régulièrement des œuvres, mais un poète qui est chaviré dans la rue par les images qu'il a stockées dans sa mémoire. La disparition effective et définitive des parents a fait naître en moi une fiévreuse fulgurance, me révélant pour la première fois l'image poétique du monde qui m'apparut alors comme perdu. Et je suis désormais celui qui doit retrouver cette fulgurance perdue, avant qu'elle ne disparaisse à son tour<sup>15</sup>.<pe>

La création, indissociable du trauma psychique de la perte et du moment de la remémoration, opère la recherche puis la captation de traces ou d'empreintes lumineuses comme autant de points d'ancrage mnémoniques. Pour Wilhelm Genazino, la littérature n'est pas simplement un moyen pour faire écran ou une sorte de béquille permettant de remplacer les souffrances réelles de la vie par des souffrances factices, un subterfuge par nature voué à l'échec<sup>16</sup>. Sa fonction essentielle est de s'opposer à l'oubli. Tirer de l'oubli pour ne pas s'oublier soi-même, c'est le programme que se fixe la narratrice de *Die Obdachlosigkeit der Fische* (1994), cette enseignante vieillissante qui nourrit scrupuleusement le souvenir d'une histoire d'amour malheureuse, afin que sa propre existence ne s'évapore pas avec lui. Dans *Das Licht brennt ein Loch in den Tag* (1996), Monsieur W., mu par la peur de gâcher sa vie et de perdre ses souvenirs, décide de les consigner dans 115 courtes lettres et fragments à propos de tout et rien. Pour les personnages de Wilhelm Genazino, écrire devient peu à peu l'art du souvenir, inscrit dans une antimétabole commune : se souvenir et écrire, écrire pour se

---

<sup>14</sup> Wilhelm Genazino, *Die Liebe zur Einfalt* (LzE), Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1990.

<sup>15</sup> « Seit einiger Zeit halte ich es für möglich, dass mich erst der Tod der Eltern zu einem Dichter gemacht hat. Nicht zu einem Dichter, der zu Hause sitzt und regelmäßig Werke verfasst, sondern zu einem Dichter, der auf der Straße umgerissen wird von den in seinem Inneren aufgesparten Bildern. Durch das wirkliche und endgültige Verschwinden der Eltern ist in mir ein fiebriges Flimmern entstanden, in dem mir die Welt zum ersten Mal poetisch, das heißt wie verloren, vorkommt. Und ich bin jetzt derjenige, der dieses verlorene Flimmern aufsuchen muss, ehe auch dieses verschwindet. », *ibid.* p. 59. Les traductions proposées dans cet article sont celles de la rédactrice. Les deux tournants majeurs de l'existence de Wilhelm Genazino sont en rapport avec sa vocation d'écrivain. Outre la mort des parents, c'est l'obtention d'un prix littéraire qui décide de sa carrière. Lire à ce sujet « Funkelnde Scherben. Der Autor und sein Preis », in: GB, p. 30-37.

<sup>16</sup> « [...] gegen den Originalschmerz des Lebens immer mehr den Kunstschmerz der Literatur zur Hilfe zu nehmen und eines Tages gar versuchen, den ersten gegen den zweiten auszutauschen - und damit scheitern. », LzE, p. 157.

souvenir. Né dans l'après-coup de la vision, où se mêlent traces extérieures et fantasmes, le souvenir, également conditionné par tout un lot de représentations culturelles, en particulier littéraires, n'est tenu chez eux à aucune cohérence. Quand l'un des amis dépositaires de la mémoire de Monsieur W. souligne le caractère décousu de ses souvenirs, il répond au fragment 94 que leur utilité et leur valeur ne se mesurent pas à leur degré de fidélité ou de logique.

Chez Wilhelm Genazino, le souvenir s'élabore par petites touches successives dans un espace intertextuel où l'autofiction se développe à l'échelle de toute une œuvre. Le dialogue avec d'autres écrivains fait la trame de l'œuvre<sup>17</sup> et la critique littéraire – au sujet de Marguerite Duras dans *Die Liebe zur Einfalt*, de Kafka dans *Eine Frau, eine Wohnung, ein Roman...* –, paraît l'une des formes privilégiées à l'intérieur même des romans de notre auteur. L'économie du souvenir définit cependant une intertextualité autoréférentielle plus importante encore, qui au-delà des reprises, des répétitions et des variations, donne à voir et saisir « l'entre-temps », l'impossibilité pour un événement à advenir seul au moment M, la fabrique de la mémoire en quelque sorte. C'est ce que permet d'éclairer l'étude comparée de *Die Liebe zur Einfalt* (1990) et *Die Liebesblödigkeit* (2005). Ces deux œuvres qui font la part belle au sentiment d'amour, montrent également comment le processus dynamique de la narration, consubstantiellement lié au souvenir, notamment des parents, accompagne le mouvement qui va de la trace mémorielle à sa reconstitution, comment il articule « l'anamnèse », l'effort de rappel du souvenir, à la « mnème », la simple présence du souvenir. Y apparaît la nouveauté du regard porté sur les choses du passé, un regard plus objectif que critique, qui prétend embrasser en même temps le monde extérieur et le monde intérieur, ce « regard prolongé » ou regard disponible et en mode réceptif mis en théorie dans *Der gedehnte Blick* (2004).

Intitulé *Die Liebe zur Einfalt*, l'œuvre de 1990 suggère, comme le conte de Flaubert, l'amour pour les cœurs simples. Ce roman à fort caractère autobiographique, composé de sentences et de fragments courts, dit l'effort d'une vie d'homme passée à tenter de comprendre et de supporter le sentiment d'être complètement étranger à ses propres parents, de se trouver pris dans leur folie ordinaire<sup>18</sup>. Le narrateur dépeint l'exiguïté du logement déclassé au rang de boîte à chaussures et de « cabane télé »<sup>19</sup>, rien qui puisse prétendre à l'appellation de foyer. Il évoque la pénurie d'argent, l'obsession du père qui rêve de devenir inventeur et sacrifie tout à cette ambition, son refus obstiné

---

<sup>17</sup> Auteur de nombreux essais littéraires, Wilhelm Genazino fait se croiser dans ses romans ses lectures des grands auteurs modernes : Proust, Camus, Duras, Claude Simon, Kafka, Tucholsky, Pessoa, Joyce, Woolf, entre autres... Les citations empruntées à l'art et les anecdotes de la vie se mêlent pour faire l'étoffe de romans personnels, voire intimistes, abolissant les frontières entre les genres, développant une philosophie pragmatique, une philosophie « de cuisine » ou « de chambre », qui vise, loin de tout didactisme, un degré d'ouverture maximal.

<sup>18</sup> «[...] die Fremdheit der eigenen Eltern zu verstehen und in diesem Verstehen auch zu ertragen. Denn es ist nicht schlimm, ein Leben lang etwas Hoffnungsloses oder Wahnsinniges zu tun; schlimm ist nur, die Verrücktheit von anderen über Jahre hin beobachten zu müssen und eines Tages nicht mehr ausschließen zu können, durch die Beobachtung selbst den Weg der Verrücktheit zu gehen. », LzE, p. 19.

<sup>19</sup> « Die WOHNUNG DER ELTERN war kein Zuhause, für niemanden. Ich nannte sie unsere SCHUHSCHACHTEL, manchmal auch FERNSEHHÜTTE. », *ibid.*, p. 38.

d'avoir une femme qui exerce un métier, les envies de voyage de ce grand sédentaire à l'approche de sa mort. Il fait revivre, en contrepoint, le cauchemar de la mère que caractérisent, en plus de son cœur simple, la peur et le manque de forces<sup>20</sup> :

<pa> Elle avait commis l'erreur de presque toutes les femmes de la petite-bourgeoisie : elle avait pris dans sa jeunesse, c'est-à-dire au moment de sa plus grande innocence, les décisions les plus lourdes de conséquences. La révélation progressive de cette légèreté était devenue le cauchemar de sa vie, lui procurant de plus en plus fréquemment une impression de sécheresse dans la bouche, qui ne laissait plus guère de place aux paroles<sup>21</sup>.<pe>

L'analepse introduite par les gênes et les émotions du personnage à la mort de sa mère, le retour sur les événements antérieurs au moment de la narration, est le moyen d'analyser et de synthétiser plusieurs occurrences d'un même phénomène : la peur des modèles définis par l'idéologie petite-bourgeoise, la peur de ne pas trouver sa vérité et finalement de ce qu'on pourrait appeler une apocalypse intime entraînant l'effacement et le silence. Le narrateur veut des mots qui soient garants de la cohérence du monde et de lui-même.

Des moments de saisissement et des révélations comparables sont au cœur de *Die Liebesblödigkeit*, le roman de facture plus classique, écrit six ans après. La « stupeur amoureuse » s'y décline sous toutes ses formes et dans tous ses méandres au cours de onze chapitres relativement longs, durant lesquels le narrateur traverse une profonde crise existentielle. Sa qualité d'expert en apocalypses ne l'encourage guère à l'optimisme et la routine lui pèse. À cinquante-deux ans, les inquiétudes concernant sa vigueur sexuelle, doublées de la crainte de contracter une maladie grave, le rongent. Son mal-être est décuplé par la double vie qu'il mène avec Sandra et Judith, deux femmes complémentaires, qui ne savent cependant rien l'une de l'autre. La peur de se voir lamentablement découvert au chevet d'un lit d'hôpital est une hantise effrayante, une idée noire, qui accompagne et tourmente le narrateur dans ses moindres activités, si bien que le roman s'ouvre sur le postulat inverse de celui exprimé dans *Die Liebe zur Einfaht*. L'imminence de la vieillesse et de la mort resserrant l'horizon des possibles, l'idée s'insinue qu'il faut mettre les choses en ordre, « se ranger », s'engager dans une retraite digne et une vie plus conforme, se résigner à ne pas tout avoir, renoncer à l'une de ses femmes<sup>22</sup>. Miné par la nécessité d'avoir à opérer un choix, le narrateur marche dans la ville et se perd dans le spectacle de diverses apocalypses, qui font office – au sens

---

<sup>20</sup> « Mutter war eine erschreckte und kraftlose Frau, die nicht wusste, wie sie nach ihren Enttäuschungen weiterleben sollte. », *ibid.*, p.7.

<sup>21</sup> « Sie hatte den Fehler fast aller kleinbürgerlicher Frauen gemacht: Sie hatte in ihrer Jugend, das heißt zur Zeit ihrer größten Ahnungslosigkeit, die weitreichendsten Entscheidungen getroffen. Aus der langsamen Selbstenthüllung ihrer Arglosigkeit wurde der Alb ihres Lebens, der immer öfter eine trockene Zunge, aber kaum noch Worte hervorbrachte. », *ibid.*, p.49.

<sup>22</sup> « Es plagt mich das Gefühl, dass ich rasch altere und meine Verhältnisse klären muss. Damit meine ich ausschließlich meine Liebesverhältnisse. Immer wieder stelle ich mir die grauenhafte Szene vor, dass ich vielleicht demnächst in einem Krankenhaus liege und gleichzeitig von den beiden Frauen besucht werde, die ich seit vielen Jahren liebe und die voneinander nichts wissen. Diese Konfrontation muss unbedingt verhindert beziehungsweise ausgeschlossen werden: indem ich mich von einer der beiden Frauen trenne. », LB, p.18.

premier – de « révélateurs ». Mais ce sont les consultations avec le Dr. Ostwald, « conseiller en panique », qui le délivrent véritablement de son tourment. En lui proposant d'observer la vie à la longue-vue, du haut d'un immeuble, puis d'abandonner dans la rue une valise pleine de ses vieux habits, Ostwald suscite un changement de regard et de pensée, de paradigme aussi, puisque la notion d'ordre redevient secondaire aux yeux du narrateur qui sait enfin laquelle de ses deux maîtresses choisir : les deux.

Tout ça pour ça, est-on tenté de dire, mais les piétinements grotesques du narrateur et l'impression comique de sur-place sont corrigés, voire sublimés, au dernier chapitre, par le spectacle de l'enfance. Une petite fille accroupie dans un vaste jardin, occupée à couper l'herbe, brin après brin, avec de minuscules ciseaux, appelle à la légèreté face à la conscience du temps qui passe et aux tâches sisyphéennes de la vie<sup>23</sup>. Les facéties d'un enfant sous le protège-pluie de sa poussette, alors qu'il le croyait menacé d'étouffement, permettent au narrateur, stupéfié, de prendre conscience qu'il est la victime de ses humeurs bileuses et de sa propre imagination, soumis à un vertige qu'il a lui-même créé. Repoussant tout son « cirque » autour de la mort, il fait alors une profession de foi osée où le désordre amoureux et son caractère définitif sont pleinement assumés et légitimés dans l'ordre paradoxal des choses<sup>24</sup>. Cette contradiction fondamentale et insoluble est illustrée dans le texte par les diverses formes d'immobilité qui marquent le revirement, pourtant bien réel, du protagoniste. De même, l'idée de la mort est contrebalancée par l'image inversée de l'enfance et de la sagesse intuitive contenue dans le jeu. Simples revirements ou véritables tournants paraissent toujours liés chez Wilhelm Genazino à l'expérience de la mort, éclairée par le spectacle ou le souvenir de l'enfance<sup>25</sup>. Ce dernier n'évoque pas seulement le sens inné de la vie ou la spontanéité, comme dans les exemples précédents. Même si ressusciter les impressions de l'enfance contribue en règle générale à créer un cocon autour du personnage et à le guérir de son excessive sensibilité<sup>26</sup>, cela peut aussi renvoyer à la fragilité, à la peur et au traumatisme.

---

<sup>23</sup> « Dieses unglaubliche Vertrauen in die Zeit und in die eigene Unendlichkeit darin! Dieses Unbeschwertsein vom Übermaß der Aufgabe! Dieses unwissende Gottvertrauen! Ich sitze da und schwärme im stillen von einem Kind, von dem ich nur den gebeugten Rücken und das schmutzigblonde Haar sehe. », *ibid.*, p.183.

<sup>24</sup> « Ich bin perplex, verduzt, erleichtert: Das Kind enthüllt meine choleralen Phantasien. Ich schaue dem Theater des Kindes ein paar Sekunden lang zu. In meiner Verblüffung gelingt es mir zum ersten Mal, die Todesangst vom bloßen Todesangsttheater zu trennen. Es ist, als trete ich aus einer sommerlichen Verwirrung hervor. Mein moralischer Hitzschlag lässt endlich nach. Schon wenige Sekunden später verstehe ich nicht mehr, wie ich mich wochenlang damit abquälen konnte, ob ich mich für Sandra oder Judith *entscheiden* soll. Ich werde weder Sandra noch Judith verlassen, ich bekenne mich zum Durcheinander des Liebeslebens und dessen Endgültigkeit, es bleibt alles, wie es ist und war. », *ibid.*, p. 201.

<sup>25</sup> Dans *Eine Frau, eine Wohnung, ein Roman*, c'est également la vision d'une femme avec son enfant et l'affirmation « T'es la meilleure maman du monde ! » qui suscitent la réflexion sur l'activité poétique à laquelle va désormais se consacrer le narrateur. À partir de ce moment-là, il se demandera à propos de chacune de ses phrases si elle est belle ou simplement sincère, belle mais pas sincère, belle mais malheureusement pas vraie, ou bien frappante mais ni belle ni vraie... Wilhelm Genazino, *Eine Frau, eine Wohnung, ein Roman* (FWR), München, Carl Hanser Verlag, 2003, p. 13.

<sup>26</sup> « Es entgeht mir nicht, dass sich in der Wärme der Wiedererinnerung meiner Kinderphantasie meine Überempfindlichkeit langsam auflöst. », LB, p. 65.

Rapporté au chapitre 4 de *Die Liebesblödigkeit*<sup>27</sup>, un souvenir du narrateur convoque brièvement, dans un moment de dépression, un personnage de mère rappelant *Die Liebe zur Einfalt*, dans la mesure où c'est elle qui transmet le sens de la catastrophe. Enfant, le narrateur ne manque jamais de jeter un coup d'œil au balcon de ses parents à son retour de l'école pour le repas de midi, afin de s'assurer que sa mère n'y a suspendu aucun drapeau noir. Ce serait le signe qu'il ne devrait plus revenir à la maison, car la catastrophe redoutée de tous, et d'autant plus inquiétante que les contours en restent indéterminés, serait enfin arrivée<sup>28</sup>. Ce flash de quelques lignes éclaire tout le parcours du narrateur dont on cerne mieux l'identité. Outre le flottement entre deux femmes, il se définit essentiellement comme « apocalypsiens ». Plus proche du diagnostic que de la prophétie, son rôle n'est pas de broder des scénarii d'épouvante à l'intention de populations névrosées, aimant à cultiver leurs propres peurs. Il consiste, en reprenant le sens premier du mot apocalypse, à dépister, à « révéler » les déviations, toutes « les déformations qui pénètrent dans nos vies discrètement et nous étouffent peu à peu », ce que le narrateur appelle « l'apocalypse de civilisation »<sup>29</sup>. Ne désespérant pas complètement du monde, ce réactionnaire au sens positif jouit de la faveur du public qui prête volontiers foi à ses théories. Le bestiaire du personnage fait notamment apparaître que l'homme, souvent inférieur à l'animal, a en commun avec les pigeons d'être particulièrement résistant aux catastrophes (« katastrophensistent »), de développer des comportements qui sont toujours un peu plus durs que ce que la nature ou la civilisation leur inflige. Observant les oiseaux qui s'évaporent dans les airs après avoir laissé tomber sur le sol de son balcon un « beau jet de merde blanche », l'expert en apocalypses « aspire fugitivement à être [lui aussi] un oiseau et savoir si élégamment combiner [sa] merde et [sa] disparition »<sup>30</sup>. Au lecteur, « le beau jet de merde blanche » apparaît, dans son rapport à la digestion, comme la figuration concrète à la fois du souvenir et de la narration.

#### Archéologie du souvenir

Essais et romans sont le plus souvent rédigés au présent et au prétérit, sur un mode narratif et avec une temporalité qui peuvent sembler assez traditionnels: l'auteur ne fait presque pas usage du parfait, ce passé composé ou présent passé de la mémoire vivante. La présentification est d'abord l'affaire du regard: explorer la mémoire par l'analyse de ses restes, les images du souvenir, passe invariablement par l'observation, c'est-à-dire l'activation du regard sur le monde. Mêlant de vieilles photos trouvées sur le marché aux puces et les textes inspirés par le travail de remémoration qu'elles suscitent, les deux albums *Aus der Ferne* (1993) et *Auf der Kippe* (2000) montrent l'aspiration au

---

<sup>27</sup> Le voyage en train qui mène le narrateur à Interlaken pour un séminaire sur l'apocalypse est l'occasion d'un retour sur soi. Il favorise également le surgissement des images de l'enfance.

<sup>28</sup> LB, p. 70.

<sup>29</sup> « Deformationen, die unscheinbar in unser Leben eindringen und uns allmählich die Luft abdrücken », *ibid.*, p. 26.

<sup>30</sup> « Ich sehne mich kurz danach, selbst ein Vogel zu sein und Scheißen und Verschwinden genauso elegant miteinander zu verbinden zu können wie sie. », *ibid.*, p. 27.

souvenir et la façon dont elle s'actualise dans le processus d'agencement de ces objets hérités du passé. Wilhelm Genazino reconstruit un univers évocateur à partir de vestiges qu'il a compilés *a posteriori*, sans souci de fondements scientifiques rigoureux, inutiles dans sa quête. Les photos inscrivent dans le présent une réalité plus ou moins ancienne qu'elles peuvent reproduire en plusieurs exemplaires. Dans un mouvement inverse, le discours autour de la photo en souligne surtout l'originalité. L'auteur procède à un assemblage subjectif d'éléments porteurs de sens, qui font office d'ancrages mnémoniques. Son travail de réflexion vise à dépasser le contenu signifiant immédiat de chacun des composants visuels et à actualiser leur pouvoir de connotation.

Wilhelm Genazino cherche à enregistrer la trace mnésique que lui laissent les photos et à en rendre la prégnance, selon la technique du regard répété et en mode perceptif: « *der gedehnte Blick* ». La photo mise en regard avec le texte éponyme<sup>31</sup> fournit un exemple de cette forme d'anamnèse fantasmatique dont l'écrivain retrace très précisément les différentes étapes. Un jour, il découvre, au milieu de nombreuses autres sur un étal du marché aux puces, une vieille photo qui l'intrigue fortement au premier regard. Il l'achète et en ressent immédiatement les effets sur le cours de sa pensée et de son imagination, car il ne peut s'empêcher de sortir la photo de sa poche à plusieurs reprises pour la contempler, quand il rentre chez lui. Représentant deux enfants d'une dizaine d'années, la photo apparaît pourtant d'une banalité confondante. Une fillette est assise dans un fauteuil, une poupée sur le bras gauche. Un garçon se tient à côté d'elle, un petit accordéon entre les mains. « On reconnaît rapidement qu'il s'agit d'un portrait en pied, du genre de ceux que les gens conventionnels se font tirer aujourd'hui encore dans des ateliers de photo conventionnels »: la fillette tente un sourire, le garçon arbore un air étonnamment sérieux, « cet air de mélancolie bouleversante propre aux enfants »<sup>32</sup>. L'étrange fascination qui émane de la photo s'explique, après un examen réitéré, par le fait que le portrait est mauvais, un ratage en tant que portrait. L'expression « étonnamment sérieuse » des enfants à qui le photographe a demandé de sourire, trahit qu'ils ne sont pas dupes du jeu social et qu'ils ont très bien perçu le désenchantement des adultes exigeant d'eux un air heureux. Leur enthousiasme contraint rejoint cette mélancolie inhérente à la vie humaine que l'*Encyclopédie* de Diderot définit déjà comme « le sentiment habituel de notre imperfection ». Il suggère chez l'enfant une connaissance intuitive de la vie et une curieuse sagesse d'outre-tombe où la familiarité avec la mort coudoie une douleur inéluctable.

À la pétrification et au malaise provoqués par cette découverte succède un éclat de rire de l'auteur, bien content que la fillette et le garçon aient su déjouer les plans des adultes et dénoncer par leur attitude physique la comédie humaine. Dans un troisième mouvement, la vision se déplace des

---

<sup>31</sup> Wilhelm Genazino: « *Der gedehnte Blick* », in: GB, p. 38-61.

<sup>32</sup> « *Der Junge steht daneben, er trägt eine kleine Ziehharmonika in den Händen; das Mädchen versucht, ein Lächeln zustande zu bringen, der Junge zeigt eine bestürzende Kindermelancholie. Man erkennt rasch, dass es sich um ein Ganzbild-Porträt handelt, wie es sich konventionelle Personen bis heute in konventionellen Foto-Ateliers herstellen lassen.* », *ibid.*, p. 39.

enfants vers les objets qu'ils tiennent. Tout en prenant garde de ne pas limiter son interprétation, Wilhelm Genazino l'adosse aux théories psychanalytiques: il regarde la poupée et l'accordéon comme des objets transitionnels (« Übergangsubjekte »), permettant le développement de potentialités hallucinatoires vitales, puisqu'elles assurent tout à la fois une forme de bonheur et de satisfaction des pulsions sexuelles<sup>33</sup>. Même si les enfants ressentent que ces objets ne sont que des *ersatz* et en conçoivent légitimement une infinie déception, la poupée et l'accordéon manifestent que la mélancolie n'exclut pas la joie. Ainsi les enfants donnent-ils à voir, concrètement, bien mieux qu'ils ne sauraient les mettre en langage, les paradoxes du monde. Leur intuition pénétrante les embrasse d'un seul coup, complètement. La photo montre que le rapport à la réalité peut et doit être pensé en dehors de la médiation du langage. Partant de Goethe et du philosophe Nelson Goodman, Wilhelm Genazino dote l'œil d'une vie propre et en fait « le cœur de l'imagination »<sup>34</sup>. Cette faculté supérieure mêle souvenirs, images ectypes et images réelles, pour s'extraire de l'analyse scrupuleuse et pénible, échapper aux spéculations de l'ici et maintenant, (re)créer le monde.

Le regard en mode perceptif ou réceptif s'attarde sur les choses et permet ainsi leur efflorescence. Il décompose sans cesse l'image, la métamorphose pour en proposer de nouvelles interprétations qui s'assemblent dans un réseau de significations plus large, où l'image présente rencontre les images antérieures<sup>35</sup>. Ce regard, jamais innocent, est par essence créateur, car il conserve, dans la succession des métamorphoses, les possibilités de la vie. Il est également proche en cela de l'esprit philosophique, tel que le conçoit Wilhelm Genazino. Selon lui, c'est le *linguistic turn*, ce « tournant linguistique » à partir duquel seul le langage paraît véritablement apte à saisir la réalité, qui induit, chez l'enfant puis chez l'homme, un brouillage de l'interprétation et une crise de la création. La photo découverte à la brocante donne forme à l'indicible. Le regard observateur s'en saisit et suggère des mots pour le dire. Dans le dernier mouvement de sa vision, l'auteur voit ainsi ressurgir, pour désigner l'accordéon, un mot tombé en désuétude et qu'il déteste: « die Quetschkommode ». Cette aversion oubliée lui vient de l'enfance. Il se souvient avoir particulièrement aimé le son de l'accordéon qui l'entraînait dans de belles rêveries. Il détestait en contrepartie les réactions des adultes qui, ayant eux-aussi goûté la musique, dépréciaient l'instrument populaire en le qualifiant de « boîte-à-frissons ». *A posteriori*, le langage lui paraît révéler une forme névrotique de condescendance par laquelle on se gâche à soi même le plaisir qu'on prend, dans une culture de la culpabilité entretenue.

Mots et photos ont en commun de réduire les possibles et les idiosyncrasies, d'avoir plus souvent affaire aux genres qu'aux individus. Dans *Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz* (1989), le narrateur s'abstient pour cette raison de prendre une photo et ce renoncement a valeur

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 58-59.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 42-43.

programmatische. L'image d'un petit en-cas qu'il a déposé au milieu de ses papiers et de ses instruments de travail, unissant de façon harmonieuse la vie et l'art, lui inspire l'envie de faire une photo: « [...] les ciseaux sont à côté de l'assiette, la tasse de café à côté du pot de glu, le papier blanc rehausse l'éclat de la tomate rouge. Tout est indissociablement lié : le travail, le silence, la nourriture, la vie, l'art. Il faut que je prenne une photo de ce tableau. »<sup>36</sup>. Au moment de prendre la photo, il vient toutefois à l'esprit du narrateur que l'image de son café et de son travail, dès lors qu'il l'aura fixée sur la pellicule, sera destinée à un public dont elle n'a aucun besoin. La photo le figera dans son rôle d'écrivain rivé à sa table. Cette prise de conscience amorcée par une situation triviale fournit l'occasion au narrateur de définir l'art auquel il aspire: « nous avons besoin d'œuvres d'art fortuites, escamotables et personnelles, qui *répondent* à des individus particuliers »<sup>37</sup>. Ce qui importe, ce ne sont pas tant les photos que les images elles-mêmes, les tableaux qu'elles composent et leur potentiel symbolique. Après la collation, l'intérêt du narrateur se focalise sur des vêtements négligemment jetés sur deux chaises. Au milieu des sous-vêtements et des chaussettes, il est frappé par l'aspect de son pantalon élimé: « aux genoux, le tissu s'est tellement détendu qu'apparaîtront bientôt de minces fentes ». Sans doute aurait-il besoin d'un pantalon neuf mais la trame du tissu, râpée au point de bientôt se déchirer, l'aide « à conserver l'idée du recul qu'[il] a pris, et cette idée [lui] est cent fois plus chère qu'un pantalon neuf »<sup>38</sup>. À l'instar des taches impossibles à effacer ou du beau jet de merde blanche, le vieux pantalon usé du narrateur est le symbole d'une démarche littéraire dont l'enjeu est de toujours porter un regard neuf sur des objets ou des concepts anciens.

L'archéologie du souvenir, cette opération de la mémoire qui consiste en projetant les images du passé dans le présent à prêter vie à une réalité intérieure, est indissociable chez Wilhelm Genazino de l'épiphanie du regard<sup>39</sup>. Pour l'expliquer, l'auteur reprend à son compte la définition de l'épiphanie proposée par James Joyce au plan littéraire dans son fragment autobiographique *Stephen*

---

<sup>36</sup> « Das Bild der kleinen Mahlzeit inmitten der Papiere und Arbeitsgeräte gefällt mir. Ich stelle den vollen Kaffeebecher daneben: Die Schere liegt neben dem Teller, der Kaffeebecher steht neben dem Leimtopf, das Rot der Tomate leuchtet neben dem weißen Papier. Alles ist mit allem verknüpft: Arbeit, Stille, Essen, Leben, Kunst. Ich muss das Bild fotografieren. », in: Wilhelm Genazino, *Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz* (FJZS), p. 7.

<sup>37</sup> « Für Augenblicke bin ich dem Ausdruck einer neuen Kunst näher als sonst: Wir brauchen zufällige, abräumbare und persönliche Kunstwerke, die einzelnen Menschen *antworten*. », *ibid.*

<sup>38</sup> « Ich räume den Fotoapparat weg und betrachte ein anderes Bild, das Bild meiner Kleidungsstücke, die über zwei Stühle liegen [...] Die Hose ist dünn geworden. An den Knien hat sich das Gewebe so auseinander gezogen, dass es sich bald zu schmalen Schlitzten weiten wird. Die dünnen Stellen erinnern mich daran, dass ich eine neue Hose brauche. Aber ich bin entschlossen, lieber zwei schmale Schlitzte als eine neue Hose zu ertragen. Fast jeden Tag sehe ich mir die schadhafte Stellen an und warte auf den Augenblick, in dem der Stoff endgültig reißt. Genau genommen kann ich auf meine alte Hose überhaupt nicht mehr verzichten. Sie hilft mir, die Vorstellung meines Abstandes zu wahren, und diese Vorstellung ist mir hundertmal teurer als eine neue Hose. », *ibid.*, p. 7-8.

<sup>39</sup> GB, p. 52-55.

*Hero*<sup>40</sup>. L'épiphanie y apparaît comme une révélation subite du sens dans laquelle le caractère essentiel du révélé forme un étrange contraste avec les formes triviales du révélateur, la « soudaine manifestation spirituelle se traduisant par la vulgarité de la parole ou du geste ou bien par quelque phase mémorable de l'esprit même »<sup>41</sup>. Selon Joyce, c'est la mission de l'écrivain que d'enregistrer avec un soin extrême ces épiphanies nécessairement fugaces, ces brefs moments – à la fois singuliers et banals – où le regard donne à voir l'être, où « l'objet accomplit son épiphanie », quand la mise au point de la vision, l'accommodation du regard, est telle que « l'âme de l'objet le plus commun [...] semble rayonner à nos yeux »<sup>42</sup>. Cette expérience de perception particulièrement intense, cette émotion rare, permet une percée dans le champ de la conscience qui saisit alors l'objet dans la globalité de ses parties et de ses relations aux autres objets. Il s'agit de moments privilégiés où le sujet renoue avec le territoire de l'enfance et une forme de parole originaire silencieuse. Des moments qui ajoutent de la valeur au monde. Des moments où le regard philosophique met en résonance les phénomènes et leur « épiphanie » pour écrire un texte et donner ainsi une trame à la vie sans cesse renouvelée.

Fondée sur l'idée assez classique que ce qui crée le sentiment que les hommes ont d'eux-mêmes est principalement la manière dont leurs souvenirs construisent et développent leur identité, l'œuvre de Wilhelm Genazino est intrinsèquement perceptive. Mise en mots de traces et d'empreintes mnésiques – mort des parents, consécration par un prix littéraire –, elle s'emploie à rendre compte des différentes polarités et des paradoxes de la vie, sans regrets ou scrupules inutiles, sans recettes, dans un subtile mélange de mélancolie et de légèreté, de répulsion et de tendresse.

<pa> On rêve, parce que l'humanité est toujours à inventer. Là, dans l'après-nazisme, sous la protection discrète de Kafka et Walser. Aujourd'hui, dans la confusion des bons sentiments et des catastrophes, le heurt entre l'humanitaire tous terrains et la casse tous terrains. [...] Aux prises avec le désespoir du monde et la transformation de ce désespoir en arme et beauté à partager, Genazino nous parle d'un temps autre, mais nous donne le goût d'aimer la vie, petite et immense, dans une fraternité fâchée<sup>43</sup>.<pe>

---

<sup>40</sup> Ce recueil de nouvelles brèves et de vignettes paraît pour la première fois à New York en 1944. Il fonde le genre de l'épiphanie littéraire joycienne, illustrée dans l'œuvre posthume de 1956, *Epiphanies*. W. Genazino en cite de très longs passages, dans lesquels il délègue sa parole au héros Stephen Dedalus.

<sup>41</sup> « Unter einer Epiphanie verstand er eine jähe geistige Manifestation, entweder in der Vulgarität von Rede oder Geste, oder in einer denkwürdigen Phase des Geistes selber. », GB, p. 52.

<sup>42</sup> « Die Seele des gewöhnlichsten Gegenstands, dessen Struktur sich durch diese BlickEinstellung zeigt, scheint uns zu strahlen. », GB, p. 52.

<sup>43</sup> Évelyne Pieller : « L'étourdissante beauté du monde », in: *L'Humanité*, 24 août 2002.