
Transmission des savoirs et reconfiguration des identités.

Présentation

Laurence DAHAN-GAIDA

Le présent recueil s'inscrit dans la continuité de la réflexion que nous avons entamée en 2008 sur les dynamiques de la mémoire¹. Mais plutôt que sur les modes opératoires de la mémoire, sur ses mécanismes individuels et collectifs, l'accent se porte aujourd'hui sur la *transmission* envisagée comme processus de reconfiguration des savoirs, des représentations et des identités. Comme la mémoire dont elle dépend, la transmission culturelle est une dynamique qui ne s'épuise pas dans la seule dimension de la conservation ou de l'archivage : autant que dans une réminiscence, elle se joue dans un oubli qui est le « signe manifeste d'une mémoire vivante et dynamique »². Inséparables, la mémoire et l'oubli sont les deux faces de la transmission culturelle, dont les études réunies ici explorent quelques-unes des modalités.

Les modalités de la transmission : techniques, médias, stratégies

S'interroger sur les modalités de la transmission culturelle soulève d'emblée une multitude de questions, à commencer par celle de l'objet : que conserver ? Mais aussi comment conserver ? Et pour qui conserver ? Enfin, comment transmettre ? À quoi pourrait s'ajouter une autre question, plus fondamentale encore : pourquoi transmettre ? Et si mémoire et transmission sont inséparables,

¹ Dans le cadre du quadriennal 2008-2011, l'équipe interdisciplinaire « Littérature et Histoire des Pays de Langues Européennes EA 3224 » (LHPLE) s'est en effet donné pour objet de réflexion « Les dynamiques de la mémoire : transmission et reconfiguration des savoirs et des représentations ». Les actes du premier colloque sur la question, organisé en 2008 par l'équipe, ont été publiés sous le titre *Dynamiques de la mémoire. Arts, savoirs, histoire*, Laurence Dahan-Gaida (dir.), Presses Universitaires de Franche-Comté, 2010. À partir de 2012, l'équipe portera le nom de « Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles » (CRIT), afin de mieux afficher son orientation interdisciplinaire et sa volonté de mettre l'accent sur le dialogue entre les cultures.

² Joël Candan, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, PUF / Que sais-je ?, 1996, p. 50.

est-ce le contenu transmis qui prime ou le lien social que noue la transmission ? Comme le demande Joël Candan, est-ce que les musées, les livres, les œuvres d'art ne seraient pas finalement des mises en scène de la transmission qui visent moins à transmettre *une* mémoire qu'à faire entrer dans *les* mémoires la croyance du corps social en sa propre perpétuation, la foi dans des racines communes et un destin partagé³ ?

Le rôle de la transmission dans la construction de l'identité culturelle, dans la consolidation du lien social est en effet essentiel. Mais comment sélectionner ce qui doit être conservé et transmis ? Poser cette question, c'est poser la question de la « valeur culturelle » qui, selon Judith Schlanger, est au cœur de la mémoire culturelle. Si la mémoire culturelle peut être définie comme la relation fondamentale qui s'instaure entre « la valeur et le temps, l'appréciation et la survie »⁴, la valeur dépend à son tour des « intérêts » qui permettent, à chaque époque, de faire le tri entre ce qui mérite d'être conservé et ce qui deviendra « déchet », voué à l'indifférence ou à l'oubli. Ces intérêts peuvent être d'ordre divers - épistémologique, esthétique, idéologique, etc. - mais ils jouent un rôle essentiel dans l'attribution de la « valeur » culturelle qui détermine la sélection du mémorable.

La prise en compte de cette dialectique entre valeur et intérêts permet de comprendre les phénomènes d'occultation, de déni ou d'effacement, qui « invisibilisent » certains contenus culturels à certaines époques ou qui leur permettent au contraire de resurgir à d'autres. Elle permet également de cerner certaines modalités de la transmission dans des contextes particuliers, comme celui de la clandestinité qui impose secret et mystère comme moyens d'assurer la survie de contenus culturels tombés en désuétude ou frappés d'interdit, entraînant déplacements, réécritures, substitutions pour dire l'indicible. Mais secret et mystère peuvent aussi être les moyens par lesquels une culture renforce les liens sociaux, crée des significations distinctives, établit des relations hiérarchiques de pouvoir. Mais quelles sont les stratégies utilisées pour faire circuler les discours clandestins ? Comme le montre **Juan Manuel Lopez Muñoz**, le recours à des codes ou à des symboles chiffrés ne constitue pas la stratégie la plus efficace pour transmettre le secret : l'utilisation du langage commun et d'une lecture littérale réactualisant des sens oubliés (étymologique par exemple) assure une meilleure dissimulation que le cryptage, qui est toujours susceptible d'être décodé, alors que

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ Judith Schlanger, *La mémoire des Oeuvres*, Paris, Verdier, 1984 (réédition 2008), p. 104.

le non-dit se prête seulement à la *reconnaissance* par une communauté d'initiés. Dans cette perspective, le non-dit se définit, non pas comme une négation du dire (ce serait la définition de l'implicite), mais comme une transgression du « principe de coopération » sur lequel se fonde toute la pragmatique.

Inséparables du contexte socio-politique, les conditions matérielles et techniques ont également une incidence directe sur la transmission, imposant parfois traductions ou transcodages pour s'adapter à des contextes sociaux, linguistiques ou médiatiques inédits. À l'origine, c'est la nécessité de transmettre les acquis aux générations suivantes qui a favorisé l'invention de divers procédés mnémotechniques, puis le développement des arts de la mémoire, avant que l'invention de l'écrit puis de l'imprimerie ne les remplace partiellement. Or cette « extériorisation » de la mémoire a eu pour conséquence de faire perdre son immédiateté à la transmission : par rapport aux traditions orales, elle devient de plus en plus médiatisée. Ces médiations jouent un rôle non négligeable dans la transmission car elles interviennent directement dans la sélection et la hiérarchisation des données à transmettre. Elles s'incarnent sous différentes formes : « agents de circulation du discours » (copistes, libraires, philologues, bibliophiles, interprètes, écrivains, traducteurs), instances de conservation et de diffusion de l'écrit ou de l'image (copie, édition, numérisation, internet, etc.), pratiques de classification ou de compilation des données (recueils, anthologies, encyclopédies, etc.), sans oublier le choix des médias utilisés (livre, image, film, support électronique, etc.)⁵.

Plusieurs des études réunies ici étudient les interactions que l'on peut déceler entre les conditions matérielles et techniques de la transmission d'un côté et, de l'autre, les intérêts d'ordre épistémologique, esthétique, voire idéologique qui déterminent les conditions de la transmission. **Patrick Bégrand** étudie dans cette optique le processus d'iconicisation qui caractérise les récits hagiographiques publiés en Espagne au XVII^e siècle. Visant à assurer la promotion de personnages saints ou de lieux de culte, ces derniers recourent à toute une série de mécanismes véridictoires pour transmettre un savoir d'ordre théologique. Or leur principale stratégie consiste à utiliser un objet modal - image ou relique qui *métonymise* l'entité divine – pour faire jouer la figurativité concrète de l'image en vue d'authentifier une théorie abstraite indémontrable. Le processus d'iconisation

⁵ Sur cette question, voir l'article de Juan Manuel Lopez Muñoz, « La mémoire des « chansons de femme » : objets, lieux et agents. Bref aperçu diachronique des anthologies de poésie française médiévale », *TLE* n°26/2009 : *Mémoire, savoir, innovation*, p. 45-76.

permet de transposer un savoir théologique en image de dévotion ou de répulsion qui donne au récit un caractère d'exemplarité iconique, mis au service d'une pédagogie de la peur ou du spectaculaire.

La transmission des savoirs est conditionnée, on le voit, à la fois par les mutations techniques, par les choix médiatiques et par un ensemble de stratégies rhétoriques ou épistémologiques mobilisées par les acteurs. Or trier, sélectionner, choisir, hiérarchiser implique toujours une perte. Cette dernière peut résulter de stratégies conscientes : manipulations, fragmentations, destructions, censure, « déni de valeur », etc. Mais elle peut aussi découler de ce que Judith Schlanger appelle « la petite méchanceté de la contingence », ces « désordres de la malchance, de l'accident et du hasard »⁶ que sont les catastrophes naturelles, l'oubli, l'indifférence, l'ignorance, l'inattention...

Or aujourd'hui, le danger ne provient plus de la disparition potentielle de l'écrit mais de sa surabondance, non plus de la lacune mais de l'excès qui dissipe l'intérêt et fait perdre aux œuvres leur visibilité. Le passage de l'écrit à la numérisation génère certes de nouvelles formes de transmission mais aussi de perte. En effet, le développement exponentiel des possibilités de stockage et de diffusion, l'explosion de l'information ont créé une situation dans laquelle la *réception* – qui reste la finalité de la transmission – n'est plus garantie, ou alors sous une autre forme⁷. D'une part, en raison des limitations du cerveau humain menacé par la saturation cognitive, de l'autre, à cause de la multiplication et de la complexification des médiations qui rendent problématique l'accès à la source de l'information (le transmetteur). Il faut donc trier, choisir, oublier... accepter de perdre ...

Mais un autre danger guette nos sociétés surinformées et surmédiatisées : celui d'une involution de la mémoire humaine, crainte qui avait déjà accompagné la première révolution « médiatique », comme en témoigne le mythe de Theuth rapporté par Joël Candan dans son ouvrage sur l'anthropologie de la mémoire⁸. Le dieu Theuth présente au roi égyptien Thamous l'écriture comme un remède au défaut de mémoire. Mais Thamous le met en garde contre l'usage de l'écriture par les hommes, « car cette invention, en dispensant les hommes d'exercer leur mémoire, va produire l'oubli dans l'âme de ceux qui en auront acquis la

⁶ Judith Schlanger, « Perdre, retrouver, délaisser et ne pas oublier », *TLE* n°26/2009 : *Mémoire, savoir, innovation*, op. cit., p. 119-139. Voir aussi du même auteur, *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann, 2010.

⁷ Joël Candan, *Anthropologie de la mémoire*, op. cit., p. 110.

⁸ *Ibid.*, p. 46.

connaissance ; en tant que confiants dans l'écriture, ils chercheront au-dehors, grâce à des caractères étrangers, non point au-dedans et grâce à eux-mêmes, le moyen de se ressouvenir »⁹. Capables de se procurer une information abondante, les hommes risquent de confondre l'information avec une véritable connaissance et ainsi de se transformer en « savants d'illusion ».

C'est à un danger comparable que nous confronte aujourd'hui la révolution numérique, avec la mémoire trop parfaite de l'ordinateur, dont les gigantesques capacités de stockage ne produisent aucune plus-value cognitive. À l'inverse, la mémoire humaine est livrée aux infortunes de la subjectivité, elle est défaillante, mais c'est précisément ce qui lui permet de créer du sens. Or les machines sont incapables de se souvenir de cette manière faillible : elles enregistrent, conservent et restituent des informations, toutes conditions nécessaires mais non suffisantes du souvenir humain. Ne faisant intervenir ni concepts unificateurs ni relations productrices de sens, elles se contentent de stocker les données de manière objective, sans effectuer de tri ou de sélection. Incapables d'oubli, elles nous délivrent de l'ambiguïté de la pensée qui, pour s'exercer, a besoin de zones d'incertitude, de perplexité, d'ignorance... Ce qui est conservé dans la mémoire de nos ordinateurs, ce qui est propagé par nos réseaux, ce n'est donc pas le savoir mais l'*illusion* du savoir, c'est-à-dire l'ignorance.

La littérature, conservatoire des savoirs

La mémoire vivante des hommes circule, non pas dans le réseau, mais à travers les oeuvres d'art, véritables entrepôts de savoirs culturels qui sont susceptibles d'être réactualisés à chaque nouvelle interaction. La question de la mémoire posée à la littérature – et plus généralement à l'art – est celle de la transmission dans la tension qu'elle instaure entre tradition et transformation, répétition et différence, survivance et rupture. La littérature est en effet un lieu d'accueil, d'exposition et de transformation pour les signes du passé, auxquels elle donne la chance d'une seconde vie. En assurant la préservation des fragments et symboles du passé, elle témoigne de ce qui fut, mais elle fraye en même temps la voie à ce qui pourrait être.

À la fois objet et véhicule de la transmission, la littérature ne se contente pas de retenir la variété des états antérieurs du savoir et de la culture, mais elle les relance dans un mouvement où l'écart temporel entre présent et passé joue comme un facteur de dépaysement susceptible de créer des effets innovants au

⁹ Platon, *Phèdre*, 274b-275b.

plan esthétique et cognitif. Comme l'écrit Walter Moser : « Doublement décontextualisé – hors de son temps et hors de son lieu – et déplacé en littérature, le résiduel peut être réactivé et devenir ainsi le ferment maïeutique d'une transformation historique »¹⁰. D'un côté, les matériaux recyclés conservent la trace de leur emploi antérieur, ce qui leur donne le pouvoir d'activer la mémoire culturelle et historique. Mais de l'autre, réinsérés dans un nouveau contexte, ils subissent des transformations qui impliquent toujours un moment de violence, de conflit entre la mémoire de l'emploi antérieur et le réemploi. Or c'est précisément cet écart, ce conflit qui leur permet de participer au « travail de l'histoire », lequel exclut « tout retour identique du même, car, quoique réutilisé, rien n'est jamais identique à soi »¹¹.

C'est ce que montre l'analyse que **Françoise Willmann** nous propose du roman de Daniel Kehlman, *Les arpenteurs du monde* : il manifeste la liberté de chaque auteur de *réécrire* l'histoire en bousculant sciemment les représentations héritées. Le roman met en scène deux personnages historiques contemporains l'un de l'autre, deux héros incontestés de l'histoire des sciences allemandes : Alexander von Humboldt et Carl Friedrich Gauss. Or l'image construite par le roman prend le contre-pied de celle que nous a été transmise par la mémoire hagiographique : les deux illustres savants sont transformés en marionnettes dominées par leurs pulsions, en misanthropes autistes et égoïstes. De même, la science se trouve désacralisée : elle est présentée comme une passion qui, loin de servir l'humanité, obéit à des blessures personnelles. En remplaçant le sérieux historique par le grotesque romanesque et le savoir par l'affabulation, Kehlmann donne une traduction au désenchantement contemporain à l'égard de la science tout en se jouant de la mémoire collective qui a fait des deux savants deux éminentes figures d'identification allemandes.

Cet exemple témoigne de la liberté du créateur face à la vérité historique, à laquelle il peut substituer une mémoire inventée. Juge et interprète des données qu'elle se réapproprie, la fiction est en effet libre d'en réactiver les aspects de son choix, libre de grossir des détails ou d'occulter des pans entiers, libre d'affabuler. Elle peut tirer parti de la nature lacunaire de ses savoirs pour les manipuler, les

¹⁰ Walter Moser, „La littérature, un entrepôt de savoirs », *TLE* n°10/1992 : *épistémocritique et cognition I*, p. 39-57. Citation p. 52.

¹¹ Walter Moser, « Recyclages culturels. Elaboration d'une problématique », in *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, sous la direction de Claude Duchet et Stéphane Vachon, Paris/Montréal, Presses Universitaires de Vincennes/éd. XYZ, 1993, p. 435.

détourner, les mettre à distance ou les critiquer. En somme, elle est libre de reconfigurer.

Les modalités de cette reconfiguration dépendent à la fois des matériaux transmis (matériaux discursifs littéraires ou pas, savoirs scientifiques, personnages historiques, concepts, idées, images) et des procédés mis en jeu (citation, intertexte, greffe, palimpseste, recyclage, collage, montage, etc.). Elles dépendent également de la temporalité propre aux matériaux réutilisés : proviennent-ils d'un réservoir commun ou d'un fonds culturel oublié (gnose, mythes) ? S'agit-il de matériaux actifs ou de matériaux devenus résiduels après un changement de paradigme épistémologique ? Et enfin, quel usage la littérature fait-elle de ces matériaux ? S'agit-il d'un usage a-chronique du passé, comme l'usage postmoderne qui met à plat les contenus historiques dans un simple répertoire d'allusions et de citations simultanément disponibles ? Ou la référence au passé est-elle envisagée comme retour à une antériorité fondatrice, promesse d'une retrouvaille et d'une participation active à un acte de création premier ?

Ces différents usages conditionnent les fonctions que la littérature est susceptible d'assumer face aux savoirs qu'elle transmet : fonction anthologique ou conservatoire (pour des savoirs anciens ou caduques), fonction de vulgarisation ou de traduction (pour des savoirs contemporains), fonction d'anticipation ou d'invention pour des savoirs en gestation. Loin d'être séparées, ces différentes fonctions interagissent et se complètent mutuellement dans le texte littéraire, qui peut être envisagé comme une singularité où vient se cristalliser la temporalité anachronique de la mémoire. Tout en transmettant les signes du passé, la mémoire de la littérature permet de traduire les modalités du changement culturel, les transformations du savoir, l'émergence du nouveau.

Mémoire et identité

L'engouement mémoriel qui caractérise notre présent a parfois mené à un surinvestissement du passé, mais il a aussi permis d'accorder plus de valeur aux voix singulières et à leurs modes d'appropriation de la culture, aux ressources de l'imaginaire et du symbolique, longtemps écartées. Les écritures du souvenir en ont connu un succès renouvelé, qui s'est exprimé sous des formes diverses : mémoires, confessions, hagiographies, autobiographies et autres autofictions. Mais même lorsqu'un auteur n'affiche pas l'intention de se souvenir, la littérature s'engage toujours d'une certaine manière dans une exploration de la mémoire, qui

est le seul instrument dont nous disposons pour « échapper à l'emprise de l'immédiateté »¹² :

Sans mémoire, le sujet se dérobe, vit uniquement dans l'instant, perd ses capacités, conceptuelles et cognitives. Son monde vole en éclats et son identité s'évanouit. Il ne produit plus qu'un ersatz de pensée, une pensée sans durée, sans le souvenir de sa genèse qui est la condition nécessaire à la conscience et à la connaissance de soi.¹³

Opérant par sélection, ordonnancement et hiérarchisation des éléments du passé, la mémoire n'est au fond rien d'autre que cette faculté constituante de l'identité personnelle, qui permet au sujet de se penser identique dans le temps, au-delà des ruptures, des discontinuités, de l'essentielle dispersion de la vie. Le passé recomposé par la mémoire est pareil à une création littéraire, qui se transforme à chaque nouvelle narration, intégrant au souvenir le futur de ce souvenir. Les chercheurs s'accordent aujourd'hui à reconnaître que la mémoire opère selon des voies comparables à la création littéraire : mobile et organisée en séquences narratives, elle permet au sujet de « se raconter » et de construire son identité grâce à un constant travail de relecture du passé. Dans *L'amour du lointain*, onzième roman du peintre et écrivain « néo-québécois » Sergio Kokis, ce fonctionnement de la mémoire est à la fois analysé dans le cadre d'une réflexion épistémologique et mis en œuvre par l'écriture sur le mode performatif. Suscité par les inquiétudes identitaires de l'auteur, le « travail de la mémoire » est porté par une écriture autobiographique qui véhicule un véritable savoir sur la mémoire. Comme le montre **Héliane Kohler**, ce savoir porte notamment sur les ressources comparées de la peinture et de l'écriture en regard de la mémoire : alors que la peinture renvoie à un monde paralogique, le récit permet de lutter contre la dispersion du vécu. Kokis insiste sur la supériorité du langage narratif face au langage plastique, en raison de son caractère séquentiel qui permet au sujet de se projeter dans une dimension temporelle et de donner un sens téléologiquement orienté à son existence.

La mémoire autobiographique donne à voir cette capacité spécifiquement humaine qui consiste à se tourner vers son propre passé pour l'inventorier, le mettre en ordre et rendre cohérents les événements d'une vie jugés signifiants au

¹² Joël Candan, *Anthropologie de la mémoire*, op. cit., p. 4.

¹³ *Ibid.*, p. 3.

moment même du récit¹⁴. Elle donne sens aux épisodes décousus de l'existence, à la discontinuité du vécu, à cette « poussière d'événements personnels » en quoi consistent notre expérience. Par là, elle permet de construire un monde relativement stable et prévisible, où les projets de vie prennent sens, où les déchirures peuvent être remaillées, où le passé a la possibilité d'être soudé au présent et au futur. L'écriture du souvenir relève d'une recherche de sens qui vise à assurer la continuité du temps et de l'être : elle permet de reconnecter ce qui avait été disjoint par le temps, d'éclairer les incertitudes du présent en témoignant de la permanence du passé et de son potentiel pour l'avenir. C'est ce qui fait d'elle un outil de reconfiguration du temps et de l'identité.

Or les chercheurs s'accordent aujourd'hui pour voir dans la mémoire une forme de l'imagination puisque la perception elle-même est une interprétation des phénomènes qui met en jeu l'émotion. La porosité de la frontière entre mémoire et imagination, entre passé et possible, ouvre à la fiction des voies différenciées pour faire œuvre de mémoire : celle de l'invention romanesque et de celle de l'autobiographie, avec son pacte de vérité. Ces deux manières de travailler le passé peuvent aussi cohabiter chez le même auteur, comme le montre l'exemple de l'écrivaine canadienne Alice Munro, qui a raconté les mêmes expériences tantôt dans des fictions tantôt dans des récits autobiographiques. Liés la plupart du temps à des expériences mettant en jeu la violence ou la sexualité, ces souvenirs ont suscité des sentiments de honte et d'humiliation chez l'auteure qui, pour les dépasser, s'est servi de deux types d'écriture dont les stratégies et la finalité sont très différentes. Comme le montre **Jennifer Murray**, si la fiction permet de prendre une revanche sur l'humiliation, par le biais d'une caractérisation plus libre et d'une plus grande distanciation face à l'expérience vécue, l'orientation autobiographique ramène aux sentiments bruts et non sublimés. Alors que la fiction permet de reconstruire le passé par le biais du fantasme et de l'imagination, l'autobiographie manifeste en revanche le désir de porter un regard critique sur le passé.

Au fond, il n'y a peut-être pas lieu de distinguer mémoire et identité, tant les deux notions sont liées. Il ne peut y avoir d'identité sans mémoire (somme de souvenirs et d'oubli) car seule cette faculté permet la conscience de soi dans la durée. Inversement, il ne peut y avoir de mémoire sans identité, car la mise en relation des états successifs que connaît le sujet est impossible si celui-ci n'a pas *a*

14 *Ibid.*, p. 103.

priori conscience que cet enchaînement de séquences temporelles peut avoir une signification pour lui. C'est bien ce que traduit la notion d'identité narrative chez Paul Ricoeur, qui instaure une équivalence entre histoire et identité : en faisant le récit de sa vie, le sujet s'auto-référence dans un discours singulier qui s'inscrit lui-même à l'intérieur d'un discours culturel et collectif. C'est qu'il n'existe ni mémoire strictement individuelle ni mémoire strictement collective, ce que les psychanalystes ont noté depuis longtemps : si tout surgissement mémoriel engage le désir du sujet, ce dernier ne peut se répandre que « dans le tissage des images et du langage » proposé par le groupe¹⁵. Et si la mémoire, en tant qu'expérience phénoménale, est « une question qui se traite à la première personne »¹⁶, il est indéniable que les groupes humains n'ont jamais cessé de vouloir élaborer une mémoire partagée. En témoignent les mythes, les légendes, les croyances, les différentes religions qui sont des constructions mémorielles collectives, à travers lesquelles une société cherche à véhiculer une image d'elle-même conforme à sa représentation de ce qu'elle est.

Or la mémoire individuelle, lorsqu'elle s'investit dans l'écriture, peut aussi dépasser les limites de la personne pour rejoindre l'histoire collective. C'est ce que montre **Laurence Jehle-Blanc** dans son analyse des *Mémoires* publiés à partir de 1986 par l'ex-chancelier autrichien, Bruno Kreisky. Par delà un simple bilan du passé, ces mémoires constituent une ultime tentative pour corriger certaines évolutions historiques contraires à l'idée qu'il se faisait de son camp politique - la social-démocratie - et de son pays, l'Autriche. Si Bruno Kreisky évoque son histoire personnelle, ce n'est pas à des fins d'introspection, mais pour s'affirmer comme enfant légitime de la social-démocratie autrichienne et pour transmettre cette filiation idéologique aux générations à venir. Transmission non pas d'un témoignage personnel mais d'un héritage politique et idéologique, les *Mémoires* de l'ex-chancelier constituent une sorte de « conjuration », d'ultime appel pour maintenir vivants les idéaux d'une ère qui porte son nom.

Un autre exemple, très différent, de ces brouillages entre l'individuel et le collectif, le singulier et l'universel, est donné par le roman de Thomas Clayton Wolfe, *Of Time and the River*, analysé ici par **Pierre Jamet**. Au-delà de la mémoire personnelle, ce roman du temps fait pointer une mémoire trans-personnelle, atavique, qui fait se télescoper la terre et le temps dans une expérience quasi-métaphysique. À cette expérience originale correspond la quête d'une langue

¹⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹⁶ Gerald Edelman, *Biologie de la conscience*, Paris, Odile Jacob, 1992, p. 176-177.

capable de rendre audible le chant lyrique de la terre éternelle, de faire entendre la voix des ancêtres. Cette conception de l'art comme *chant de la terre* est peut-être l'annonce d'une littérature nouvelle, authentiquement américaine, qui dépasse tout en l'intégrant son héritage européen. Elle manifeste une dimension essentielle de la transmission, qui est la capacité de transmuier le passé en virtualité d'avenir. La volonté de transmettre, dans cette perspective, apparaît moins comme une forme de passéisme que comme une volonté de mobiliser les ressources du passé pour élaborer l'avenir.