



HAL
open science

“ La Ratte ” de Günter Grass, une apocalypse au second degré.

Dorothee Cailleux

► To cite this version:

Dorothee Cailleux. “ La Ratte ” de Günter Grass, une apocalypse au second degré.. Amaltea. Revista de mitocritica, 2013, Apocalypse, 5. hal-01256138

HAL Id: hal-01256138

<https://hal.science/hal-01256138>

Submitted on 19 Jan 2016

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.

La Ratte de Günter Grass : une apocalypse au second degré

The Rat by Günter Grass: an apocalypse of the apocalypse

Par Dorothée Cailleux

La Ratte, roman de Günter Grass paru en 1986, semble s'inscrire dans la lignée des ouvrages de science-fiction du XX^{ème} siècle exploitant le thème de l'apocalypse et présentant la disparition de l'humanité à la suite d'une catastrophe provoquée par les technologies modernes, en l'occurrence des missiles atomiques. Mais si on reconnaît bien dans l'intrigue des caractéristiques propres à ce genre et si les motivations de l'auteur, telles qu'il a pu les présenter dans plusieurs discours et essais, relèvent bien de la tradition apocalyptique, au sens où il s'agit d'avertir d'une fin prochaine, on peut s'interroger sur la nature exacte du texte, qui est traversé par une réflexion sur l'exploitation par la culture de masse des thèmes apocalyptiques et semble chercher à se démarquer d'une certaine forme d'instrumentalisation du mythe. L'œuvre de Grass se rapprocherait donc davantage, telle est notre hypothèse, d'un « vol de mythe » pour reprendre les termes de Barthes, c'est-à-dire de la construction d'un mythe second à partir d'un récit préexistant, dans le but de *révéler*, précisément, le caractère mensonger du premier. Nous aurions donc affaire à une apocalypse, au sens étymologique du terme, de l' « apocalypse » entendue comme fin du monde.

The Rat, a novel published by Günter Grass in 1986, seems to belong to the series of science-fiction novels of the XXth century which deal with the theme of apocalypse and show the end of the human world as a consequence of misuse of modern technologies, in that case the atomic power. Although the plot reminds of the central characteristics of the apocalyptic texts and despite the author's statements in various speeches and essays, one can wonder if *The Rat* should not be associated with other genres. A significant part of the novel is indeed devoted to a critic of the exploitation of eschatological themes by the mass medias. Grass'novel should therefore be read as an attempt to "steal a myth", as Barthes wrote, that is to say build a second myth by using the elements of a previous one, in order to *reveal* everything the first myth wanted to hide. *The Rat* could then be understood as an apocalypse, in the etymological sense of the word, of the "apocalypse", i.e. the myth of the end of the world.

Mots-clés: Günter Grass, *La Ratte*, apocalypse, mythe, dystopie, réécriture, intertextualité, falsification, illusion, science-fiction, conte, médias.

Keywords : Günter Grass, *The Rat*, apocalypse, myth, dystopia, rewriting, intertextuality, falsification, illusion, science-fiction, fairy tale, medias.

La Ratte de Günter Grass : une apocalypse au second degré

1. INTRODUCTION: LA RATTE COMME ROMAN APOCALYPTIQUE

Publié en 1986, dans le contexte de la guerre froide et de l'installation de missiles Pershing II en RFA, contre laquelle Günter Grass avait protesté, *La Ratte* présente au premier abord toutes les caractéristiques de la littérature apocalyptique. Le roman est en effet rédigé, aux dires de l'auteur lui-même, sous l'effet d'une inquiétude grandissante vis-à-vis de l'avenir, et dans le but d'avertir ses lecteurs d'un risque imminent de destruction de l'humanité par elle-même. En novembre 1982, Grass déclare en effet dans un discours prononcé à l'occasion de la remise du prix Antonio-Feltrinelli (publié par la suite dans la *Zeit* du 10 décembre 1982, sous le titre « Die Vernichtung der Menschheit hat begonnen »), évoquant l'esprit dans lequel il envisage de travailler désormais: « *Unsere Gegenwart macht Zukunft fraglich* » («notre présent fait douter de l'avenir»), phrase qui contient à elle seule les deux caractéristiques majeures de la littérature apocalyptique, à savoir la prophétie d'un avenir perçu comme négatif et la volonté de « révéler » quels sont, dans le présent, les signes avant-coureurs de la catastrophe. En 1984, alors qu'il rédige *La Ratte*, Grass écrit encore cette phrase révélatrice: « *Es hat immer Endzeitstimmungen gegeben, das Erscheinen eines Kometen, die Pest haben sie zum Beispiel ausgelöst. Aber es hat nie in der Hand der Menschen gelegen, sich nach den Regeln der militärischen Logik, die die Sprache der Vernunft dabei benutzt, selbst auszulöschen. Ich glaube, dass diese Erkenntnis auch zu einer veränderten Schreibsituation führt.* » (Grass 1984 : 39)¹. L'ouvrage que les lecteurs découvrent en 1986, et qui se réclame, par différents aspects, de l'héritage des grands auteurs de dystopies que sont George Orwell et Alfred Döblin, apparaît cependant comme paradoxal, car il opère dans le même temps une critique du mythe de l'apocalypse tel qu'il est exploité par les médias et perçu par le public.

¹ « Il y a toujours eu des périodes habitées par le sentiment de la fin du monde, l'apparition d'une comète, la peste l'ont par exemple fait naître. Mais jamais l'homme n'a eu entre ses mains le pouvoir de s'éliminer lui-même, selon les règles de la logique militaire, qui use pour en parler du langage de la raison. Je crois que cette prise de conscience modifie aussi la situation de l'écrivain.»

Nous aimerions donc montrer comment, tout en utilisant les ressorts de la science-fiction, dans un but didactique avoué, et en respectant certains canons du genre, *La Ratte* opère un « vol de mythe » pour reprendre les termes de Roland Barthes dans *Le Mythe, aujourd'hui*, c'est-à-dire qu'elle reprend un mythe existant, perçu comme un « vol de langage », pour en faire le départ d'une nouvelle chaîne sémiologique, utilisant sa signification comme premier terme d'un second mythe, afin de « fonder le premier en naïveté regardée ». (Barthes 2002 : 848). Tout se passe comme si, en dénonçant les travers de l'« apocalyptisme », l'auteur cherchait à empêcher que son œuvre soit elle-même lue comme une énième prophétie de Cassandre, destinée à faire brièvement sensation avant d'être oubliée.²

Le simple résumé de l'intrigue, si tant est qu'on puisse résumer une intrigue aussi éclatée et complexe que celle de *La Ratte*, amène à classer le roman dans la catégorie des ouvrages de science-fiction, et plus précisément dans celle des dystopies, présentant un avenir particulièrement sombre, qui n'apparaît plus, au XX^{ème} siècle, comme un châtement divin, mais bien plutôt comme la conséquence des évolutions délétères connues par les sociétés humaines, seules responsables de leur propre chute. Le récit principal, sans cesse interrompu par des intrigues secondaires, met en effet en scène un écrivain en manque d'inspiration, qui, à la recherche d'idées pour écrire un poème sur l'éducation de l'humanité (on reconnaîtra ici un clin d'œil à Lessing), demande à sa bien-aimée de lui offrir, en guise de cadeau de Noël, une ratte. A peine le présent reçu, il se met à rêver de l'animal, qui prétend lui parler depuis le futur et lui décrit l'état de la planète après une catastrophe qu'elle appelle le

² Telle est la principale raison pour laquelle T. Kniesche préfère parler pour *La Ratte* d'un roman « post-apocalyptique », pour le distinguer des productions qui respectent fidèlement toutes les caractéristiques du genre, sans s'interroger sur celui-ci : « Die häufige Bezugnahme in Grass'Text auf die christliche Überlieferung sowie die Dominanz der von A. Wilder herausgearbeiteten apokalyptischen Sprachmodi „Vision, Dialog und Erzählung“ in der *Rättin* sind Beispiele für die Verwurzelung des Textes im apokalyptischen Denken. Grass'ausgesprochene Verachtung für die ideologische Instrumentalisierung der Apokalypse andererseits verweist auf den Aspekt der Kritik am Apokalypse-Konzept. Beides soll im Terminus „post-apokalyptisch“ eingefangen werden. » (Kniesche 1991: 53). « Les nombreuses références à la tradition chrétienne, de même que la prédominance des modes de parole que A. Wilder a repérés comme étant propres au genre apocalyptique (vision, dialogue et récit) sont autant d'exemples qui attestent l'ancrage de *La Ratte* dans la pensée apocalyptique. D'un autre côté, le mépris affiché de Grass pour l'instrumentalisation idéologique de l'apocalypse relève de la critique du concept d'apocalypse. Le terme “post-apocalyptique” cherche à recouvrir l'un et l'autre aspect. »

« Grand Bang », visiblement une guerre nucléaire entre deux grandes puissances antagonistes, qui aurait entraîné la disparition de l'humanité. Les rats, seule espèce survivante, domineraient désormais le monde. De rêve en rêve, au cours desquels le protagoniste se voit errant dans un vaisseau spatial loin de la Terre et contraint d'écouter les prophéties désespérantes de la ratte, le lecteur découvre les différentes étapes qui ont amené à la catastrophe finale. On reconnaît bien ici les « ingrédients » habituels du roman apocalyptique, avec cette originalité toutefois que nous ne nous situons ni avant, ni après la catastrophe, mais bien simultanément avant et après, sans que « l'avant » soit présenté comme une réminiscence d'un temps heureux, mais comme le temps présent, dans lequel le futur fait irruption. Les « visions » du narrateur, qui découvre le devenir de l'humanité au fil de ses rêves, s'inscrivent cependant bien dans la tradition biblique de la révélation, qui survient généralement au cours d'un rêve, ou d'une vision liée à un état de transe.

Si l'on ajoute que les événements sont censés se dérouler en 1984 et que, peu avant sa disparition, l'humanité, consciente des dangers imminents, a développé une nouvelle langue destinée à masquer la réalité des faits, on ne doutera plus de la référence presque explicite à Orwell et à son célèbre *1984*, qui inscrit donc le roman dans une certaine tradition littéraire :

Gegen Schluß der Humangeschichte hatte sich das Menschengeschlecht eine Sprache eingeübt, die beruhigend ausglich, schonungsvoll nichts beim Namen nannte und selbst dann noch vernünftig klang, wenn sie Blödsinn als Erkenntnis ausgab. Erstaunlich, wie es den Macheffels, ihren Politikern gelang, die Wörter geschmeidig und sich gefügig zu machen. Sie sagten: Mit dem Schrecken wächst unsere Sicherheit. Oder: Der Fortschritt hat seinen Preis. Oder: Die technische Entwicklung lässt sich nicht aufhalten. (Grass 1998 : 71)³

Il est intéressant de noter que Grass utilise des slogans que le lecteur reconnaîtra comme assez proches du discours véhiculé par les deux blocs pendant la guerre froide (la première phrase faisant clairement référence à

³ Vers la fin de l'histoire humaine, le genre humain s'était assimilé un langage qui aplatissait paisiblement, évitait par ménagement de rien nommer par son nom et rendait un son raisonnable quand l'ineptie se donnait pour intuition. Étonnante, la façon dont leurs caïds, leurs politiciens, savaient assouplir et domestiquer les mots. Ils disaient: la terreur accroît notre sécurité. Ou bien: le progrès se paie. Ou bien: l'évolution technique ne peut être arrêtée. (traduction Jean Amsler, Editions du Seuil, 1987).

« l'équilibre de la terreur », précisément dénoncé par les opposants au déploiement de missiles sur le sol de la République fédérale d'Allemagne), et qui rappellent aussi une des phrases martelées sur le fronton du Ministère de la Vérité d'Océanie, le pays imaginaire de 1984 : *KRIEG BEDEUTET FRIEDEN*.⁴ (Orwell 2001 : 7)

Le fait que seuls les rats aient survécu à la catastrophe peut s'inscrire à la fois dans une logique réaliste, puisqu'on sait que cette espèce résiste effectivement aux radiations, mais aussi dans la tradition des ouvrages de science-fiction présentant diverses espèces animales comme les nouveaux maîtres de la planète après la disparition des humains. On songe, notamment, à *Demain les chiens*, de Clifford D. Simak, ou encore à la *Planète des singes* de Pierre Boulle. Le choix des rats a bien sûr encore bien d'autres significations dans le roman, sur lesquelles nous reviendrons plus loin.

Une autre référence à un ouvrage de science-fiction bien connu se lit derrière une des intrigues secondaires. L'écrivain rédige en effet un scénario, dans lequel il présente le destin tragique des personnages des contes de Grimm, relégués par la société industrielle au fin fond d'un bois, lui-même menacé par la déforestation, et qui, tentant de résister aux bulldozers venus détruire leur habitat, sont finalement attaqués au lance-flammes. Si le recours à cette arme a été suggéré par Oskar Matzerath (le héros du *Tambour*, devenu ici PDG d'une firme cinématographique et représentant des « industriels » hostiles au monde du conte), en raison de sa fascination pour les incendies, liée, explique le narrateur, aux événements traumatiques de la prise de la poste polonaise de Dantzig, on ne peut s'empêcher d'établir une relation entre cette destruction du monde de l'imaginaire par les flammes et les autodafés pratiqués par les autorités dans le célèbre ouvrage de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*. Et ce d'autant plus que *La Ratte* met bien en relation la disparition de l'humanité avec l'éviction de l'imaginaire au profit d'une raison comprise dans son unique acception technique, comme outil destiné à imaginer sans cesse de nouveaux moyens de s'enrichir. Nous retrouvons ici la visée didactique du roman, qui dénonce l'idéologie capitaliste et matérialiste, responsable, en dernière analyse, de la catastrophe finale.

⁴ LA GUERRE SIGNIFIE LA PAIX.

On peut enfin songer, à la lecture des passages du roman consacrés à la création d'une nouvelle espèce, baptisée « Watsoncrick », par association des noms des deux chercheurs ayant décrit les premiers la structure de l'ADN⁵, au système eugéniste décrit par Aldous Huxley dans *Le meilleur des mondes*.

Aussi bien l'intrigue que les clins d'œil aux diverses œuvres que nous avons citées laissent donc penser que l'on a affaire à un roman de science-fiction, à une dystopie « classique », quoique présentant un certain nombre de caractères originaux. Mais la dénonciation d'un discours visant à instrumentaliser le thème de l'apocalypse, bien visible dans le roman, invite à s'interroger sur la nature exacte du texte.

2. L'EXPLOITATION DU MYTHE DE L'APOCALYPSE : CRITIQUE DES MEDIAS DE MASSE

L'aspect proprement paradoxal de *La Ratte* tient à ce que le texte semble contenir sa propre critique, ou à tout le moins la critique d'un certain type d'utilisation du mythe de l'apocalypse, « mythe » étant entendu ici au sens péjoratif du terme que peut lui donner Barthes dans son essai sur la culture de masse de 1957, *Mythologies*. Le mythe dénoncé ici, et dont la ratte se fait la commentatrice, est destiné à faire oublier la peur et à masquer la responsabilité. En effet, *La Ratte* ne contient pas seulement le récit d'une apocalypse, mais aussi une réflexion sur le goût du public pour les récits apocalyptiques et sur la manière dont les médias de masse savent l'exploiter. Plus encore, le livre recherche les raisons profondes de cette prédilection et identifie, outre un désir ardent d'autodestruction, niché dans l'inconscient humain, une volonté d'annihiler la peur et la faute en dissimulant les responsabilités réelles derrière une fatalité innommée.

Parallèlement au récit de la disparition de l'humanité, la ratte rappelle ainsi la manière dont les signes avant-coureurs de la catastrophe ont été perçus et comment, justement parce qu'ils ont été analysés à travers les mythes habituels et les topoï auxquels les médias ont recours chaque fois qu'une catastrophe se produit, personne n'a finalement cherché à empêcher que les événements ne

⁵ James Watson et Francis Crick ont reçu le prix Nobel de médecine en 1962 pour avoir découvert la structure de l'ADN, ce qui permettra de décoder le génome humain.

s'emballent. La disparition de la peur et non pas la mise en garde est finalement le but recherché par les représentations apocalyptiques diffusées en boucle sur toutes les chaînes peu avant le « Grand Bang ». Divers exemples tirés du texte peuvent illustrer la manière dont la ratte dénonce la transformation de faits historiques en faits mythiques, présentés comme naturels, résultant d'une fatalité qui échappe à la volonté humaine. Ainsi le chancelier déplore-t-il, dans un épisode secondaire, la mort des forêts, provoquée par les pluies acides, en des termes fatalistes, comme si l'activité humaine n'avait aucun lien avec la mystérieuse et inévitable dégradation de l'environnement : « *So werden wir abermals vom Schickal geprüft!* » ruft er, als sei das deutsche Volk von altersher auf Schicksalsprüfungen abonniert ». «Voici que le destin nous met à nouveau à l'épreuve!, s'écrie-t-il, comme si le peuple allemand étaient depuis toujours abonné aux épreuves du destin.» (Grass 1986 : 52) Et dans le film produit par Oskar Matzerath, qui présente lui aussi la fin du monde, tout arrive sans qu'aucune explication ne soit donnée:

Er verbat seinem Videofilm überhöhende Effekte und erlaubte dem Großen Knall, sich von heiterem Himmel herab zu ereignen. Als Schicksal, unabwendbar geschieht es. Niemand hat es gewollt, niemand hat das verhindert. Schuldfragen stellen sich nicht. [...] Alles geschieht aus sich heraus. Wir erleben Blitze und heillooses Licht wie letztgültige Inszenierungen. Wir sehen über Peenemünde, Stralsund und weiter weg die aus anderen Filmen vertrauten Pilze wuchern. Wir könnten annehmen, es sei das alles ein Naturereignis [...]»⁶ (Grass 1986: 441-442)

La disparition de la peur a ainsi permis aux humains de vivre l'esprit tranquille jusqu'à ce qu'il soit trop tard.

Wie oft haben wir uns gefragt: Warum? Doch seit dem Großen Knall wissen wir, wie euer Mangel hieß. Euch fehlte die Angst, sagte die Rätin. [...] Am Ende waren die Menschen zu feige, Angst zu haben; und wer sie dennoch öffentlich vorwies oder gar, wie die Punks es

⁶ Il interdisait à son vidéofilm les effets gradués et permettait au Grand Bang de se produire comme s'il tombait d'un ciel serein. Il se produit tel un fatum, inéluctable. Personne ne l'a voulu, personne ne l'a empêché. La question des responsabilités ne se pose pas. [...] Tout arrive par soi-même. Nous vivons les éclairs et la lumière sans recours en guise d'ultimes mises en scène. Nous voyons, au-dessus de Peenemünde, Stralsund et plus loin, foisonner les champignons devenus familiers par d'autres films. Nous pourrions admettre que tout cela n'est qu'un événement naturel [...]. (traduction Jean Amsler, Editions du Seuil, 1987).

taten, in Rattengestalt zur Schau stellte, als sei die Ratte verkörperte Angst, der wurde ins Abseits gedrängt. Frei von Angst wolltet ihr sein, wie ihr sorgenfrei, frei von Sünden, Schulden, immer schon frei von Verantwortung, Hemnissen, Skrupeln, rattenfrei, judenfrei sein wolltet. Doch ist der angstfreie Mensch besonders gefährlich. (Grass 1998 : 161-162).⁷

Aussi les avertissements que les rats ont tenté de donner en traversant en masse les principales villes du monde n'ont-ils pas été entendus, et, après avoir occupé l'actualité quelques jours, ont-ils été rapidement oubliés.

Ein unerklärliches Phänomen, heißt es. Und im Feuilleton werden die Offenbarung Johannes, Nostradamus, Kafka, Camus und die indischen Weden zitiert. Mehr geschieht nicht. [...] Doch dann wird wieder anderes wichtig: der sprunghaft steigende Dollarkurs, Unruhen in Bangladesh, ein Erdbeben in der Türkei und sowjetische Weizenkäufe; von einer Rattenflut, liest es sich rückblickend, hatte die Welt nur schlecht geträumt. (Grass 1998: 83)⁸

L'énumération des exemples auxquels la presse se réfère, qui apparaît comme un pêle-mêle des associations possibles, toutes mises sur le même plan, malgré la distance qui sépare les œuvres de Kafka ou Nostradamus des textes védiques indiens, auxquels on associe également Camus, promu spécialiste en invasion de rongeurs pour avoir écrit *La Peste*, par son aspect fourre-tout évidemment ironique, montre bien qu'on ne sait à quel saint se vouer et que tout est bon pour écrire un papier sur l'événement, avant de reléguer cette nouvelle en dernière page, au profit de la dernière sensation du moment. Le narrateur n'échappe pas à cet effet de déjà-vu qui, sans le rendre indifférent, l'a accoutumé aux images de destruction de la planète à laquelle il assiste, dans son rêve, depuis l'espace:

⁷ Nous nous sommes souvent demandé: Pourquoi? Mais depuis le Grand Bang nous savons nommer votre déficience. Il vous manquait la peur, dit la Ratte. [...] A la fin, les hommes étaient trop lâches pour avoir peur; et ceux qui la manifestaient encore publiquement, ou même, à l'instar des Punks, l'exposaient sous les espèces d'un rat, comme si le rat était l'incarnation de la peur, étaient mis à l'écart. Vous vouliez être indemnes de peur, et pareillement de soucis, de péchés, de dettes, toujours indemnes de responsabilité, d'inhibitions, de scrupules, vous vouliez être à l'abri des rats, des Juifs. Mais l'homme sans peur est particulièrement dangereux. (traduction Jean Amsler, Editions du Seuil, 1987: 169-170).

⁸ C'est, dit-on gravement, un phénomène inexplicable. Et, dans la chronique, le journal cite l'Apocalypse de saint Jean, Nostradamus, Camus, Kafka, Malachie et les Veda indiens. Rien de plus n'a lieu. [...] Mais le pompon de l'importance passe à d'autres choses: la montée en flèche du cours du dollars, les troubles du Bangladesh, un séisme en Turquie et les achats soviétiques de blé; le flot ratique, lit-on dans les rétrospectives, n'avait été qu'un mauvais rêve du monde. (traduction Jean Amsler, Editions du Seuil, 1987: 87).

Schlimm sah es aus, sogar ein bißchen schlimmer, als es in Filmen zu sehen gewesen war, die kurz vor Schluß ihr endsüchtiges Publikum fanden und sich weltweit als Kassenfüller bewiesen. Ich erinnerte die Spannung beim Countdown und die sich feierlich öffnenden Silos. Es waren gekonnt gemachte Filme, jede Stufe des Schreckens fand naturgetreu Platz. Das neue Maß, soundso viel Megatote, wurde erfüllt. Deshalb kam mir alles, was ich von meiner Raumkapsel aus sah, bekannt, ja, vertraut vor. (Grass 1998: 136)⁹

Les médias et l'industrie cinématographique sont certes ici pointés du doigt, mais ils répondent aussi au goût du public, puisque les salles sont remplies («endsüchtiges Publikum ; sich als Kassenfüller bewiesen»), à la pulsion humaine d'autodestruction que la ratte ne cesse de rappeler au narrateur, lequel doit admettre qu'il ne fait pas exception à la règle, comme en témoigne le poème de la page 35, « Ertappte mich beim Vernichten von Knabbergebäck ».

L'habitude de ce type d'images a fait perdre toute sensibilité vis-à-vis des risques effectifs, car la frontière entre le réel et l'artificiel est effacée. Les commentaires de la ratte ne sont pas les seuls éléments à amener à ce constat. Moins explicitement, le récit consacré à Oskar Matzerath et à son entreprise, ironiquement baptisée « Post-Futurum », suggère aussi que, conformément au slogan de la firme, il est possible de « filmer à l'avance tout ce qui va se passer ». La vidéo que Matzerath présente lors de l'anniversaire de sa grand-mère, montre tout le déroulement de la fête, qu'il a su anticiper, jusqu'au moment où les convives s'installent pour regarder une vidéo et que chacun, subjugué, se regarde lui-même en train de regarder un film consacré à une réception d'anniversaire au cours de laquelle les convives regardent un film consacré à une réception d'anniversaire...Le jeu sur le préfixe « vor », qui revient sans cesse, accolé à différents verbes, dans les pages 302 à 305, insiste sur cette idée d'anticipation possible. Le discours d'Oskar Matzerath, présentant la cassette vidéo produite par sa firme, ne laisse pas de doute sur le

⁹ Le coup d'oeil était moche, encore un petit peu plus moche que dans les films qui trouverent peu avant la fin leur public ivre d'en finir et s'étaient avérés d'une planétaire ampleur quant à remplir les caisses. Je remémorais la tension du *Count-down* et la solennelle ouverture des silos. C'étaient des films d'un art consommé, où chacun des degrés de l'épouvante prenait sa place naturellement. La nouvelle unité de mesure, tant de méga-massacres, était saturée. C'est pourquoi tout ce que je voyais du haut de ma capsule spatiale me semblait connu, voire familier. (traduction Jean Amsler, Editions du Seuil, 1987: 142).

caractère prévisible de l'avenir: « *Es ist alles gefilmt ! Was immer wir neu zu erleben meinen, lief schon vor Publikum andernorts und machte Geschichte, bevor es tatsächlich wurde.* » (Grass 1998: 300). Plus loin, il ajoute: « *früher nannte man es göttliche Vorsehung, heute sind es winzige Mikroprozessoren, die alles speichern, was war, und ausspucken, was sein wird. Der Rest ist mediales Handwerk. Ein Kinderspiel!* » (Grass 1998 : 305).¹⁰

Au-delà de cette réflexion sur l'illusion que les technologies modernes permettent de créer, on lit aussi en filigrane une autre dénonciation: à savoir qu'une société qui estime pouvoir tout prévoir à l'avance, qui s'est préparée psychologiquement à la catastrophe, comme on s'instille chaque jour une petite dose de poison pour s'immuniser, ne peut pas prétendre n'avoir aucune responsabilité dans la catastrophe finale, n'avoir « rien vu venir ». Bien au contraire, conscients de leur potentielle disparition, les humains cherchent à s'en consoler, à en faire un objet de distraction, si bien que la force didactique que pourraient avoir les œuvres apocalyptiques, appelant à changer avant qu'il ne soit trop tard, disparaît en même temps que la peur. On notera que le soin d'imaginer l'avenir est confié à des ordinateurs, qui ont repris le rôle de la divinité en tant qu'instance décidant du destin des humains, ce qui permet à ces derniers de demeurer dans un état de minorité volontaire.

En outre, le rapprochement qu'opère Oskar entre la providence divine et la capacité actuelle des ordinateurs à prédire, voire à pré-produire l'avenir, trouve un écho dans le reste du roman, car la ratte ne se contente pas de dénoncer les mécanismes actuels du déni de responsabilité, elle égratigne aussi l'analyse et l'utilisation que les humains font des mythes bibliques et des légendes. Ainsi reprend-elle le récit du déluge, pour montrer comment on en a effacé la faute originelle de Noé et comment il a servi de paradigme pour comprendre ensuite toutes les catastrophes. Les humains ont voulu en retenir avant tout l'idée que, le déluge passé, les survivants peuvent « repartir de zéro », une purification bénéfique ayant finalement eu lieu, qui autorise à

¹⁰ Tout est filmé ! Ce que nous croyons vivre de première main, quel qu'il soit, est déjà passé ailleurs devant le public et a fait l'histoire avant même de se réaliser effectivement. [...] jadis on appelait ça Providence divine, aujourd'hui ce sont de minuscules processeurs qui emmagasinent tout ce qui fut pour recracher ce qui sera. Le reste est affaire de médiatique. Un jeu d'enfant ! (traduction Jean Amsler, Editions du Seuil, 1987: 311 et 317).

oublier tout ce qui a précédé. Elle dénonce à cette occasion le mythe de « l'année zéro », « die Stunde Null », sans cesse évoquée dans les années d'après-guerre en RFA, qui a permis aux Allemands de se lancer dans la reconstruction du pays et de jouir ensuite des bienfaits du « miracle économique », en oubliant le passé nazi. Le narrateur qu'elle tourmente recourt du reste immédiatement à cet artifice consolateur et supplie la ratte de bien vouloir lui raconter une histoire dans laquelle il pourrait retrouver ce schéma familial :

Ach, wenn es irgendwo Hoffnung, ein Fitzel Leben, schüchterne menschliche Zeichen gäbe: Wir sind noch da. Wir rühren uns wieder. Ein paar Übriggebliebene fangen mit Hacke und Schaufel von vorne an. Wir werden in Zukunft...

Jaja, sagte die Rätin. Das fiel euch gerne zu Katastrophen im Film wie im Leben als Schluß ein: der Auftritt zwar lädiertes, doch überlebender Helden, dazu die rettende Arche in jeweils modernster Ausführung und die unverdrossene Mär vom Fortgang eurer Geschichte. Doch eure Geschichte ist aus. Wir bedauern zutiefst! (Grass 1998: 156).¹¹

Or, c'est bien une des caractéristiques des romans et films apocalyptiques, surtout des productions à usage commercial, de centrer leur intrigue sur le ou les survivants, ce qui permet de mettre au premier plan non pas la disparition de tout le reste de l'humanité, voire de tous les êtres vivants, mais bien la lutte pour la survie, toujours possible, d'un héros aux qualités plus ou moins exceptionnelles.

On peut légitimement se demander comment Grass, dénonçant les textes, films et autres « produits » apocalyptiques consommés en masse, peut à son tour écrire une œuvre d'anticipation, aux allures apocalyptiques. En effet, le roman n'est pas plus à l'abri que le cinéma de cette fascination morbide pour la fin du monde et, comme le souligne Thomas Kniesche, la littérature n'est pas

¹¹ Ah! S'il y avait quelque part une espérance, un reflet de vie, des signes discrets d'existence humaine! Nous sommes encore là. Nous bougeons encore. Un quarteron de résiduels recommence du début avec la pioche et la pelle. A l'avenir, nous...

Ouais, dit la Ratte. C'était toujours votre astuce finale dans les catastrophes des films ou dans la vie: l'entrée en scène de héros contusionnés, mais survivants, plus l'Arche de Salut, en variante ultra moderne *hic et nunc*, et l'imperturbable annonce que votre histoire continue. Mais votre histoire est terminée. Profonds regrets! (traduction Jean Amsler, Editions du Seuil, 1987: 164).

en reste en ce qui concerne la prolifération des écrits apocalyptiques, en particulier dans les années 1980, dans lesquelles paraît *La Ratte*. Kniesche cite ainsi un recueil d'articles de critique littéraire intitulé « *Apokalyptische Zeit ; Weltuntergänge* », qui a été un succès de librairie, ou encore le recueil publié chez Diogenes sous le titre « *Weltuntergangsgeschichten von Edgar Poe bis Arno Schmidt* ». (Kniesche 1991 : 33) Et, comme le rappelle encore Kniesche, Grass s'est vu reprocher, au moment de la publication, de vouloir profiter lui aussi de la « mode apocalyptique » pour faire vendre ses livres. Il n'est d'ailleurs pas impossible que l'accident nucléaire de Tschernobyl, survenu quelques mois après la publication de *La Ratte*, ait joué sur les ventes du livre.

Il nous semble cependant que le roman contient suffisamment d'éléments pour étayer les affirmations de Grass, selon lesquelles *La Ratte* ne vise nullement à complaire au public mais bien à asséner des vérités dérangeantes :

Es ist kein Buch, das Hoffnung vortäuschen, sondern Einsichten vermitteln, Erschrecken vermitteln möchte. Denn wenn man wieder Anlass zur Hoffnung haben will, sind Einsichten und Erschrecken über die Lage, in die wir uns gebracht haben, Voraussetzungen, auf die man nicht verzichten kann. (Grass 1987 : 360).¹²

Il appartiendra à chacun de juger si Grass est parvenu à ses fins, mais il nous semble qu'on ne peut en tout cas nier le souci de l'auteur d'écrire une œuvre apocalyptique en ayant conscience des écueils du genre et en cherchant à les éviter.

3. LA RATTE COMME VOL DE MYTHE ET POEME POUR L'EDUCATION DU GENRE HUMAIN

Un parallèle nous semble ici possible avec les analyses de Barthes sur *Le Mythe, aujourd'hui*. Le propos de l'essayiste est en effet que les mythes modernes tendent à transformer les faits historiques en faits naturels, pour

¹² Ce n'est pas un livre qui veut donner de faux espoirs, mais au contraire, un livre qui veut faire réfléchir, faire peur. Car si nous voulons avoir des raisons d'espérer à nouveau, nous ne pouvons pas faire l'économie de la réflexion et de la peur vis-à-vis de la situation dans laquelle nous nous sommes mis.

justifier des situations en réalité iniques (il pense en l'occurrence au colonialisme français). S'ils fonctionnent, c'est-à-dire si les *consommateurs du mythe*, pour reprendre son expression, croient à la signification figée qu'on leur impose, s'ils lisent le mythe comme un système factuel et non comme un système sémiologique, orienté, motivé, voire surmotivé, c'est-à-dire défendant un certain point de vue et certaines valeurs, alors le seul moyen d'y échapper est de créer un nouveau mythe à partir du premier. Barthes prend l'exemple du livre de Flaubert *Bouvard et Pécuchet*. La rhétorique des deux personnages est une parole mythique, que Flaubert utilise comme premier terme d'un nouveau mythe. Les discours de Bouvard et Pécuchet deviennent la forme du mythe au second degré, le regard de Flaubert sur ces paroles en est le concept (le signifié si l'on préfère reprendre la terminologie saussurienne) et la signification (ou signe) est l'œuvre elle-même. « Le pouvoir du second mythe, écrit Barthes, c'est de fonder le premier en naïveté regardée » (Barthes 2002 : 848). *Mutatis mutandis*, Grass opère ici un travail similaire, quoique le roman ne généralise pas le procédé au même degré que celui de Flaubert.

Ainsi, on peut comprendre la reprise des éléments traditionnels des textes apocalyptiques non pas comme une stratégie commerciale, mais bien comme un procédé littéraire, comme un « vol de mythe », destiné à révéler le caractère « mythique » au sens péjoratif du terme des représentations modernes de l'apocalypse. Le personnage de la ratte, comme observateur et commentateur éclairé de l'histoire humaine assume cette fonction et s'attelle à raconter à nouveau des histoires dont tout le monde admettait la signification : le mythe du déluge, tout comme la légende du joueur de flûte d'Hamelin, tout en créant des échos à tous les niveaux de l'intrigue, et donc en servant de base au réseau de correspondances et de significations qui parcourt tout l'ouvrage, sont réinterprétés. Dans le cas de *Bouvard et Pécuchet*, le regard ironique de Flaubert servait d'instance dévoilant le mythe. Ici cette fonction est dédoublée, puisque la ratte joue un rôle intermédiaire entre l'auteur et les personnages. Mais de la même manière que les discussions de Bouvard et Pécuchet, qui sont autant de lieux communs glanés par l'auteur, forment le matériau de base du roman de Flaubert, Grass construit *La Ratte* en tissant des liens entre plusieurs mythes, légendes et contes, auxquels la culture populaire a attribué un sens figé et dans lesquels elle puise régulièrement pour étayer une certaine

vision idéologique de la réalité. Toute l'intrigue, y compris les nombreuses intrigues secondaires, semble naître des associations sémantiques créées par le vocable « rat » et les différents récits qui mettent en scène des rongeurs : au niveau de l'intrigue principale, on retrouve bien sûr le personnage de la ratte ; la légende du joueur de flûte inclut des rats ; la dénonciation des « falsche Fuffziger » (les années cinquante, dans la terminologie du roman) se comprend à travers l'oubli de l'Holocauste et de l'antisémitisme associant les Juifs à de la vermine ; l'épisode des contes de Grimm découle de l'association avec la légende du joueur de flûte, qui fait partie du recueil de contes des deux frères ; l'expédition des femmes vers Vineta à bord d'un bateau baptisée « Neue Ilsebill » s'inscrit dans le système général, non seulement parce que le nom du bateau évoque encore un conte de Grimm, mais aussi parce que cette expédition maritime est associée à l'expression « les rats quittent le navire » ; le récit du procès du faussaire Malskat, enfin, se rattache à l'idée de falsification et aux thèmes bibliques, puisque ce sont des scènes de l'Ancien Testament qu'il est accusé d'avoir présentées comme authentiquement gothiques, alors qu'il en était l'auteur. Il s'agit donc bien de construire, à partir d'un matériau existant, de récits connus, un récit nouveau, à même de faire apparaître que la manière dont les récits antérieurs ont été interprétés était fallacieuse, destinée à cacher certaines vérités et à imposer une vision du monde conforme aux intérêts du moment.

Ainsi le mythe du déluge, si souvent convoqué pour décrire une catastrophe naturelle à laquelle très peu ont échappé, est-il réinterprété. La ratte fait observer au narrateur que les humains ont tôt fait d'oublier le premier terme du mythe, à savoir que Dieu s'est repenti d'avoir créé l'homme et a souhaité détruire sa création¹³. Ils préfèrent mettre l'accent sur la survie de Noé et puiser de l'espoir dans un mythe somme toute assez inquiétant. En outre, dans la nouvelle version du mythe racontée par la ratte, Noé aurait désobéi à son créateur. Alors qu'il devait sauver sept couples de tous les animaux purs et un couple de chaque espèce d'animaux impurs, il a refusé l'accès à l'Arche aux

¹³ Genèse 6.1-22 : « L'Eternel vit que les hommes commettaient beaucoup de mal sur la terre et que toutes les pensées de leur cœur se portaient constamment et uniquement vers le mal. L'Eternel regretta d'avoir fait l'homme sur la terre et eut le cœur peiné. L'Eternel dit: "J'exterminerai de la surface de la terre l'homme que j'ai créé, depuis l'homme jusqu'au bétail, aux reptiles et aux oiseaux, car je regrette de les avoir faits".»

rats, par dégoût pour ces rongeurs. Une faute originelle a donc été occultée, ce qui permet de faire le lien entre le mythe du déluge et les fautes que l'Allemagne des années 50 a voulu oublier. Tout comme Noé prétend repartir à zéro sans tenir compte de sa désobéissance, la société allemande d'après-guerre se concevait comme purifiée par les sacrifices qu'elle a dû subir et imagine se trouver à « l'année zéro », repartir sur de nouvelles bases, en oubliant l'Holocauste. Le lien entre l'extermination des rats et l'élimination programmée du peuple juif est évidemment facile à faire, une association que Grass n'a malheureusement pas eu à inventer, puisque dans le discours nazi, les Juifs étaient régulièrement assimilés à des rats. Le geste premier que la ratte attribue à Noé, la réaction de rejet face à ce qui lui fait peur ou le répugne par l'effet d'un préjugé, est la marque de la tendance humaine à vouloir détruire ce qui l'inquiète ou ce qu'il refuse d'accepter.

De même, la légende du joueur de flûte d'Hamelin est dénoncée comme mensongère et visant à rejeter une faute collective sur une seule et unique personne (Grass 1986: 56-58). La visée didactique de l'auteur apparaît ici, non pas tant parce que l'œuvre constituerait une leçon, mais bien plutôt parce qu'elle s'apparente à un exercice et qu'elle invite le lecteur à reconsidérer sans cesse la manière dont un récit donné doit être compris. La ratte elle-même n'est pas un professeur fiable, même si Grass la fait parfois parler du haut d'une chaire, elle aussi falsifie les récits ou bien en propose plusieurs versions, ce qui exclut qu'une instance puisse apparaître comme la voix de la vérité. Le récit qu'elle fait du mythe du déluge, s'il rappelle quelques vérités, nous montre aussi comment naît un mythe, car, animée d'une volonté de vengeance vis-à-vis des humains, qui ont toujours méprisé son espèce, la ratte se laisse elle aussi aller à la fabulation. Comme les mythes devaient expliquer les phénomènes naturels incompréhensibles, celui qu'elle propose explique la résistance des rats à toutes les catastrophes: pour punir Noé de lui avoir désobéi, Dieu aurait lui-même sauvé les rats et leur aurait donné cette capacité de résister aux pires cataclysmes. Une explication mythique est donc proposée à un fait empirique, mais l'explication, on le voit, va dans le sens qui convient au réquisitoire de la ratte, décidée à rappeler combien son espèce a été victime de discriminations.

Pour éveiller l'attention du lecteur et ne pas le laisser lire cet ouvrage comme une œuvre consolatrice, pour éviter que son roman soit « consommé »

comme les films catastrophes dont le public est friand, Grass veille aussi à briser la continuité du récit et à multiplier les associations et les sens possibles. Ainsi, s'il ne fait pas de doute que les grandes œuvres de science-fiction citées explicitement ou évoquées par *La Ratte* sont reconnues comme une tradition respectable, dont se réclame l'auteur, certains clin d'œil à des aspects plus triviaux de la science-fiction visent à maintenir une distance ironique vis-à-vis du genre : l'errance du narrateur dans un vaisseau spatial minuscule, ses appels stéréotypés à la Terre, ses supplications pour que la ratte veuille bien lui raconter une autre histoire, la création d'une nouvelle espèce, mi-rat/mi-homme, aux cheveux blonds et aux yeux bleus, qui tente d'apprendre à marcher sur deux pattes, la transformation d'Anna Koljaiczek en divinité adorée par les rats et d'Oskar Matzerath en nouveau Jésus (ce qui, les lecteurs du *Tambour* s'en souviennent, a toujours été son ambition) sont autant d'éléments qui peuvent être perçus comme parodiques. De plus, si les références aux romans de science-fiction, et en particulier aux dystopies les plus célèbres, sont nombreuses, elles sont loin d'être uniques: d'autres genres littéraires sont également convoqués et les jeux d'intertextualité auxquels se livre Grass se caractérisent par une grande diversité d'associations. L'auteur cite en effet ses propres œuvres antérieures, dans lesquelles il puise des personnages (Oskar Matzerath, Anna Koljaiczek, mais aussi le turbot) ; la Bible, Lessing, Jean Paul, Luther, et bien évidemment les frères Grimm, pour ne citer que les exemples les plus significatifs. Le genre lyrique est également présent, à travers les poèmes insérés entre les différents épisodes, qui leur font écho ou bâtissent une transition entre eux.

Parmi toutes ces références, celle faite au conte nous semble mériter une attention particulière, elle est d'ailleurs une des caractéristiques de toutes les œuvres de Grass. Le conte et l'intrigue secondaire qui tournent autour des personnages des frères Grimm sont ici le contrepoint de la société industrielle. Le bois dans lequel vivent les personnages de contes apparaît comme un îlot provisoirement préservé mais directement menacé, dans lequel l'imaginaire et le merveilleux ont encore leur place, fût-ce pour très peu de temps et sous une forme déjà altérée. Une des caractéristiques de *La Ratte* est qu'elle ne situe pas la cause réelle de la destruction de l'humanité dans l'explosion atomique finale, mais dans la réduction de ce que les humains considèrent comme « la

réalité ». La société capitaliste industrielle a réduit le réel à ce qu'en perçoit une rationalité desséchée, qui ne conçoit la raison que sous son aspect pratique et matériel et ne reconnaît le progrès que dans les avancées technologiques permettant d'augmenter les gains. Aussi l'imaginaire, le fantastique, le rêve, la poésie, ont-ils été relégués, comme les personnages des contes de Grimm, au rang de parias, vivant en hors-la-loi dans une forêt en passe d'être rasée. Et c'est bien cette faute originelle, avoir laissé dépérir ce qui fait un aspect essentiel de l'humain, qui provoque finalement la catastrophe. Aussi le roman est-il également un plaidoyer pour l'imagination, le conte, la fantaisie, ce qui explique qu'il s'éloigne des canons habituels du roman de science-fiction. La multiplication des intrigues secondaires, le caractère proprement burlesque de certains épisodes, la très grande liberté de ton et d'invention que s'accorde le narrateur et, derrière lui, Grass, sont autant de manifestes en faveur d'une imagination débridée, qui tente, en multipliant ses créations et ses perspectives sur le monde, de repousser la fin inéluctable. Les manifestations de puissance du narrateur, qui justifie souvent une nouvelle péripétie par un péremptoire « parce que je le veux », sont à lire à la fois comme une dérisoire tentative du narrateur de garder la main sur le cours des événements et comme une affirmation de la puissance de l'imaginaire, qui peut encore et toujours décider de renverser les perspectives, pour prendre conscience de tous les aspects de la réalité que le monde moderne tend à faire disparaître ou à rabaisser au rang de chimères. La volonté d'élargir notre vision de la réalité anime Grass, dans ce roman peut-être plus encore que dans les précédents, car cet élargissement est présenté comme une condition de notre survie. « *Was ich sicher möchte, ist dies : den Realismusbegriff erweitern, das Einbeziehen des Unterbewußten, der Phantasie, des Traumhaften, des Phantastischen; - lauter Dinge, die oft genug diffamiert werden als angeblich nicht real, weil nicht sichtbar auf dem ersten Blick* » «Ce que je souhaite, c'est assurément ceci: élargir le concept de réalisme, faire jouer le subconscient, l'imagination, le rêve, le fantastique; - autant de choses qui sont bien souvent diffamées parce que soi-disant non réelles, non visibles au premier regard» (Grass 1987: 181). Plusieurs poèmes de *La Ratte* évoquent cet enfermement de l'imaginaire dans le corset de la rationalité assimilée à la rentabilité, notamment « *Kinder, wir spielen verlaufen* » (Grass 1986: 172).

Non seulement le conte apparaît en filigrane dans les formules récurrentes employées aussi bien par le narrateur que par la ratte (qui aime à commencer ses récits par la formule « il était une fois »), non seulement une des intrigues secondaires met en scène les personnages des contes de Grimm, mais c'est aussi par référence à un conte que la ratte explique le recours permanent des hommes à la violence et à la destruction, dès lors qu'il est confronté à l'Autre. Cet Autre peut être aussi bien le rat, que le juif, l'étranger, ou même l'imaginaire opposé à la raison technique, la littérature opposée à l'industrie. La « dramaturgie de la gueule du four » (« Ofenlochdramaturgie ») résumerait en dernière analyse toute l'histoire de l'humanité.

Jaja, sagte [die Rätin] lachend, so gingen alle eure Geschichten, nicht nur die Märchen aus. Rein ins Ofenloch, Ende! Immer schon liefen eure Spekulationen auf diese Lösung zu. [...] Immer noch nicht können wir euren Ausgang, diese allzumenschliche Dramaturgie begreifen: Ofen auf, Hexe rein, Klappe zu, Hexe tot! Vorhang, Schluß der Vorstellung. (Grass 1998 : 129).¹⁴

De même, l'hypocrisie des politiciens allemands des années 1950, qui ne veulent jamais rien appeler par son nom, est-elle qualifiée de « syndrome de Rumpelstilzchen », du nom du personnage des frères Grimm qui ne voulait pas que son vrai nom soit découvert. La présence très marquée du conte dans le roman, au niveau de la diégèse comme du point de vue stylistique, introduit un élément étranger à la science-fiction et entre dans la stratégie d'élargissement de notre vision de la réalité. Il est tout à fait possible, semble dire Grass, de lire l'histoire de l'Allemagne à travers la grille des contes de Grimm, qui peuvent en dire autant que les études sociologiques ou les statistiques économiques.

Mais précisément parce que Grass veut aller au bout de sa logique et ne pas offrir une vision consolatrice, le narrateur lui-même, malgré ses inventions multiples, ne sera pas sauvé par ses récits, quoiqu'il tente, telle Schéhérazade, de repousser l'inéluctable par une nouvelle histoire. Contrairement donc à la plupart des récits apocalyptiques modernes, celui de Grass ne laisse aucun

¹⁴ Oui oui, dit-elle en riant, c'est comme ça que finissent toutes vos histoires, pas seulement les contes de fées. Et vlan, dans la gueule du four, fin ! Depuis toujours ç'a été le fin bout de vos spéculations. [...] Nous n'arrivons toujours pas à concevoir votre disparition, cette dramaturgie trop humaine : ouvrir four, mettre Socière, fermer porte, Sorcière morte ! Rideau, fin de la représentation. (traduction Jean Amsler, Editions du Seuil, 1987: 134-135).

survivant. Le narrateur lui-même disparaît, de même que ses créations. Il n'échappe pas au sort commun, ne se montre pas plus héroïque que le reste de l'humanité. Lui aussi veut croire que la catastrophe est liée à un complot international, si ce n'est des Juifs, du moins des rats. Lui aussi s'accroche à des schémas de pensée habituels, comme nous l'avons vu plus haut, réclamant une fin plus conforme à celles auxquelles les feuilletons télévisés l'ont habitué. Il aimerait au moins sauver dans son scénario les femmes lancées dans une expédition vers Vineta, la cité sous-marine utopique, mais est contraint par son patron Oskar Matzerath de renoncer à cette fin:

Folgerichtig verdampfen die Frauen an Bord des Schiffes, ohne ihr Vineta gefunden zu haben. Hätte der Vorausschau unseres Herrn Matzerath nicht doch eine milde, immerhin denkbare Fügung einfallen können: etwas Tröstliches? [...] Es hätte, unter Wasser zwar und allem posthumanen Geschehen entrückt, mit der Gründung von Feminal-City eine neue Geschichte beginnen und das Ende der letzten mildern können. Aber nein! Folgerichtig und streng konsequent: Zu nichts musste ihre Schönheit vergehen. Ich nicht, Oskar hat das gewollt. Seitdem fehlen die Frauen mir schmerzlich. (Grass 1998: 442)¹⁵

Certains critiques ont pu voir dans le personnage de la ratte la personnification de la conscience du narrateur, voire de Grass, une forme de manifestation des peurs et de la culpabilité refoulées (Flügel 1995: 85; Auffenberg 1999: 133; Kniesche 1991). Cette lecture est tout à fait envisageable, mais il nous semble également possible de voir dans le dialogue entre le narrateur et la ratte un des aspects de la stratégie de Grass pour mettre à distance le récit apocalyptique. Nous avons vu comment la ratte commente les récits et les explications traditionnels des mythes. En tant qu'accusatrice dans le procès fait à l'humanité, elle est aussi l'instance qui endosse le rôle de « donneur de leçon », d'oiseau de mauvais augure, que la critique a parfois reproché à Grass de jouer (Schäble 1986; Schulz-Gerstein 1986; Reich-Ranicki

¹⁵ Conséquemment, les femmes se volatilisent à bord du bateau sans avoir trouvé leur Vineta. Le synopsis de notre Monsieur Matzerath n'aurait-il pu imaginer une destinée paisible qu'il y a toujours lieu de concevoir ? Une consolation ? [...] Ainsi aurait pu commencer, certes subaquatique et à l'écart de toute Histoire posthumaine, une nouvelle Histoire, par la fondation de Feminal-City ; la fin de la dernière aurait pu en être atténuée. Mais non ! C'est logique et d'une conséquence rigoureuse : leur beauté devait être réduite à néant. Ce n'est pas moi, c'est Oskar qui a voulu ça. Les femmes me manquent douloureusement depuis. (traduction Jean Amsler, Editions du Seuil, 1987: 458).

1986; Boßmann 1997: 66-71). En dédoublant les instances narratives, Grass évite de se poser en rabat-joie et se plaît à multiplier les parallèles entre la vie du narrateur et la sienne, comme pour pousser le lecteur à identifier le narrateur et l'auteur. Le protagoniste est en effet dans la même situation que Grass: en tant qu'écrivain, il est confronté à la « veränderte Schreibsituation » dont parle Grass, c'est-à-dire à la nécessité d'écrire sans pouvoir être sûr que son œuvre lui survivra ni, surtout, que des lecteurs seront encore en mesure de la lire. Mais le parallèle, voire l'identification, sont suggérés encore plus nettement. Ainsi Oskar Matzerath, l'employeur du narrateur, est explicitement présenté comme le personnage du *Tambour*, revenu tourmenter son créateur et jouir du fait qu'il est désormais le chef. Le narrateur explique également à la ratte qu'il a toujours tenu les rats en grande estime et en veut pour preuve qu'une de ses premières œuvres avait pour héros deux rats, Strich et Perle, dans lesquels on peut reconnaître les deux rongeurs mis en scène par Grass dans sa pièce de théâtre *Hochwasser*. Grass a effectivement reçu une ratte en cadeau de Noël, les lieux qu'a visités le narrateur sont aussi des pays dans lesquels Grass s'est rendu...une connaissance même sommaire de la vie de Grass et de sa production littéraire permet de repérer un très grand nombre de parallèles. Mais, au-delà d'un jeu avec ses lecteurs, que peut rechercher Grass par cette association ? Il nous semble que l'idée est ici de prendre au sérieux la possibilité d'une disparition de l'humanité, de montrer que l'auteur, en chair et en os, ne se place pas au-dessus du lot, qu'il est à la fois ce narrateur quelque peu ridicule, attaché à des histoires dont il aimerait tellement qu'elles puissent se finir bien, ce « consommateur » de films catastrophes qui joue à se faire peur en sachant qu'il y aura finalement un survivant, et cette ratte impérieuse, qui oblige à ouvrir les yeux sur une réalité effrayante. Moi, qui suis comme vous tenté par le rejet de la responsabilité, moi qui aimerais aussi fuir dans un imaginaire consolateur, je me sens quand même obligé d'écrire, avec toutes mes failles, avec tout ce qui me fait peur, parce qu'il en va de ma survie et de la vôtre, semble dire Grass.

En suggérant que le narrateur et lui-même ne font qu'un, Grass tire les conséquences de sa réflexion sur l'avenir incertain de la littérature et oblige le lecteur à faire un lien avec le réel: la présence du citoyen Grass au sein du livre

ramène le lecteur à la réalité, invite à réfléchir sur la situation réelle, sur les menaces qui pèsent sur l'avenir.

L'épisode consacré au procès du faussaire Malskat est éclairant sur la manière dont Grass conçoit l'illusion créée par l'art et la distingue des falsifications auxquelles se livrent les politiciens. Malskat, personnage réel dont Grass a pu lire la biographie dans tel ou tel recueil consacré aux faussaires célèbres, a été accusé d'avoir présenté son travail sur les fresques de la coupole de la cathédrale Saint-Pierre de Schleswig comme une restauration, alors qu'il les a entièrement réalisées lui-même, puis vieillies à l'aide d'un procédé appris dans le magasin d'antiquités de son père. Un détail aurait pu le perdre, si l'aveuglement des nazis et leur acharnement à prouver la supériorité de la race aryenne ne les avaient pas amenés à se ridiculiser en lui trouvant une explication des plus fantaisistes: Malskat avait en effet peint parmi les animaux représentés sur les fresques prétendument gothiques, des dindons. Or, le dindon étant originaire d'Amérique, il était évidemment impossible que des artistes du Moyen-Age aient pu en représenter sur leurs fresques. Mais les thuriféraires du régime nazi ne se laissèrent pas troubler par une telle incohérence et se servirent de cette falsification pour étayer leur théorie selon laquelle les Vikings, soit les ancêtres du peuple allemand (sic), auraient découvert l'Amérique bien avant Christophe Colomb. Si Grass rappelle ici cet épisode, c'est bien entendu qu'il entre dans le propos général de son œuvre sur la falsification idéologique de certains faits ou récits. Mais c'est aussi parce que cette histoire lui donne l'occasion de marquer la différence entre les artistes qui créent une illusion et les politiciens qui forgent des mensonges à des fins de domination. Pour Grass, Malskat a placé les dindons comme un signe, pour permettre à l'observateur attentif de remarquer la falsification, de même qu'il a écrit, en très petits caractères certes, mais de manière lisible, son nom, telle une signature, un aveu, dans l'une des fresques et qu'il s'est représenté lui-même sous les traits d'un personnage biblique. La volonté de tromper n'est pas à l'origine de la falsification opérée par Malskat, qui obéit à une logique de création, et agit en artiste. Qui observe attentivement son œuvre ne se laissera pas prendre mais admirera la capacité de créer une illusion qui ne vise pas à tromper mais à créer un jeu esthétique. De même, en faisant du narrateur son double, en reprenant ses propres personnages au sein de l'intrigue et en les

mêlant à d'autres récits connus, Grass donne aux lecteurs les détails qui doivent lui permettre de ne pas tomber dans l'illusion, de rester conscient des enjeux réels et de ne pas « oublier » la menace effective qui pèse sur l'humanité. *La Ratte* n'est pas une distraction ni un antidote à la peur, elle est au contraire, malgré son côté extrêmement fantaisiste, ancrée dans la réalité. Si Grass apparaît en filigrane derrière le personnage du narrateur, c'est de la même manière que le dindon placé par Malskat devait servir de signe suffisamment parlant pour qui n'était pas aveuglé par une idéologie.

On comprend donc pourquoi les références à de grands ouvrages de science-fiction peuvent cohabiter dans *La Ratte* avec une dénonciation de certaines productions exploitant les mêmes thèmes : autant la littérature, l'art véritable, peuvent reprendre avec profit les éléments du mythe de l'apocalypse, sans chercher à tromper ou endoctriner leur lecteur, autant le recours à des récits utilisés pour leur potentiel commercial et idéologique est condamné. Dans les deux cas, une illusion est créée, mais le but recherché est radicalement opposé : dans l'un, il s'agit d'élargir notre vision de la réalité, pour amener à une prise de conscience, dans l'autre, l'objectif est avant tout de faire du profit.

4. CONCLUSION

En conclusion, on peut donc dire que l'ouvrage de Grass reprend des thèmes propres à la littérature de science-fiction et notamment aux dystopies, afin de mener une réflexion sur l'interprétation et l'exploitation des mythes de l'apocalypse. Il analyse en effet l'instrumentalisation du mythe du déluge, mais aussi celle d'autres récits se référant à une catastrophe ayant frappé l'humanité. Si le roman de science-fiction est bien un des modèles de Grass, il est repris ici avant tout à cause de la grande liberté de création qu'il procure et mis sur le même plan que le conte de fée, l'un et l'autre genre ayant en commun la promotion de l'imaginaire. Tout en tissant, à partir de mythes, contes et légendes préexistants, un roman apocalyptique, Grass dénonce les dérives de l'exploitation de l'attrait des humains pour l'autodestruction. Il mène une réflexion sur la manière dont les médias de masse flattent ce goût et réagit dans le même temps au constat qui est le sien en multipliant les stratégies pour

prendre ses distances vis-à-vis de ce type d'œuvres et contraindre le lecteur à lire *La Ratte* non pas comme une prophétie tout aussi inoffensive et creuse que celles qu'il dénonce, mais bien comme un poème pour l'éducation du genre humain. Ce faisant il « révèle » ce qu'il convient de comprendre des mythes eschatologiques et nous fait assister à une apocalypse, au sens étymologique du terme, de l'apocalypse, qui doit inciter à se méfier des sens figés. Par la distance ironique qu'elle prend vis-à-vis du genre et du fait que sa trame est bâtie à partir des grands récits apocalyptiques, *La Ratte* apparaît bien comme une apocalypse au second degré.

BIBLIOGRAPHIE

Auffenberg, Christian (1993). *Vom Erzählen des Erzählens bei Günter Grass. Studien zur immanenten Poetik der Romane Die Blechtrommel und Die Rättin*. Hambourg: LIT.

Boßmann, Timm (1997). *Der Dichter im Schussfeld. Geschichte und Versagen der Literaturkritik am Beispiel Günter Grass*. Marburg: Tectum Verlag.

Barthes, Roland (2002). *Œuvres complètes I Livres, Textes, Entretiens 1942-1961*. Paris : Le Seuil.

Flügel, Arnd (1995). *Mit Wörtern das Ende aufschieben: Konzeptualisierung von Erfahrung in der Rättin von Günter Grass*. Francfort-sur-le-Main: Peter Lang.

Grass, Günter (1984). *L'80, Zeitschrift für Literatur und Politik*, n°32, Cologne, p.39, cité par Vormweg, Heinrich (1999). *Günter Grass*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag: 114.

Grass, Günter (1987): *Werkausgabe in zehn Bänden. Band IX: Essays, Reden, Briefe, Kommentare. Band X: Gespräche*. Neuwied: Luchterhand.

Grass, Günter (1998): *Die Rättin*. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Gruettner, Mark Martin (1997). *Intertextualität und Zeitkritik in Günter Grass' Kopfgeburten und Die Rättin*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.

Hinderer, Walter (1994). *Arbeit an der Gegenwart, zur deutschen Literatur nach 1945*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Kniesche Thomas W. (1991). *Die Genealogie der Post-Apokalypse. Günter Grass' Die Rättin*. Vienne: Passagen Verlag.

Lueckel, Wolfgang (2010). *Atomic Apocalypse – 'Nuclear Fiction' in German Literature and Culture*. Ann Arbor: UMI Dissertation publishing.

<http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=14&ved=0CEkQFjADOAo&url=http%3A%2F%2Fgradworks.umi.com%2F3432273.pdf&ei=7132UMCICJC7hAeYx4BQ&usq=AFQjCNGtnUOtCcVcbpSc0Vku5g4JC1HrkA&bvm=bv.41018144,d.ZG4>

Mayer, Sigrid (1988). Zwischen Utopie und Apokalypse: Der Schriftsteller als „Seher“ im neueren Werk von Günter Grass, in: Labrousse, Gerd et Knapp, Gerhard P. (éds), *Literarische Tradition heute, Deutschsprachige*

Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition. Amsterdam: Rodopi: 77-116.

O'Neill, Patrick (1987). *Grass' Domsday Book: Die Rättin*, in: O'Neill, Patrick (éd), *Critical Essay on Günter Grass*. Boston Massachusetts: G.K. Hall & Co.

Preisendanz, Wolfgang (1976). *Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit*, in: Preisendanz, Wolfgang et Warning, Rainer (éds), *Das Komische*. Munich: Wilhelm Fink Verlag.

Reich-Ranicki, Marcel (1986). «*Ein katastrophales Buch*», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.05.1986.

Rempe-Thiemann, Norbert (1992). *Günter Grass und seine Erzählweise. Zum Verhältnis von Mythos und literarischer Struktur*. Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer.

Schäble, Gunter (1986). «*Vorbereitungen zur Weltbaise*», *Der Spiegel*, n°9.

Scherf, Rainer (2000). *Das Herz der Blechtrommel und andere Aufsätze zum Werk von Günter Grass*. Marburg: Tectum Verlag.

Schultz-Gerstein, Christian (1986). «*Im Schatten der Blechtrommel*», *Stern*, n°13.

Vormweg, Heinrich (1999). *Günter Grass*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.