

Revue électronique d'Études Françaises

Carnets

Association Portugaise d'Études Françaises (APEF)

ISSN: 1646-7698

Série et n.º: IIe série, n.º 11

Mois et année: novembre 2017

#11

Les écrivains écrivent l'Europe en français

Ana Paula Coutinho

José Domingues de Almeida

Maria de Fátima Outeirinho

IIe série, numéro 11, novembre 2017
Titre : Les écrivains écrivent l'Europe en français

Comité de Direction

Directrice:

Maria de Jesus Cabral (Présidente de l'APEF)

Codirecteurs:

Ana Clara Santos (Vice-Présidente de l'APEF)

José Domingues de Almeida (Vice-Président de l'APEF)

Dominique Faria (Vice-Présidente de l'APEF)

Sous-directeurs:

Ana Isabel Moniz (Secrétaire de l'APEF)

Ana Maria Alves (Secrétaire adjointe de l'APEF)

João da Costa Domingues (Trésorier de l'APEF)

Comité éditorial:

Teresa ALMEIDA (Univ. Nova de Lisboa)

Cristina ÁLVARES (Univ. do Minho)

Ana Maria ALVES (ESE /Instituto Politécnico de Bragança)

Maria Natália Pinheiro AMARANTE (Univ. Trás-os-Montes e Alto Douro)

Marta Teixeira ANACLETO (Univ. de Coimbra)

Kelly BASÍLIO (Univ. de Lisboa)

Maria de Jesus CABRAL (Univ. de Lisboa)

Leonor COELHO (Univ. da Madeira)

Paula Mendes COELHO (Univ. Aberta)

José Domingues DE ALMEIDA (Univ. do Porto)

João da Costa DOMINGUES (Univ. de Coimbra)

Dominique FÁRIA (Univ. dos Açores)

Maria do Rosário GIRÃO (Univ. do Minho)

Fernando GOMES (Univ. de Évora)

Ana Isabel MONIZ (Univ. da Madeira)

Ana Paiva MORAIS (Univ. Nova de Lisboa)

Maria de Fátima OUTEIRINHO (Univ. do Porto)

Maria Eugénia PEREIRA (Univ. de Aveiro)

Luís Carlos PIMENTA GONÇALVES (Univ. Aberta)

Margarida Esperança PINA (Univ. Nova de Lisboa)

Ana Clara SANTOS (Univ. do Algarve)

Isabelle SIMÕES MARQUES (Univ. Aberta)

Isabelle TULEKIAN LOPES (ISCAP-Instituto Politécnico do Porto)

Comité Scientifique:

Jean-Michel ADAM (Univ. de Lausanne, Suíça)

Marta Teixeira ANACLETO (Univ. de Coimbra, Portugal)

Encarnación Medina ARJONA (Univ. de Jaén, Espanha)

Paul ARON (Univ. Libre de Bruxelles, Bélgica)

Kelly BASÍLIO (Univ. de Lisboa, Portugal)

Bruno BLANCKEMAN (Univ. Sorbonne Nouvelle - Paris III, França)

Maria João BRILHANTE (Univ. de Lisboa, Portugal)

Helena BUESCU (Univ. de Lisboa, Portugal)

Maria de Lourdes CÂNCIO MARTINS (Univ. de Lisboa)

Yves CHEVREL (Université Paris-Sorbonne)

Jean-Louis CHISS (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, França)

Maria Paula Mendes COELHO (Univ. Aberta, Portugal)

Ana Paula COUTINHO (Univ. do Porto, Portugal)

Manuel Bruña CUEVAS (Univ. de Sevilha, Espanha)

Michel DELON (Univ. Paris-Sorbonne, Paris IV, França)
Gérard DANOU (Univ. Paris Diderot, Paris VII, França)
Guy DUGAS (Université Montpellier 3)
Catherine DUMAS (Univ. Sorbonne Nouvelle- Paris III, França)
Pascal DURAND (Univ de Liège, Bélgica)
Diana LEFTER (Univ. de Pitesti, Roumanie)
Charmaine Anne LEE (Univ. de Salerno, Itália)
Eric FOUGERE (CRLV, Univ. Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, França)
Georges FORESTIER (Univ. Paris-Sorbonne, Paris IV, França)
José Oliver FRADE (Univ. de la Laguna, Canárias)
Marc FUMAROLI (Collège de France, Académie Française)
Simon GAUNT (Univ. King's College, Londres, Reino Unido)
Ignacio Ramos GAY (Univ. de València, Espanha)
JeanYves GUÉRIN (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, França)
Florica HRUBARU (Univ. Ovidius, Constanta, Roménia)
Jacques ISOLERY (Univ de Corse)
Vincent JOUVE (Univ. de Reims, França)
Maria Eduarda KEATING (Univ. do Minho, Portugal)
Wladimir KRYSINSKI (Univ. de Montréal, Canadá)
Francisco LAFARGA (Univ. de Barcelona, Espanha)
Clara FERRÃO TAVARES (Instituto Politécnico de Santarém, Portugal)
Maria Herminia LAUREL (Univ. de Aveiro)
Lucie LEQUIN (Univ. Concordia, Montréal, Canadá)
Véronique LE RU (Univ. de Reims, França)
Serge MARTIN (Université Sorbonne Nouvelle)
Daniel-Henri PAGEAUX (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, França)
Ana PAIVA MORAIS (Univ. Nova de Lisboa, Portugal)
Alicia PIQUER (Univ. Barcelona, Espanha)
Daniel MAGGETTI (Univ. de Lausanne, Suíça)
David MURPHY (Univ. de Sterling, Reino Unido)
Ofélia PAIVA MONTEIRO (Univ. de Coimbra, Portugal)
Martial POIRSON (Univ. Stendhal-Grenoble 3, França)
François PROVENZANO (Univ. de Liège, Bélgica)
Marc QUAGHEBEUR (Archives et Musée de la Littérature, Bruxelas, Bélgica)
Cristina ROBALO CORDEIRO (Univ. de Coimbra, Portugal)
Alfonso SAURA (Univ. de Murcia, Espanha)
Franc SCHUEREWEGEN (Univ. d'Anvers, Bélgica)
Maria Alzira SEIXO (Univ. de Lisboa, Portugal)
Alain TROUVE (Université de Reims Champagne Ardenne)
Alicia YLLERA (Univ. Nacional de Educação à Distância, Espanha)
Christine ZURBACH (Univ. de Évora, Portugal)

Design de la couverture :

Rui Rica

Edition:

Ana Paula COUTINHO
José Domingues DE ALMEIDA
Maria de Fátima OUTEIRINHO

Mise en page:

João Leite

Adresse web: <http://ler.letras.up.pt/apef/carnets>

Adresse e-mail : carnetsapef@gmail.com

©2017 APEF- Association Portugaise d'Études Françaises



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA



UID/ELT/00500/2013



UNIÃO EUROPEIA
Fundos Europeus
Estruturais e de Investimento

POCI-01-0145-FEDER-007339



GOVERNO DE
PORTUGAL

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
José Domingues de Almeida	
Quand la fiction de Jean-François Dauven <i>flâne</i> en Europe. À propos de <i>Ceux qui marchent dans les villes</i>	3
Silvia U. Baage	
Regards exotopiques sur deux portes de l'Europe : la crise migratoire à Lampedusa et à Mayotte dans <i>Eldorado</i> et <i>Tropique de la violence</i>	14
Stéphane Cermakian	
Hamlet ou la crise de l'esprit européen selon Valéry.....	30
Ana Paula Coutinho	
La trilogie européenne de Camille de Toledo. Une proposition du « vertige » pour le XXI ^e siècle	46
Romain Cuttat	
Kundera : d'une Europe l'autre	62
Fiorella Di Stefano	
Regards idéographiques sur la France et la langue française dans l'écriture transculturelle de Shan Sa	78
Régis-Pierre Fieu	
De 1984 à 2084. Mutations de la peur totalitaire dans la dystopie européenne. 91	
Efstratia Oktapoda	
Frontierland ou comment traverser les frontières :Vassilis Alexakis, identité européenne et altérité nationale	102
Maria de Fátima Outeirinho	
Afropéen(nne) : quelques notes autour d'un mot valise	111

Introduction

La situation instable et en mutation incertaine du Vieux Continent suscite des interrogations qui dépassent largement le cadre purement géopolitique. En fait, elle convoque - voire requiert avec urgence - la conscience, le regard, la voix et la mise en fiction des écrivains, et notamment ceux de langue française, ou qui ont opté pour le français comme langue d'expression littéraire.

En effet, notre continent n'est pas seulement l'aboutissement - récent d'un point de vue historique - d'un processus d'aménagement institutionnel plus ou moins fondé sur un principe de subsidiarité politique. Chargée d'une Histoire lourde, et parfois tragique, l'Europe a catalysé bien des espoirs et concrétisé d'importants progrès civilisationnels. Elle a, certes, connu et fomenté les conflits les plus meurtriers, mais s'est montrée inventive et créative à plus d'un égard, et a également produit les textes les plus généreux et philanthropes.

Aujourd'hui encore, l'Europe dans son ensemble, et ses frontières (géographiques, politiques et symboliques) sont le théâtre de phénomènes inquiétants et paradoxaux : montée d'extrémismes divers, regain d'une volonté de fermeture sur soi, crises identitaires, flux migratoires difficilement gérables, crises économiques et financières suivies de déstructuration sociétale.

Toutes ces questions soulevées par la construction historique, politique, sociale et culturelle européenne ne sont pas sans impact sur la production littéraire, et plus précisément sur celle qui se produit en langue française. Elles deviennent de puissantes sources d'inspiration, de commentaire et de déploiement thématique. Nous n'en voulons pour preuve et comme échantillon critique, que les contributions plurielles à cette livraison de *Carnets* qui se sont penchées sur différentes approches et représentations littéraires de l'Europe en français. À leur lecture, il s'avère évident que ce projet demande à être poursuivi et enrichi.

Pour José Almeida, la fictionnalisation de l'Europe trouve un bon exemple dans le roman *Ceux qui marchent dans les villes* (2009) de l'écrivain belge francophone contemporain Jean-François Dauven, et ce à partir de l'enchevêtrement narratif suscité par la flânerie de plusieurs flâneurs aux destins liés dans plusieurs villes européennes, alors que, chez Silvia Baage, l'écriture littéraire de l'Europe, dans un monde globalisé, passe aussi ou surtout par la prise en compte de la question migratoire aux portes du Vieux Continent à partir de l'analyse de deux romans transnationaux, *Eldorado* de Laurent Gaudé et *Tropique de la violence* de Natacha Appanah ; que pour Stéphane

Cermakian, il s'agit d'une revisitation du mythe de Hamlet par Valéry, lequel dégage une réflexion sur le devenir européen au lendemain de la Première Guerre mondiale et au sein du désarroi qu'elle a généré, et qu'Ana Paula Coutinho se penche sur la « trilogie européenne » de Camille de Toledo, notamment sur sa façon de mettre en relation la mémoire et l'oubli, en tant que processus de dépassement des blocages existentiels et de création hérités du XX^e siècle, ainsi que sur sa proposition du « vertige » en tant que métaphore de (re)création utopique.

De son côté, Romain Cuttat revient sur la conception très particulière et unifiée de (toute) l'Europe chez Milan Kundera, qu'il conçoit fondée sur le paradigme culturel, et partant éloignée du fonctionnement de l'Union européenne, engloutie dans les méandres bureaucratiques, tandis que Fiorella Di Stefano centre son étude sur les discours littéraires sur l'Europe, même quand leurs œuvres portent uniquement sur leur pays d'origine.

Par ailleurs, si pour Efstratia Oktapoda, l'œuvre de l'écrivain Vassilis Alexakis représente exactement l'ambition transeuropéenne de l'écriture littéraire à l'heure de l'exil et des migrations, et que Fátima Outeirinho rappelle l'histoire et la pertinence du concept d'*afropéanité* pour comprendre la façon complexe dont les minorités noires considèrent leur identité en contexte européen, notamment à partir de l'œuvre de Léonora Miano, Régis-Pierre Fieu s'attarde, lui, sur le cadre dystopique qui se dégage de *2014* de Boualem Sansal, lequel concerne au premier chef une Europe sous la menace de l'intégrisme.

Il ressort de ces contributions – et ce dans la longue tradition de tant d'écrivains, penseurs et intellectuels qui se munirent du français pour affirmer la conscience européenne - que la question que nous avons proposée pour ce numéro n'est certes pas étrangère au fait littéraire en français, comme véritable creuset culturel, véhicule ductile de questionnements et refigurations de l'idée d'Europe. Elle en constitue même un souci thématique, identitaire, mais aussi inclusif majeur dont les littératures actuelles en français ne peuvent que se faire l'écho.

Ana Paula Coutinho

José Domingues de Almeida

Maria de Fátima Outeirinho

QUAND LA FICTION DE JEAN-FRANÇOIS DAUVEN *FLÂNE* EN EUROPE

À propos de *Ceux qui marchent dans les villes*¹

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA

Un. Porto – ILCML – APEF

jalmeida@letras.up.pt

Résumé : Nous entendons mettre en exergue la fictionnalisation de l'Europe dans le roman *Ceux qui marchent dans les villes* (2009) de l'écrivain belge francophone contemporain Jean-François Dauven, à partir de l'enchevêtrement narratif suscité par la flânerie de plusieurs personnages aux destins liés dans Lisbonne, Rome, Bruxelles, Marseille, Prague, Londres, Oviedo, Séville, Paris, ainsi que dans une ville imaginaire, Portosera ; autant de points d'ancrage, mais surtout de flânerie pour dix histoires chorales.

Mots-clés : Europe, roman choral, flânerie, Dauven, villes

Abstract: We intend to highlight the fictionalization of Europe in the novel *Ceux qui marchent dans les villes* (2009) by the contemporary Belgian Francophone writer Jean-François Dauven. This novel is based on the narrative entanglement aroused by the strolling of several characters. Their destinies meet in Lisbon, Rome, Brussels, Marseille, Prague, London, Oviedo, Seville, Paris, as well as in an imaginary city, Portosera, as many anchors, but more specifically spaces of *flânerie* for ten choral stories.

Keywords: Europe, choral novel, *flânerie*, Dauven, cities

¹ Cet article s'insère dans la recherche menée au sein du Programme Stratégique intégré UID/ELT/00500/2013 | POCI-01-0145-FEDER-007339.

Il convient avant tout d'inscrire Jean-François Dauven dans le contexte littéraire contemporain de la Belgique francophone, marqué par le dépassement des débats identitaires du tournant des années quatre-vingt connus sous le nom de *belgitude* (Almeida, 2013), mais aussi dans le cadre de la fiction narrative actuelle en français, laquelle se réconcilie avec son référent, notamment spatial (Viat & Vercier, 2005 : 14).

Né à Bruxelles en 1978, Jean-François Dauven, publie deux premiers romans, *Le Manuscrit de Portosera-la-rouge* (2006) et *Le soliste* (2007) aux éditions Ramsay (réédition J'ai Lu), en situant ces récits dans une ville méditerranéenne imaginaire, Portosera. Le troisième roman, qui nous occupera dans cette étude, *Ceux qui marchent dans les villes*, est paru chez Flammarion en 2009.

Il est, par ailleurs, impossible de ne pas rapprocher à maints égards le parcours littéraire et fictionnel de Jean-François Dauven de celui de son confrère Grégoire Polet. En effet, tous deux sont Bruxellois, ont le même âge, furent camarades de classe et se signalent par un même style narratif fondé sur l'emploi du présent et la correspondance de personnages choraux, alors que leur fiction révèle un même attrait thématique pour la cartographie fictive et affective des villes européennes.

Rappelons aussi - et ce n'est guère un détail pour notre propos - que de *Ceux qui marchent dans les villes* se dégage une certaine approche et représentation cosmopolite du Vieux Continent en tant que personnage et destin collectif, bien au-delà du simple décor spatiotemporel. À ce titre, Jean-François Dauven s'est fait remarquer par la critique, et était très justement en lice pour le Prix du Livre Européen en 2009 pour une certaine conception et représentation de l'Europe. En effet, ce prix littéraire institué en 2007 par l'association Esprit d'Europe, et présidé jusqu'en 2011 par Jacques Delors, et depuis lors par Pascal Lamy, récompense chaque année un roman et un essai exprimant une vision positive de l'Europe, publiés dans l'un des vingt-huit pays membres de l'Union européenne au cours de l'année écoulée, et entend promouvoir les valeurs de l'Europe et contribuer à mieux incarner l'Union auprès des citoyens européens. Il n'est pas insignifiant que Jean-François Dauven ait été choisi pour représenter la Belgique dans l'ouvrage collectif publié sous l'égide de l'Union européenne, intitulé *Le dialogue interculturel et le rôle des écrivains dans la promotion de la diversité*².

Cette image positive de l'Europe passe dans le cas de *Ceux qui marchent dans les villes* (Dauven, 2009) par une grille de lecture éminemment topophilique (Tuan, 1974) des espaces urbains, perçus non pas comme purs décors, mais plutôt comme *lieux*

² http://eeas.europa.eu/archives/delegations/algeria/documents/ce_livre_recontre_ecrivains_fr.pdf

symboliques, habités par de petites anecdotes enchevêtrées, des destins de *flâneurs* ; c'est-à-dire une lecture attentive à l'inscription spatiale du récit dans l'acception géocritique (Westphal, 2007 : 15).

Par ailleurs, la fiction narrative de Dauven (et de Polet) se signale par des ressemblances génériques référées par la critique au « roman choral », cette structure romanesque où un ensemble de voix se mêlent, s'intègrent ou se cachent, voire se superposent dans une complexe articulation de personnages qui se complètent³. D'où la difficulté à résumer cet assemblage narratif.

Cela dit, Isabelle Roche s'y est essayée :

À Lisbonne, Jérôme soupire après Marie. Elle, à Paris, ignore où est Jérôme. Elle disparaît et cause bien du souci à Annie, elle-même en train de contempler le désastre de son couple et le lent naufrage de son restaurant. À Rome, Salvatore se sent seul sans Myriam – il essaie bien de rendre heureux leur fils Nicolas, mais il lui faut garder dans ses pensées une place pour les machines à espresso haut de gamme qu'il conçoit et vend avec son associé Giuseppe : ils visent une implantation sur le marché espagnol. À Séville, le concessionnaire des machines La Romana n'a pas la tête à sa recherche de nouveaux locaux : sa femme est sous le charme d'un brillant chef d'orchestre et a refusé de quitter Oviedo pour le suivre. Mais ce jeune chef n'a plus longtemps à travailler là-bas : il est le frère d'une employée de la commission qui vient d'accorder une subvention au théâtre où il est en résidence. Et le directeur, pour conserver le droit aux subsides, doit rompre son contrat. Ladite commission siège à Bruxelles, où Arnaud a cru conquérir Sarah en favorisant son frère – il a bétonné le dossier grâce auquel le théâtre d'Oviedo pourra être subventionné. Et Sarah raconte toute l'affaire par courriel à sa sœur Myriam, partie de Rome pour aller vivre à Prague (Roche, 2009 : 77).

La plume narrative de *Ceux qui marchent dans les villes* se signale par la récurrence du présent de l'indicatif ainsi que par la profusion des personnages, dont un transcendant et prégnant, la *ville*, ce qui autorise une lecture spatiale et géocritique du récit en tant que lieu habité et vivant (Westphal, 2007 : 15-18) dans la mesure où « l'espace transposé en littérature influe sur la représentation de l'espace dit réel (référentiel) » (Westphal, 2000 : 21), mais surtout de la ville en tant que système sémiotique (Roelens, 2016).

D'autant plus que ce récit est fondé - ne fût-ce que par le titre on ne peut plus explicite - sur un exercice de mobilité urbaine. Dans son approche de l'imaginaire poétique urbain, Pierre Sansot rappelait l'importance de la marche dans la ville dans

³ Cf. l'entrée Dauven, J.-Fr. de la base de données *Ulyssei@s* de l'ILCML <http://ulyssseias.ilcml.com/pt/termos/dauven-jean-francois/>

l'appréhension de l'expérience : « La ville se compose et se recompose, à chaque instant, par les pas de ses habitants. Quand ils cessent de la marteler, elle cesse de battre pour devenir machine à dormir, à travailler, à obtenir des profits ou à user son existence » (Sansot, 1971 : 139).

Mais le besoin et le rythme de la *marche* viennent combler un manque affectif, et mettre les personnages en phase avec la ville, ses rues, ses places, ses fontaines, ses monuments, sa sémiotique interne. Sansot l'exprimait en ces termes : « (...) nous sommes enfermés dans une ville à laquelle notre destin est lié dans la mesure où nous avons quelque connivence avec elle » (*idem* : 138). Et, en effet, plusieurs constantes thématiques et narratives cimentent le roman et cette complicité. Tout d'abord, tous les personnages sont justement marqués par le manque et l'absence, des amours en suspens et des rendez-vous manqués. C'est le cas de Jérôme, qui a maladroitement fui Paris et Marie, sa fiancée, à qui il envoie des lettres d'amour et de réconciliation, et que celle-ci ne découvrira qu'à la fin de l'histoire, assurant ainsi la circularité du récit (Dauven, 2009 : 302). Il séjourne à Lisbonne comme guide touristique.

Et puis, il y a cet hymne à une *Europe* à la fois unique et plurielle, mise en fiction à la faveur de l'évocation de dix villes européennes, dont une fictive, Portosera, tout comme est fictif l'écrivain cité en épigraphe, l'introuvable Jièce ; des villes auxquelles l'auteur attribue des épithètes pleines d'authenticité et de vécu : Lisbonne est dite « inoubliable » ; Bruxelles, « méconnue » ; Prague, « énigmatique » ; Séville, « aveuglante » ; Paris, « indicible » ; Londres, « inépuisable » ; Marseille, « exubérante » ; Oviedo, « inattendue », alors que Portosera est forcément sa « favorite »

Portosera, ville imaginée et « imaginaire » (Rondaut, 1990) s'avère, au dire de Dauven, un « concentré de Méditerranée »⁴, un mélange d'Italie et d'Espagne, et partant un espace doté d'une certaine référentialité, une ville imaginaire, mais dont le référent est bel et bien réel (*idem* : 23). Et Portosera gagne dès lors tous les traits fantasmés d'une ville d'Europe du sud. « Cette ville » (Dauven, 2009 : 125) est foncièrement aquatique : « Par la fenêtre, Jacqueline contemple la fontaine. Il n'y a que de l'eau dans cette ville, songe-t-elle : La mer, le fleuve, des fontaines partout (*ibidem*). En plus, il y a une baie, une île, un vieux port et une cathédrale (*idem* : 128-131). Nous avons affaire à une véritable projection mentale de la ville idéale et rêvée : « La ville est belle, c'est vrai, c'est peut-être la plus belle du monde (...) » (*idem* : 140) ; voire utopique par certains aspects :

⁴ <http://www.ina.fr/video/3857755001>

« Quatorze heures. Il fait une chaleur accablante dans toute la ville, première d'Europe à avoir interdit la climatisation pour raisons écologiques » (*idem* : 144).

Par ailleurs, d'autres passerelles permettent au texte de passer entre ces différentes villes européennes. Il est question d'une *machine à café*, motif dont la commercialisation fait circuler certains personnages, ou en relie d'autres entre les différentes villes, et que l'auteur affirme beaucoup apprécier en Italie⁵ : « Vous voyez cette machine ? Vous voyez comme elle s'intègre au décor ? Un modèle unique, conçu tout exprès » (*idem* : 132 ; cf. aussi 141, 142, 152, 163, 184, 197, 204, 217, 220).

Et puis, il y a aussi cet été torride et caniculaire qui semble unifier et fédérer tout le continent européen, de Lisbonne – « C'est l'été aujourd'hui et la radio annonce une vague de chaleur sur toute l'Europe » (*idem* : 12) jusqu'à Paris : « (...) malgré le soleil qui inonde Paris » (*idem* : 272), en passant par toutes les villes évoquées dans leur régime diurne et solaire (cf. *idem* : 41, 72, 89, 97, 154). Même Londres, connoté au brouillard et à la pluie, « (...) semble toujours étonné par le soleil et la chaleur. Les gens sortent plus tôt des bureaux et rentrent chez eux plus tard, flânent » (*idem* : 184). L'évolution du soleil ponctue les occupations de la journée, ses rythmes et notamment l'envie irrésistible de sortir en ville, de *marcher* et de *flâner*.

En outre, tous les personnages jouissent d'une connaissance authentique des villes dont ils parcourent les rues dans une flânerie qui trahit un attachement passionnel, à Lisbonne comme aux neuf autres lieux européens habités et aimés, et qui se décline selon une cartographie urbaine intime et affective, inscrite dans la fiction.

Pierre Sansot insistait sur les implications d'une approche amoureuse et passionnelle de la ville : « L'amour de la ville plus que tout autre sentiment se prête à une réduction possible. Il s'agira de montrer qu'il masque autre chose, un désir plus authentique et plus fondamental » (Sansot, 1971 : 239). Et Sansot de préciser les prolongements métaphoriques de cet attachement émotionnel à la ville, lesquels gagnent ici en pertinence quand on sait l'état de manque dans lequel se trouvent la plupart des personnages qui se correspondent ou se relaient :

Et, si nous l'admettons, la rencontre de l'être aimé ne précède-t-elle pas aussi celle de la ville ? Mais là n'est pas exactement la question. Ne vaut-il pas mieux évoquer un manque d'être, une incomplétude ou un besoin d'être reconnu qui passe parfois par un amour singulier, parfois par une adhésion politique, parfois encore par l'expérience sans réserve d'une ville (*idem* : 240).

⁵ *ibidem*.

Aussi, cette cartographie se distingue-t-elle foncièrement de l'expérience touristique externe et épisodique dont les personnages choraux (et Dauven) se méfient systématiquement. Les touristes symbolisent le contraire de la *topophilie* urbaine, comme le montre leur caricature, et ce indépendamment de la ville. À Lisbonne, « Les Français commentent d'un ton supérieur les arômes du vin portugais » (Dauven, 2009 : 16) ; « Un nouveau groupe est arrivé. Des Français. Vingt-cinq. Une vraie meute. Moyenne d'âge : soixante ans. Les pires » (*idem* : 36). À Rome, « Cité d'art ? C'est ce que croient les touristes » (*idem* : 45), ou encore à Marseille, cette réflexion acerbe : « Le tourisme, c'est tout ce que le vingtième siècle aura inventé d'exaltant (...). Le tourisme, c'est la future fortune de Marseille », regrette le personnage António (*idem* : 116), tout comme à Prague, où les guides touristiques devancent la vraie découverte de la ville et de ses monuments (*idem* : 168), ou encore à Paris où « (...) les touristes se font prendre en photo, appuyés au garde-fou, avec en toile de fond un des plus beaux paysages urbains qu'on puisse rêver, de pierre, d'arbres, d'eau, de lumière » (*idem* : 285), mais un « décor » qu'Annie, le personnage choral de la scénette, semble la seule à être véritablement à même de comprendre et de savourer, c'est-à-dire d'intégrer dans une cartographie personnelle : « Annie se remplit de Paris pour ne plus penser et un instant l'absolue évidence de la vie s'impose » (*idem* : 285).

À ce propos, Bertrand Westphal posait ainsi le socle de l'approche géocritique : « L'enjeu principal de la géocritique n'est pas d'assurer la médiation vers une œuvre désignée. La géocritique permet d'abord de cerner la dimension littéraire des lieux, de dresser une cartographie fictionnelle des espaces humains » (Westphal, 2000 : 34). Or les personnages défilant dans les différentes scénettes de *Ceux qui marchent dans les villes* reproduisent un plan de la ville censé être partagé, reconnu, voire à nouveau parcouru par le lecteur et par son imaginaire. Westphal le rappelle : « Le plan de la ville est une représentation abstraite ; la représentation concrète est délivrée par l'image mentale. L'espace n'existe que parce qu'il est perçu ; tout espace, dès lors qu'il est représenté, transite par l'imaginaire » (*idem* : 35).

C'est dire que l'authenticité de la ville est à trouver ailleurs, dans la déambulation intime et chercheuse des espaces vivants et des portraits urbains. Ceci suppose la maîtrise des cartographies urbaines et leur subtile reproduction spatiale dans le roman à la faveur de la *marche* en étroite communion avec l'esprit des lieux. À Lisbonne, Jérôme - qui sait ce que la *saudade* veut dire (Dauven, 2009 : 35), lui qui craint d'avoir perdu Marie pour toujours – se dit amoureux de la Baixa, de toutes les ruelles d'Alfama et du

Chiado, alors qu'il « (...) n'aime pas Belém. La ville se perd, là-bas, se délaye. Des terrains vagues tentent en vain de se faire passer pour des parcs » (*idem* : 25). À Rome, l'hyperactif Salvatore ne fait qu'un avec « la plus belle ville qu'il ait jamais vue – la sienne » (*idem* : 53), qu'il connaît par cœur et dont il ne se lasse pas de contempler la beauté :

Salvatore s'installe toujours à l'avant du tram, à côté du chauffeur. Il contemple les montagnes au loin, dans la perspective de la Viale Regina Elena, puis les façades lépreuses du quartier San Lorenzo. À l'angle de la Via dei Sabelli monte chaque matin un petit homme rond (...) (*idem* : 42-43).

De même pour Bruxelles, que Dauven connaît si bien et qui est exploré dans tous ses axes principaux (*idem* : 70-71) ; pour Marseille et ses repères les plus typiques (Noailles, rue de la République, boulevard des Dames, place de la Joliette) (*idem* : 95), ou encore Prague, parcouru à partir du café Slavia : « Comment peut-elle [Myriam] aimer Prague à ce point et demeurer incapable de s'y retrouver ? » (*idem* : 150) ; ou pour le plan détaillé du centre de Londres dans la perspective du Belge, Georges, marcheur et flâneur invétéré : « Alors il descend Shaftesbury Avenue jusque Picadilly, d'où il oblique dans Glasshouse street en direction de l'European Bookshop (...). Il y a bien deux heures qu'il marche, à présent » (*idem* : 184-185), ou encore pour les plans détaillés des villes d'Oviedo (*idem* : 209), de Séville (*idem* : 248-253) ou de Paris (*idem* : 276-282), et ce toujours à la faveur de la flânerie.

Dès lors, le roman choral de Dauven permet de dégager un projet thématique double. D'une part, et tout comme chez Grégoire Polet, il fait apparaître la ville comme personnage central en tant que lieu, être vivant et affectif que l'on assimile, intègre et respire. On est en effet épris d'une ville comme on tombe amoureux de quelqu'un. À ce sujet, Pierre Sansot avait très bien compris combien « En distinguant le passionné d'une ville et l'amateur intelligent, éclairé des villes, nous verrons mieux à quel point la ville peut ne pas constituer un simple décor mais une passion à vivre jusque dans l'amertume et dans la défaite » (Sansot, 1971 : 242). Sansot devait aller plus loin dans son chapitre très justement intitulé « Aimer une ville » : « On pensera que nous personnifions la ville. Il ne nous appartient pas de préciser son statut : *de sujet, de quasi-sujet, ou d'objet magnifié* ? (...) l'homme véritablement concerné par la ville *la traite comme une personne* » (*idem* : 245).

Aussi le chapitre « Lisbonne, l'inoubliable » commence-t-il par cette déclaration d'amour : « La Rua da Bica de Duarte Belo est la plus belle de Lisbonne, peut-être du

monde » (Dauven, 2009 : 11). Rome se signale par une beauté exclusivement perceptible à ceux qui l'aiment et qui sont à même de déchiffrer sa mystérieuse harmonie, comme le traduit la promenade matinale de Salvatore et de son fils, Nicolas :

Sur la Piazza del Quirinale, Salvatore amène son fils au pied de l'étrange protubérance ronde du palais, où s'ouvrent plusieurs bouches de feu. Des histoires de canons, c'est bien, ça l'intéressera. Pourtant le garçon se détourne rapidement, fasciné par la vue, et désigne Saint-Pierre, à l'horizon. « C'est beau, dit-il, on voit loin. » Salvatore n'imaginait même pas que son fils puisse savoir ce qu'est le beau. Il le prend dans ses bras (*idem* : 58).

Aimer une ville, la ville, en chaque ville, voilà ce qui relie chacun des personnages choraux. Isabelle Roche dira pertinemment à propos de ce roman que : « Villes-chapitres, elles adviennent et prennent corps à travers le regard, les sensations des personnages » (Roche, 2009 : 77). Cet attachement affectif à l'espace urbain intimement vécu requiert la *marche* comme contrepartie et offrande individuelles. Pierre Sansot voyait dans la marche, dans toutes ses modalités, la condition *sine qua non* de l'existence urbaine : « Au premier abord, nous constatons un déficit indéniable. Nous avons autour de nous une cité sans les hommes. Or, à la différence de la nature, une ville n'exige-t-elle pas la rumeur obsédante d'êtres qui marchent (...) ? » (Sansot, 1971 : 171).

C'est en marchant dans Prague que Myriam, la violoniste, éprouve cet attachement au lieu parcouru : « Comment peut-elle aimer Prague à ce point et demeurer pour incapable de s'y retrouver ? » (Dauven, 2009 : 150). Sa flânerie lui fait redécouvrir sans cesse ces lieux de façon quasi inaugurale : « Mais, pour l'instant, Prague s'éveille à peine tandis que les chaises du café Slavia raclent le sol – et la voilà, la ville » (*idem* : 151-152).

Profondément amoureux des villes, Jean-François Dauven est allé - nous le disions plus haut - jusqu'à en créer une de toutes pièces, une cité méditerranéenne tout à fait imaginaire, Portosera, dite sa « favorite », héroïne de ses deux premiers romans : *Le manuscrit de Portosera la rouge* (2006) et *Le soliste* (2007). Cet espace emblématique et idéale concentre tout ce qu'une ville est censée contenir pour assurer une expérience urbanistique pleine et heureuse. Elle inspire le mal ulysséen du pays (de la ville) : « On ne se sent jamais autant chez soi que quand on est de retour » (Dauven, 2009 : 127), et implique également le déploiement d'une cartographie fantasmée. C'est dire combien Dauven « aime la ville », notamment du sud de l'Europe.

Et par ailleurs, *Ceux qui marchent dans les villes* s'avère un hymne à la diversité des villes et des peuples du Vieux Continent. À cet égard, Bruxelles, la capitale

administrative des institutions européennes, y apparaît sous son jour cosmopolite et eurocrate (l'action se déroule au sein de la Commission européenne (*idem* : 65)). On y apprend également que : « La place du Luxembourg est devenue une sorte de centre de la zwanze internationale » (*idem* : 64), alors que, dans la capitale tchèque, Myriam « (...) aime la pluie, comme on peut l'aimer en Europe (...) » (*idem* : 157) ; que le passage de Georges à Londres évoque certains clichés européens, car ce personnage « (...) ne se sent pas étranger dans la ville. Au contraire. Ce sont des gens comme lui qui font de Londres ce qu'elle est. À Bruxelles, les eurocrates bavardent. À Rome les touristes contemplent. À Paris on bavarde et on contemple. À Londres on décide » (*idem* : 192) ; ou qu'à Oviedo, Samuel, en chef d'orchestre, aspire à une fédération européenne par la musique : « Il a du Vivaldi plein la tête. Il attend le jour où, dans une ville d'Espagne, on admettra qu'un Viennois joue de la musique italienne, au lieu de la confiner par principe au répertoire autrichien. Il attend l'Europe » (*idem* : 214). Cette Europe bureaucratique aussi, mais pourvoyeuse de subsides (*idem* : 241).

Mais une Europe qui affiche et respecte les diversités culturelles, et se dessine comme un kaléidoscope idiosyncrasique : « Pour Samuel, l'Europe se divise en deux parties : celle où on boit assis et celle où on boit debout » (*idem* : 220), tout en partageant un fond historique et civilisationnel commun. Le détail de l'urbanisme pragois contemplé par Myriam dans sa marche fait appel à une Europe antérieure aux divisions géostratégiques et géopolitiques, subtilement magnifiée, caractérisée par un style véritablement transnational faisant corps avec l'esprit de la ville : « Aux façades de béton de l'époque du pacte de Varsovie succèdent les frontons baroques dont la ville est si fière » (*idem* : 161).

À cet égard, le multilinguisme et le polyglottisme (européens) sont mis en abyme à Séville à la faveur du titre de thèse de doctorat que Virgilio s'apprête à soumettre puisqu'il est question de « L'influence du multilinguisme sur la structure grammaticale française dans les premiers romans d'Arthur-Stanislas Jièce »⁶, écrivain dont on apprend qu'il est d'origine « portoséranèse » (*idem* : 267), c'est-à-dire inexistant, mais aussi par l'universalité de l'expression musicale dont il est question à plusieurs reprises, et qui quelque part célèbre l'Europe. Même pour la ville inventée de Portosera, la question linguistique s'avère symptomatique d'une appartenance européenne cosmopolite, mais non soumise à la rigueur du *globish* comme *lingua franca* : « De nouveau Paula adore

⁶ Virgilio garde d'ailleurs en tête le projet d'un article scientifique sur un sujet qui lui tient à cœur : « Comment un écrivain polyglotte et vivant dans une ville polyglotte n'aurait-il pas une vision du monde plus ouverte ? » (Dauven, 2009 : 268).

Portosera, ses trois langues [français, italien et espagnol], son soleil, ses beaux hidalgos » (*idem* : 143).

En conclusion, une lecture éminemment géocritique, sur un fond européen de *Ceux qui marchent dans villes* tantôt nettement affiché, tantôt subtilement évoqué, nous semble légitime, d'autant plus que Jean-François Dauven pointe une certaine vision positive, euphorique, voire eurythmique du Vieux Continent, activée par la *marche* (Sansot, 1971 : 243). En effet, nous avons là une Europe où l'on circule librement, où l'on se voit attribuer des soutiens financiers, où l'on parle la langue de l'autre, où l'on tombe amoureux de l'autre, où l'on parle affaires, musique, tourisme, flânerie, où l'on finit par se retrouver et se comprendre. Qui plus est, une Europe que le soleil réchauffe, anime, où il brille d'Ouest en Est, de Lisbonne à Paris, comme un astre auspice veillant sur une entité une, mais plurielle et diverse.

Bibliographie :

- ALMEIDA, José Domingues de (2013). *De la belgitude à la belgité. Un débat qui fit date*. Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien : P.I.E. Peter Lang.
- DAUVEN, Jean-François (2006). *Le manuscrit de Portosera-la-rouge*. Paris : Éditions Ramsay.
- DAUVEN, Jean-François (2007). *Le soliste*. Paris : Éditions Ramsay.
- DAUVEN, Jean-François (2009). *Ceux qui marchent dans les villes*. Paris : Flammarion.
- ROCHE, Isabelle (2009). « Petite couronne européenne », *Le Carnet et les Instants*, n° 157, p. 77.
- ROELEN, Nathalie (2016). *Lire, écrire, pratiquer la ville*. Paris : Kimé.
- ROUDAUT, Jean (1990). *Les villes imaginaires dans la littérature française*. Paris : Hatier.
- SANSOT, Pierre (1971). *Poétique de la ville*. Paris : Klincksieck.
- TUAN, Yi-Fu (1974). *Topophilia : a study of environmental perception, attitudes, and values*. Prentice-Hall: Englewood Cliffs, NJ.
- VIART, Dominique & VERCIER, Bruno (2005). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas.
- WESTPHAL, Bertrand (2000). *La géocritique mode d'emploi*. Limoges : PULIM.
- WESTPHAL, Bertrand (2007). *La géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris : Minuit.

Sitographie :

<http://www.ina.fr/video/3857755001> [disponible le 04/07/2017]

<http://ulyseias.ilcml.com/pt/termos/dauven-jean-francois/> [disponible le 04/07/2017]

http://eeas.europa.eu/archives/delegations/algeria/documents/ce_livre_recontre_ecrivains_fr.pdf [disponible le 04/07/2017]

REGARDS EXOTOPIQUES SUR DEUX PORTES DE L'EUROPE :
La crise migratoire à Lampedusa et à Mayotte dans *Eldorado* et
Tropique de la violence

SILVIA U. BAAGE
McDaniel College
sbaage@gmail.com

Résumé : Cet article s'intéressera à la structure polyphonique dans deux textes transnationaux, *Eldorado* de Laurent Gaudé (Actes Sud, 2006) et *Tropique de la violence* de Nathacha Appanah (Gallimard, 2016). Il s'agira d'aborder l'image de deux portes insulaires de l'Europe, Lampedusa en Méditerranée ainsi que Mayotte dans l'océan Indien, à travers les récits de nombreux personnages qui mettent en cause les progrès civilisationnels du Vieux Continent face à la crise migratoire dans deux contrées éloignées sur le plan géographique. Nous montrerons les convergences et divergences entre ces deux espaces qui renvoient à la présence de problèmes tels que des questions d'ordre socio-politique, moral et éthique, loin de l'image rêvée de l'Eldorado, pour finir sur une réflexion de l'acte d'écrire l'Europe, dans un monde globalisé, dans lequel les textes étudiés ici proposent à la fois une façon de contrer la peur de l'autre, mais tout en envisageant des solutions pourtant paradoxales.

Mots-clés : crise migratoire, Méditerranée, mondialisation, océan Indien, portes de l'Europe, structure polyphonique

Abstract: This paper will focus on the polyphonic structure of two transnational texts, *Eldorado* by Laurent Gaudé (Actes Sud, 2006) and *Tropique de la violence* by Nathacha Appanah (Gallimard, 2016). It will examine the image of two islands that are doorways to Europe, Lampedusa in the Mediterranean Sea as well as Mayotte in the Indian Ocean, through the accounts of multiple characters who question the presence of civilizational progress on the Old Continent as it faces a migration crisis in two geographically remote areas. The convergences and divergences between these two spaces point to the existence of problems that are socio-political, moral and ethical in nature, thus far from the dreamed image of the Eldorado. The last section will be a reflection about the act of writing Europe in a globalized world, in which the texts under investigation propose both a way of countering the fear of the other, but at the same time contemplate paradoxical solutions.

Keywords: doorways to Europe, globalization, Indian Ocean, Mediterranean Sea, migration crisis, polyphonic structure

Avec 25,000 naufragés au cours de 20 ans, la Méditerranée s'est convertie en cimetière pour les migrants clandestins ayant échoué l'approche du Vieux Continent par la voie maritime. Les drames aux larges des côtes d'une île italienne, Lampedusa, montrent de façon évidente le désespoir des milliers de migrants qui risquent tout afin d'atteindre une des portes de l'Europe. Si l'Europe reste un Eldorado rêvé pour les nouveaux damnés de la terre, elle se transforme de plus en plus en forteresse, à en croire Yasmina Lahlou (Lahlou, 2015 : 2-3). Que reste-t-il alors des progrès civilisationnels ? Et quel est l'impact sur la production littéraire d'expression française, entre autres, celle de Fatou Diome, écrivaine d'origine sénégalaise installée à Strasbourg ? En 2017, lors de la campagne des élections présidentielles, cette dernière dénonce avec véhémence le discours populiste de l'extrême droite : « Messagers du malheur, toujours à trier, accuser, rejeter, ils sont prêts à sonner la curée ; je ne serai pas de ceux qui auront laissé les loups dévorer les agneaux au nom de l'identité nationale. Marianne porte plainte » (Diome, 2017 : 7).

Mais la crise migratoire est un phénomène international qui s'étend jusqu'à la France lointaine, notamment à Mayotte dans l'océan Indien. Quoiqu'elle y reste moins visible, elle présente de nombreux défis qui concernent les relations nord-sud ainsi que les fondements de l'Union européenne, comme l'indiquent bien Adrien Boschet et Jean-Baptiste Guégan (2017). C'est dans cet esprit que nous nous pencherons sur deux romans transnationaux qui s'inspirent de l'approche européenne de la crise migratoire, enjeu socio-politique et économique de grande envergure à Lampedusa ainsi qu'à Mayotte. Il s'agira d'analyser la représentation littéraire de ce que l'on pourrait appeler une « impasse européenne » face à ces mouvements migratoires clandestins vers ces portes insulaires de l'Europe (Boschet et Guégan, 2017 : 75). Dans *Eldorado* (2006), l'auteur français Laurent Gaudé met en scène deux mouvements migratoires qui s'entrecroisent. Le premier est celui du Syrien Soleiman vers le Nord car Soleiman tente d'atteindre l'Europe tandis que le commandant d'une frégate italienne quitte l'Europe pour se diriger vers l'Afrique du Nord pour faire le chemin des clandestins à l'envers. En revanche, *Tropique de la violence* (2016) est un roman-témoignage de la Franco-Mauricienne Nathacha Appanah qui prend comme point de départ le flux migratoire vers une porte de l'Europe lointaine, Mayotte, destination privilégiée des Comoriens qui risquent la traversée périlleuse en *kwassa-kwassa* pour atteindre la France lointaine. Dans ce roman, l'intrigue se concentre sur le destin d'un adolescent, Moïse, abandonné par sa mère qui arrive à Mayotte sans papiers juste après l'accouchement.

Ces deux romans transnationaux sont liés sur le plan thématique, l'écriture de l'Europe, mais aussi par le biais d'une structure polyphonique assez complexe qui nous intéresse ici. Nous nous proposerons donc de comparer l'imagination exotopique, au sens où Bakhtine entend ce terme (Bakhtine, 1984 : 348), en nous focalisant sur le récit de cinq personnages morts et vivants, à la fois oppresseurs et opprimés, chez Appanah, contrairement à Gaudé qui crée deux intrigues qui s'entrecroisent en Afrique du Nord, loin de Lampedusa, pour narrer le périple d'un clandestin et celui d'un « gardien de la forteresse » qui finit par quitter son poste.

Regards exotopiques sur Lampedusa et Mayotte

L'imagination exotopique véhicule une approche de l'espace conçu par de multiples regards qui s'entrecroisent, se multiplient et se contredisent. Dans les romans en question, cette juxtaposition de voix mélangeant le sacré et le profane, phénomène cher à Bakhtine, rend compte de multiples perspectives pour non seulement décrire mais aussi, pour jeter un regard critique sur deux espaces insulaires difficiles, à savoir, deux portes de l'Europe : « l'Europe est ainsi la région du monde où l'on meurt le plus en tentant de franchir une frontière illégalement » (Boschet et Guégan, 2017 : 74).

Dans *Eldorado*, le récit du commandant Salvatore Piracci confirme ce fait tragique pour Lampedusa, une île italienne qui se trouve sur la route des peuples démunis migrant vers le Nord. De fait, cette île voit de nombreux clandestins qui échouent au large de ses côtes, avalés par la mer ou interceptés par Piracci lors de ses patrouilles entre Lampedusa et Catane. À la suite d'une retrouvaille bouleversante avec une femme rescapée en 2004, il ne supporte plus « le silence (...). La misère (...) face à lui » (Gaudé, 2006 : 15) et il décide de quitter cette « silhouette noire » (*idem* : 146). C'est alors loin du « rocher qu'ils rêvaient tous d'atteindre » (*idem*) que Piracci croise la route de Soleiman, réfugié d'origine syrienne en route vers Ceuta, autre porte maritime de l'Europe¹. Soleiman ne passera pas par Lampedusa, or son passage par Ceuta, au Maroc, est évocateur du drame humain qui se joue au large d'une des nombreuses portes de l'Europe. Le lecteur ne connaîtra pas la suite de son

¹ Voir à ce sujet l'article de Michel Henry *et al.* qui désignent les routes les plus fréquentées comme « portes de l'Europe-forteresse » qui sont aussi les plus dangereuses : le passage du Sénégal aux Canaries ou encore, le passage par le centre, de Tunisie ou Libye. Chez Gaudé, le personnage Soleiman fait écho de ce fait dramatique lorsqu'il explique ceci : « Et les émigrants continueront à se presser aux portes de l'Europe, toujours plus pauvres, toujours plus affamés » (Gaudé, 2006 : 225).

périple sur le Vieux Continent mais la structure polyphonique du récit permet de découvrir la source de ses forces dans la mystérieuse présence de Massambalo, « le dieu des immigrés » (*idem* : 208) qui fait qu'ils ont « [l']Eldorado (...) au fond des yeux. (...) En cela, ils ont été plus riches (...) Qui rêvent toujours plus loin » (*idem* : 120). Ce personnage mystérieux est bien évidemment Piracci qui se propose de personnifier ce dieu.

La particularité du récit polyphonique de Gaudé consiste à créer un contraste entre le mythe entretenu par les clandestins et les passeurs, celui de l'Eldorado qui s'oppose de façon dramatique à la réalité. Le trajet hautement dangereux finit souvent par mal tourner face au « continent d'eau » (*idem* :72) d'une mer féroce et sauvage. Cette description est dédoublée dans le récit du commandant lorsqu'il raconte son quotidien sur la mer aussi bien qu'au moment de la rencontre avec une ancienne rescapée d'un navire intercepté qui s'achève sur la mort de son bébé dans ses bras. Dans ce sens, le commandant est à la fois « un visage de ce continent tant espéré » (*idem* :18), mais aussi le coupable, « le mauvais œil qui traque les désespérés » (*idem* :67), si bien qu'il doit repousser « les hommes qu'il enviait » (*idem* :118). Ce contraste d'images renvoie au propos du sociologue Pierre Bourdieu qui prône la juxtaposition de multiples voix afin de mieux cerner les enjeux d'un espace difficile :

(...) il faut substituer aux images simplistes et unilatérales (...) une représentation complexe et multiple, fondée sur l'expression des mêmes réalités dans des discours différents (...) abandonner le point de vue unique, central, dominant (...) au profit de la pluralité des perspectives correspondant à la pluralité des points de vue coexistants et parfois directement concurrents (Bourdieu, 1993 : 14).

Il en est résulte « l'affrontement des visions du monde différentes ou antagonistes » (*idem* :13) et c'est précisément cet affrontement qui nous intéresse dans le sens où les visions des pays dits Nord et celles des pays dits Sud se dépeignent ici.

Mais dans *Tropique de la violence*, cet « affrontement des visions » est encore plus complexe. L'intrigue juxtapose des récits de groupes sociaux différents pour décrire diverses formes de souffrance qui sont à la fois apaisées mais aussi exacerbées par le phénomène de migration clandestine vers Mayotte². Le roman d'Appanah prend ainsi la migration

² « Les kwassas sanitaires transportent des malades, des vieux, des femmes enceintes, des enfants handicapés, des blessés graves, des fous, des brûlés. Ils font la traversée entre Anjouan et Mayotte pour se faire soigner. J'ai vu des femmes avec des cancers tellement avancés qu'ils n'existent plus, en métropole, que dans les livres de

clandestine comme cadre mais l'intrigue se concentre essentiellement sur une alternance entre des points de vue de riches et de pauvres, de jeunes et de vieux, d'étrangers et d'indigènes, d'hommes et de femmes, de fonctionnaires et de bénévoles qui décrivent tous le coût humain de la misère dans ce petit monde au bout du monde.

Parmi les cinq personnages chargés de la narration, deux sont morts. Le roman s'ouvre *in medias res* sur le récit de Marie qui raconte sa souffrance en tant que femme qui rêve autant d'avoir un bébé. Ce désir se réalise enfin au moment où une clandestine d'origine comorienne met dans les bras de Marie son bébé maudit³ avant de disparaître. Marie élève Moïse comme son fils, l'inscrit à « l'école privée de Pamandzi, là où il n'y a que des métropolitains ou des enfants de Mahorais ayant vécu longtemps en France » (Appanah, 2016 : 26). De fait, ils ne vivent « [p]as loin (...) des cases en tôle, des bangas, où vivent des clandestins, et nous fermons à double tour notre maison, mettons des grilles en fer aux fenêtres et des cadenas à notre portail. Nous avons maintenant un chien » (*idem* :26). En revanche, le deuxième personnage mort, Bruce, n'occupe pas la même position privilégiée que Marie et son fils Moïse qui vivent en huis clos et mangent à leur faim : « Moi aussi je voudrais que quelqu'un me prépare un bol de céréales, putain des céréales je sais même pas le goût que ça a des céréales » (*idem* :45). En fait, avant de mourir, Bruce habitait « la colline de Kaweni où le bidonville s'étend comme une pieuvre » (*idem* : 27). Cette métaphore animalière des fonds de la mer illustre bien l'influence de Bruce qui dirige son royaume, le bidonville surnommé le gaza, comme s'il avait de nombreux tentacules qu'il prolonge dans tous les sens, pour attaquer, se défendre et pour se faire respecter.

L'image que donnent les deux personnages morts de l'île est foncièrement négative ; cette description négative est d'ailleurs confirmée par le policier Oliver ainsi que par Stéphane, bénévole d'origine française : « le quartier défavorisé de Kaweni (...) c'est un bidonville, c'est un ghetto, un dépotoir, un gouffre, une favela, c'est un immense camp de clandestins à ciel ouvert, c'est une énorme poubelle fumante » (Appanah, 2016 : 51). Peu importe la classe sociale, tous les récits mettent en avant la monstruosité de l'île : Marie souligne qu'elle ne juge personne car « ce pays nous broie, ce pays fait de nous des êtres malfaisants, ce pays nous enferme entre ses entrailles et nous ne pouvons plus partir »

médecine. J'ai vu des grands brûlés à la peau toute pourrie, des bébés morts dans les bras de leurs mères, des hommes aux jambes sectionnées par des requins » (Appanah, 2016 : 21).

³ « Le bébé a un œil noir et un œil vert. Il est atteint d'hétérochromie, une anomalie génétique absolument bénigne » (*idem* :23).

(*idem* : 20) ou encore « ce pays ressemble à une poussière incandescente et (...) il suffira d'un rien pour qu'il s'embrase » (*idem* : 11). Par conséquent, Moïse finit par tuer Bruce, son bourreau, et au lieu d'accepter la protection de la police, il sort de la voiture qui est censée assurer son transfert à la Réunion. Il marche lentement vers « ce bleu magnifique, brillant, ce bleu qui peut-être n'existe qu'ici dans cet océan » (*idem* : 175) afin de plonger et ne plus remonter. Il meurt comme de nombreux clandestins qui se noient. Comment peut-on donc expliquer la crise humanitaire dans ces deux « lieux dits 'difficiles' [... qui] sont d'abord *difficiles à décrire et à penser* » (Bourdieu, 1993 : 14) bien qu'ils fassent partie de l'Union européenne ? Que se passe-t-il à l'ombre d'une grande civilisation en fleurs ?

Le rêve d'Europe : les ombres d'une civilisation en fleurs

Dans un premier temps, Lampedusa et Mayotte représentent le seuil du Vieux Continent ; franchir ce seuil est la promesse d'une vie plus facile pour les peuples démunis en quête de progrès. Le rapprochement à la fois symbolique et géographique de ces deux portes de l'Europe est d'ailleurs signalé de manière évidente dans *Tropique de la violence* lorsque le policier Olivier constate que « [c]e n'est peut-être qu'une vieille histoire, cent fois entendue, cent fois ressassée. L'histoire d'un pays qui brille de mille feux et que tout le monde veut rejoindre. Il y a des mots pour ça : eldorado, mirage, paradis, chimère, utopie, Lampedusa » (Appanah, 2016 : 53). Pour les peuples défavorisés, atteindre cet eldorado à Mayotte ou à Lampedusa, est bel et bien un enjeu géopolitique, comme l'explique bien Marie pour les Comoriens à Mayotte où « tous ces miséreux (...) attendent leurs papiers et tous les autres (...) attendent des soins médicaux » (*idem* : 17). La description de Marie est prégnante de sens, lorsqu'elle traverse deux files d'attente devant la préfecture et le dispensaire où

[l]e drapeau bleu blanc rouge flotte haut. Devant la grille fermée, il est encore temps d'espérer décrocher un ticket qui permette de voir un agent et, enfin, expliquer son cas, sa vie, le pourquoi du comment, déposer son dossier de demande de permis de séjour, réclamer un récépissé, s'enquérir d'une carte de séjour, espérer un renouvellement, une écoute, un sursis, un sésame (Appanah, 2016 : 14-15).

Mais de façon évidente, ni Lampedusa ni Mayotte ne protègent véritablement les peuples démunis. Ces terres italienne et française font partie du Vieux Continent, cette terre d'accueil pour « la communauté des hommes déçus par la peur et l'urgence » (Gaudé,

2006 : 159), pour reprendre les mots de Soleiman dans *Eldorado*. Or, le Vieux Continent est stupéfait par l'arrivée de « ces embarcations de misère (...) La mer leur apportait régulièrement des corps morts (...) Ces hommes dont ils ne savaient rien, ni le nom, ni le pays, ni l'histoire, venaient s'échouer chez eux et leur cadavre ne pourrait jamais être rendu à leur mère » (*idem* : 119). Au début, Lampedusa accueille les clandestins noyés de façon posthume au « cimetière d'Eldorado » mais l'île semble se lasser, au fur et à mesure que le nombre augmente, si bien que le commandant constate que l'« hospitalité des gens de Lampedusa s'était usée comme son propre regard (...). [L]ui aussi, à trop croiser la misère, (...) avait (...) fini par assécher son humanité » (*idem* : 120). Cette constatation ne rassure point le commandant et il finit par quitter cette île. En Afrique, il se voit obligé de raconter la vérité sombre

Il parla de la misère des riches. De la vie d'esclave qui attendait la plupart de ceux qui tentaient le voyage. Il parla de l'écœurement devant ces magasins immenses où tout peut s'acheter mais où rien n'est vraiment nécessaire. Il parla de l'argent. De sa violence et de son règne (Gaudé, 2006 : 204).

Mais les avertissements du commandant sont mal reçus par les migrants qui préfèrent « continuer à caresser leur rêve d'Europe avec délices » (*idem* : 204-205) si bien qu'ils le chassent.

Ce désir d'aller à l'encontre du mythe est plus ambigu dans *Tropique de la violence*. Stéphane a beau insister sur le contraste entre les beaux paysages magnifiques qui font oublier « la lie, (...) la violence, (...) la fange » (Appanah, 2016 : 111) car « *c'est la France ici quand même !* » (*idem*). Comme de nombreux étrangers d'origine européenne, il a du mal à accepter le contraste énorme entre la France métropolitaine et Mayotte et pour se rassurer, il nie ce que Jean Baudrillard appelait la transparence du mal, ou bien, une accélération « dans le vide, (...) c'est par cette anticipation de tous les résultats, par la disponibilité de tous les signes, de toutes les formes, de tous les désirs (...) il faut paradoxalement continuer de vivre comme si [toutes les utopies réalisées] ne l'étaient pas » (Baudrillard, 1990 : 11-12). Ce genre de refoulement se manifeste dans l'indifférence devant de nombreuses « formes contemporaines du Mal » (*idem* : 88) ainsi que dans l'« indistinction des signes » dans le domaine transéconomique ou transpolitique où, selon Baudrillard, « la force de dire le Mal (...) nous a échappé » (*idem* : 88). En effet, pour l'intrigue qui se déroule à Mayotte, le tague « en vert GAZA » (Appanah, 2016 : 111) sur le mur du bidonville est aperçu par les nouveaux

arrivants étrangers comme « la bonne blague » (*idem* : 113) plutôt qu'un signe inquiétant d'une instabilité. En revanche, le policier Olivier est plus conscient de l'opacité du mal si bien qu'il se propose d'une part, d'appliquer « la loi française sur une île oubliée » (*idem* : 53) et que d'autre part, il confirme qu'il se passe des événements inquiétants voire irréels dans cette partie de la France lointaine : « Gaza c'est un no man's land violent où les bandes de gamins shootés au chimique font la foi. Gaza c'est Cape Town, c'est Calcutta, c'est Rio. Gaza c'est Mayotte, Gaza c'est la France » (*idem* : 51) et au moment du meurtre de Bruce, il déclare : « Voilà, ça va être la guerre à Mayotte » (*idem* : 51). En ce sens, les regards exotopiques permettent de relever les différentes formes du « langage du Mal [qui] déclenche un tel accès de faiblesse des cultures occidentales, en dépit des pétitions d'intellectuels » (Baudrillard, 1990 : 90).

En effet, dans la description de Bruce, le chef du gaza, nous constatons un discours amer au sujet du « bouffon blanc (...) il soûle avec ses paroles et ses matchs de foot » (Appanah, 2016 : 131). De plus, quand il s'agit de son île, le discours de Bruce manifeste la « force de dire le Mal » (Baudrillard, 1990 : 88), contrairement aux autres personnages qui nient ce que Bruce dit de façon explicite :

C'est Mayotte ici et toi tu dis c'est la France. Va chier ! La France c'est comme ça ? En France tu vois des enfants traîner du matin au soir comme ça, toi ? En France il y a des kwassas qui arrivent par dizaines comme ça avec des gens qui débarquent sur les plages et certains sont déjà à demi morts ? En France les gens mettent des grilles de fer à leurs fenêtres comme ça ? En France les gens chient et jettent leurs ordures dans les ravines comme ça ? (Appanah, 2016 : 97)

Si les propos de Bruce mettent en cause le glissement du signifiant et du signifié, la France voire l'Europe, dans le contexte de la France d'outre-mer, ils nous renvoient également aux connotations et dénotations du terme « ombre », présentes tout au long des deux textes à travers la métaphore filée de l'ombre. Mayotte représente cette dimension symbolique à laquelle renvoie le *Dictionnaire des symboles* car cette île est une zone sombre « qui s'oppose à la lumière » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 700), ou pour aller encore plus loin, Mayotte est un espace où se manifeste « l'image des choses fugitives, irréelles, changeantes » (*idem* : 700) comme nous venons de le voir dans les descriptions des Occidentaux si bien que Moïse, en prison, ne veut plus avoir « rien à faire avec ce genre de misère. (...) ceux de dehors, le ventre vide, qui (...) deviennent fous au parfum bleu du poulet

qui cuit » (Appanah, 2016 : 38). En outre, les personnages Bruce et Marie sont morts et s'adressent au lecteur, voire aux personnages, c'est le cas de Marie qui cherche à calmer Moïse dans sa cellule : « Je me dis que mes paroles de morte peuvent se mêler aux vapeurs de ses rêves et qu'en se réveillant pour de bon, tout à l'heure, il pourra peut-être s'en souvenir » (*idem* : 56). Dans l'ensemble, le récit fait connaître les coins sombres d'une île tropicale à la fois pour les riches et pour les pauvres.

Dans *Eldorado*, ce symbolisme est encore plus frappant : le commandant explique sa décision de partir en insistant sur « [l]a fatigue se sa propre existence [qui] lui collait à la peau » (Gaudé, 2006 : 119). À Lampedusa, il n'arrive plus à assurer ses responsabilités en tant que gardien des « portes de la citadelle. [... Être] la muraille de l'Europe » (*idem* : 67). Il ne faut pas non plus oublier Soleiman qui est bien conscient du fait qu'il se transforme en ombre⁴ au moment où il commence le voyage vers l'Eldorado, jusqu'à ce qu'il croise le commandant en forme d'« ombre de Massambalo » (*idem* : 227), qui, selon le conteur ivoirien, « vit quelque part en Afrique, terré dans un trou (...). Il a des esprits qui voyagent pour lui. (...) [Ils] sillonnent le continent. (...) C'est au voyageur qui les croise de deviner leur identité » (Gaudé, 2006 : 208). En effet, dans le contexte de l'Afrique, se présente visiblement la troisième dimension du terme « ombre » en tant que « la seconde nature des êtres et des choses liée à la mort » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 701) car le destin du commandant s'achève, une fois que Soleiman aura fait son offrande à celui qu'il croit être une des « ombres de Massambalo » (Gaudé, 2006 : 234). Il est renversé sur la route par un camion chargé d'hommes « qui s'élançaient à la conquête des frontières » (*idem* : 238). Ce lien avec la mort, dans le contexte de l'écriture de l'Europe, soulève sans conteste la question des affinités : d'une part, l'Europe, voire le Nord, vit « à l'ombre des excroissances » comme dirait Baudrillard, mais d'autre part, ce dernier insiste sur « le privilège des phénomènes extrêmes, et de la catastrophe en général (...). L'ordre secret de la catastrophe, c'est l'affinité de tous ces processus entre eux » (Baudrillard, 1990 : 74). Quels sont donc les objectifs des écrivains transnationaux tels que Gaudé et Appanah qui s'intéressent à cette (in)cohérence des phénomènes inquiétants dans une Europe à la fois proche et lointaine ?

⁴ « Je vais devoir faire confiance à des gens que je ne connais pas. Je ne suis plus qu'une ombre. Juste une ombre qui laisse derrière elle un petit filet de poussière » (Gaudé, 2006 : 98).

Écrire l'Europe : la cohérence des phénomènes extrêmes ou les taches sur la robe de princesse des Lumières⁵

À l'heure actuelle, la migration clandestine est sans aucun doute un des phénomènes les plus inquiétants en Méditerranée. Comme nous l'avons déjà évoqué, cette crise se manifeste globalement. Or, dans *Tropique de la violence*, le personnage d'Olivier fait une constatation triste au sujet de l'invisibilité de la crise migratoire dans l'océan Indien car il existe, selon lui, une affinité entre la crise migratoire en Méditerranée et celle dans l'océan Indien :

Il m'est arrivé d'espérer quand il y a eu le petit Syrien échoué sur une plage turque. Je me suis dit que quelqu'un, quelque part, se souviendrait de cette île française et dirait qu'ici aussi les enfants meurent sur les plages. (...) Pourtant, il n'y a jamais rien qui change et parfois j'ai l'impression de vivre dans une dimension parallèle où ce qui se passe ici ne traverse jamais l'océan. (...) Les vies sur cette terre valent autant que toutes les vies sur les autres terres, n'est-ce pas ? (Appanah, 2016 : 52)

Il en va de même pour l'autre roman ; dans *Eldorado*, le commandant fait une remarque similaire lorsqu'il dénonce le coût humain de la crise migratoire en Méditerranée. Il est conscient des enjeux des relations internationales dans ce « combat politique : l'Europe hausse le ton contre la mainmise de la Syrie sur le Liban, en réponse Damas affrète un navire de crève-la-faim qu'il lance à l'assaut de la forteresse européenne. On pourrait presque appeler cela du langage diplomatique » (Gaudé, 2006 : 33). Si cohérence il y a, la présence de ce genre de phénomènes extrêmes montre l'impuissance des gardiens de cette forteresse, l'Europe. Or, comme l'indiquent de nombreuses voix dans *Tropique de la violence*, en ce qui concerne les stratégies de défense, elles ne restent qu'une illusion qui, selon Baudrillard, aboutit à un échec. Cet échec confirmerait le « vide politique » tout en produisant un autre résultat inquiétant : « [i]l relève d'une autre logique encore, qui est l'initiative de l'inversion des rôles : des spectateurs (...) se font acteurs » (Baudrillard, 1990 : 83). Nous regarderons de plus près dans la dernière partie des exemples précis de cette inversion des rôles mais retenons ici les effets sur l'ensemble. La migration est un phénomène récurrent à travers les siècles, à en croire Hervé Le Bras qui souligne que « les invasions qui impressionnent tant

⁵ « Si Marianne se laisse faire, sa robe de princesse des Lumières sera ternie par ceux de ces enfants qui, aujourd'hui, se moquent des grands d'hier » (Diome, 2017 : 137).

nos contemporains datent d'une époque plus récente et parfois d'interprétations historiques erronées nourries par des biais idéologiques » (Le Bras, 2017 : 22). C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'image de la citadelle-Europe ou de la forteresse-Europe car le mouvement de la vague migratoire est souvent perçu, de l'intérieur, comme une invasion du continent européen qu'il faut absolument arrêter, au lieu de souligner la présence d'un drame voire d'une tragédie humaine, pour reprendre le vocabulaire de l'écrivaine franco-sénégalaise Fatou Diome, partisane d'une approche plus humanitaire, à l'encontre des discours populistes. Et cette approche humanitaire miserait sur « l'enseignement des humanités » (Diome, 2017 : 134) afin de contrer la peur de l'autre.

En effet, dans son essai *Marianne porte plainte*, Fatou Diome souligne qu'il est essentiel de « [r]elire et faire lire des grands penseurs qui étayent la culture française, voilà le remède contre le déclinisme et la xénophobie des théoriciens du choc des civilisations » (Diome, 2017 : 136). Dans un monde de plus en plus globalisé, il convient de diversifier et de juxtaposer des images antithétiques. Ces idées n'étant pas incompatibles, elles s'inspiraient plutôt du modèle de Montesquieu, « ce phare (...) assez grand pour guider toutes les barques voguant vers l'humain » (*idem* : 135). Selon Diome, il est question de contrarier les fausses représentations de menaces de l'identité française, principalement à cause des effets négatifs de la crise migratoire :

Les populistes fondent leur offre politique sur l'archaïque peur de l'autre, Montesquieu soulignait déjà au XVIII^e siècle les vertus de la rencontre : l'éveil à soi passe par une connaissance des autres, qui elle-même mène à la conscience d'une humanité commune. (...) L'auteur des *Lettres persanes* cultiva, non le nombrilisme, mais la distanciation, empruntant des yeux persans pour croquer ses contemporains avec empathie. Réunissant Occidentaux et Orientaux, ironisant pareillement sur leurs mœurs, il savait ce que la réflexivité du regard ôte à l'animosité, pour instaurer l'égalité et le respect mutuel, préalables à toute fraternité (Diome, 2017 : 135).

C'est précisément la question du respect mutuel et de la fraternité qui est en jeu dans ces deux romans polyphoniques, *Eldorado* et *Tropique de la violence*, car ils juxtaposent tous les deux de nombreuses voix, comme nous l'avons montré, afin de relativiser les discours sur deux portes de l'Europe.

Il n'est pas difficile de faire le rapprochement entre l'utilité des regards exotopiques chez Gaudé et Appanah d'une part, et la réflexivité du regard de Montesquieu d'autre part,

si bien que dans le contexte de la migration clandestine, le jeu de distanciation et d'identification évoque de nombreuses questions d'ordre moral et éthique. Il s'agit de créer de l'empathie pour les dominants ainsi que pour les dominés, voire pour les gardiens de la citadelle et les démunis. Visiblement, dans *Eldorado*, le commandant devient le « visage de l'Europe » qui se met à la place des migrants ayant perdu des êtres bien aimés et il se demande s'il faut prêter une arme à la victime du trafic humain pour qu'elle puisse se venger pour la mort de son bébé. S'il s'en veut de ne pas avoir aidé un jeune migrant clandestin qu'il aurait pu cacher dans sa cabine, il finit par attaquer un capitaine libyen afin de soulager sa détresse de ne pas avoir pu sauver trois embarcations manquantes. En outre, de nombreuses digressions ainsi que des passages imaginaires montrent ce genre de combat intérieur du commandant, par exemple, lorsqu'il fait face à son échec : « Les corps noyés passaient peut-être à l'instant même sous la coque de la frégate » (Gaudé, 2006 : 84). C'est ainsi que le commandant décide de faire sonner la sirène « comme un dernier salut. Pour dire qu'ils avaient tout fait pour les trouver et pour s'excuser de n'y être parvenus » (*idem*). On pourrait donc avancer l'argument que les hésitations du commandant, avec les moments de forces et de faiblesse, renvoient à ce que Diome retient des textes de Montesquieu, c'est-à-dire, l'auteur « rassur[e] Marianne sur sa beauté, tout en soulignant les petites taches qu'elle obstinait à maquiller » (Diome, 2017 : 136). Gaudé est loin de créer des moments comiques car il rapproche son personnage de la philosophie existentialiste de Jean-Paul Sartre (1946), pour qui ne pas choisir, c'est encore choisir.

Pour les démunis, la question de l'empathie se pose en termes différents car ils n'ont pas le choix de ne pas choisir. Dans les deux textes, les récits des marginalisés montrent le combat aux bas-fonds où il faut se battre pour survivre quoi qu'il en coûte. Chez Gaudé, ce combat est illustré à travers la description des épreuves de Soleiman qui est obligé d'attaquer un marchand à Ghardaïa afin d'assurer sa survie : « J'ai volé. (...) Je suis une bête charognarde qui sait sentir l'odeur de l'argent comme celle d'une carcasse faisandée » (Gaudé, 2006 : 157). Il regrette son premier acte de violence mais au moment où il est question d'agir pour sauver son ami boiteux, lorsqu'ils passent le seuil de la forteresse-Europe à Ceuta, il retrouve le chemin vers l'humanité : « Si je l'avais laissé accrocher aux barbelés, je n'aurais plus jamais trouvé le sommeil (...). Boubakar le sait bien. C'est pour cela aussi qu'il a tiré de toute sa force pour que le fil barbelé me laisse passer » (*idem* : 224). Or, dans *Tropique de la violence*, il n'est pas question de petits gestes ou réflexes pour sauver les compagnons du voyage. Bruce règne avec une violence crue et il ne montre aucune

rancune : « Pour rester le chef il faut punir et j'ai puni » (Appanah, 2016 : 96). Dans son récit, ses flashbacks sont présentés comme des arguments pour son mode de vie : « Avant tout, il faut avoir de l'argent, de la thune, du fric, money money money, il faut que ça rentre, il faut que ça sorte, il faut que ça boive, que ça fume et que ça revende » (*idem* : 95). En revanche, Moïse regrette d'avoir tué un homme, Bruce, et il se rend tout de suite. C'est d'ailleurs son histoire personnelle d'enfant adopté qui permet au lecteur de mieux comprendre sa descente aux enfers.

Si les deux textes ont beau souligner le besoin d'humanité et de fraternité face à une crise humanitaire, ils présentent aussi de nombreuses contradictions internes qu'il s'agit de placer dans le contexte des débats actuels au sujet de la mondialisation. Est-il possible de trouver ce que Patrick Savidan nomme une « nouvelle figure de solidarité » (Savidan, 2009 : 33) dans les textes de ces deux écrivains transnationaux d'expression française qui se proposent d'écrire l'Europe ? Afin de répondre à cette question, il convient de jeter un regard critique voire exotopique sur le fossé Nord-Sud.

Le fossé Nord-Sud : regards exotopiques sur la mondialisation

Dans son analyse controversée intitulée *Le Mythe du fossé Nord-Sud ou comment on cultive le sous-développement*, le géographe français Yves Montenay propose de s'éloigner des interprétations misérabilistes des tiers-mondistes d'une part, et des arguments des partisans d'une anti-mondialisation, d'autre part. Selon Montenay, il s'agit d'insister sur l'ensemble des progrès civilisationnels car « l'enfer urbain ne découle ni de la colonisation (qui a créé de bons 'noyaux urbains') ou autre 'mauvaise action' du Nord, ni de la croissance économique » (Montenay, 2003 : 148). En effet, Montenay fait référence à l'incurie des gouvernements du tiers-monde qui manqueraient de légitimité voire de responsabilité politique pour assurer l'alimentation et le bien-être de la population : « Mais l'opinion publique occidentale n'est pas informée » (*idem* : 151). Quant au problème du sous-développement, Montenay remarque qu'il est impossible de

briser l'équilibre de la pauvreté (...). Une réduction de 20% de la population de tous ces pays nécessiterait le 'déménagement' de 18% de la population mondiale, donc plus que la population des pays riches. Pour la France cela signifierait recevoir 72 millions d'étrangers supplémentaires » (Montenay, 2003 : 87).

Si ces deux romans transnationaux se penchent sur la crise migratoire dans deux portes insulaires de l'Europe dans le but de critiquer le manque de solidarité du Nord, les auteurs envisagent néanmoins des solutions plus ou moins radicales qui tendent vers l'extrême, comme nous l'avons déjà évoqué dans la dernière partie en ce qui concerne le vide politique, au sens où Baudrillard entend ce terme.

On ne peut pas s'empêcher de remarquer que Gaudé et Appanah créent des intrigues qui aboutissent à l'inversion des rôles dans le sens où les dominés prennent le contrôle, tout en renversant, en quelque sorte, la hiérarchie sociopolitique. Dans *Tropique de la violence*, ce sont les enfants du bidonville qui s'organisent et mettent en marche un véritable mouvement de résistance, « machettes à main » (Appanah, 2016 : 173) à l'instar des esclaves marrons dans les anciennes îles à rhum. Or, le lecteur ne connaîtra pas la suite du destin de ces enfants pourtant exploités et marginalisés car dans l'ensemble, la situation extrême reste difficile à imaginer voire à améliorer, comme l'explique bien Moïse lorsqu'il critique les assistants sociaux et bénévoles occidentaux sur place :

ils croient vraiment que quelques séances de cinéma, quelques matchs de foot ou du pop américain suffiront à nous faire oublier la misère, la crasse et la violence. (...) Il n'y a pas de séance de cinéma ou de match de foot qui pourrait égaler le fait de posséder quelque chose, un objet qui ne soit rien qu'à soi, même si ce n'est qu'une vieille brosse à dents (Appanah, 2016 : 125).

C'est ainsi que le lecteur trouve, à travers l'imaginaire exotopique, de nombreuses voix qui mettent en question l'intervention du Nord. En effet, Stéphane va encore plus loin lorsqu'il critique le caractère paradoxal de l'aide humanitaire : « Je voulais faire autrement, ne plus incarner le cliché de l'humanitaire baroudeur aigri » (*idem* : 114), ou encore : « des sages-femmes, des infirmiers, des jeunes entrepreneurs, des instituteurs, tous des jeunes comme moi, tous blancs comme moi, des théories plein la bouche et pas une once de courage dans les mains » (*idem* : 115). Ces propos ne manquent donc pas de renvoyer de nouveau à cette différence radicale dont parle Baudrillard lorsqu'il évoque la misère et les projets humanitaires : « il n'y a pas de bon usage de la différence. (...) Partout l'œcuménisme humanitaire, l'œcuménisme de la différence est en pleine impasse (...) les signes du folklore et de la misère sont de bons opérateurs de la différence » (Baudrillard, 1990 : 137). Il ne s'agit pas d'une incompréhensibilité éternelle au sens où Segalen entend ce terme, mais d'une impossibilité de la rencontre entre le Nord et le Sud qui se manifeste, dans le cas

d'Appanah, dans l'impossibilité de trouver un sens dans cette absence de sens de ces phénomènes extrêmes, en l'occurrence, la faim et la misère⁶.

Chez Gaudé, l'inversion des rôles face au vide politique prend une autre forme car c'est le gardien de la forteresse-Europe qui quitte l'Eldorado tandis que les clandestins s'attaquent à la citadelle. La solution au flux migratoire est de créer une sorte de *deus ex machina* à travers le commandant qui rejoint les pays dits Sud où il reçoit l'offre de passer de l'autre côté, c'est à dire, d'aider les passeurs à trouver un passage vers l'Europe vu qu'il connaît les stratégies des gardiens de la forteresse-Europe. Si ce dernier finit par refuser cette offre, son périple à l'encontre du flux migratoire cache le caractère paradoxal de l'avènement de la mondialisation et des relations Nord-Sud, à en croire Le Bras :

Que des personnages de pays pauvres souhaitent migrer et que les pays riches ne veuillent pas les recevoir est une manifestation traditionnelle d'égoïsme, mais que ces mêmes habitants des pays riches souhaitent migrer en grand nombre alors qu'ils refusent l'entrée des plus pauvres est paradoxal (Le Bras, 2017 : 49).

Dans ce sens, le désir du commandant de partir et de devenir une des « ombres de Massambalo » (Gaudé, 2006 : 234) reste pourtant ambigu : il meurt en ne laissant « rien derrière lui (...) [que] des perles vertes » (Gaudé, 2006 : 238), cadeau offert par le frère malade de Soleiman au moment de leur séparation.

Pour conclure, l'imaginaire exotopique de ces deux auteurs transnationaux permet de mettre en scène des voix multiples, provenant des espaces difficiles, deux portes insulaires de l'Europe. La juxtaposition de voix multiples qui s'entrecroisent est révélatrice d'une autre forme de regard à la fois esthétique et critique qui mérite plus d'attention.

Bibliographie

- APPANAH, Nathacha (2016). *Tropique de la violence*. Paris : Gallimard.
- BAUDRILLARD, Jean (1990). *La Transparence du Mal : Essai sur les phénomènes extrêmes*. Paris : Galilée.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.

⁶ Cette vision nous ramène à l'étude de Maeve McCusker et d'Anthony Soares, *Islanded Identities* (Rodopi, 2011) qui explique qu'il est de nombreuses îles au XXI^e siècle qui sont de véritables laboratoires, soumis à des interventions humanitaires.

BOSCHET, Adrien & GUEGAN, Jean-Baptiste (2017). *Comprendre les migrations : Approches géographique et géopolitique*. Clamecy : Bréal.

BOURDIEU, Pierre (1993). « L'espace des points de vue » in Pierre Bourdieu (éd.). *La Misère du monde*. Paris : Éditions du Seuil, pp. 13-17.

CHEVALLIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont et Éditions Jupiter.

DIOME, Fatou (2017). *Marianne porte plainte !* Paris : Flammarion.

GAUDE, Laurent (2006). *Eldorado*. Arles : Actes Sud.

HENRY, Michel & LECHENET, Alexandre & BIG (2015). « Méditerranée : traverser, coûte que coûte » [on-line]. *Libération* (le 17/6/2015) [disponible le 17/09/2017] <URL: http://www.liberation.fr/planete/2015/06/17/traverser-coute-que-coute_1331905>.

LAHLOU, Yasmina (2015). « Migrations : Le cimetière marin », *Francophonie du Sud*, n° 36 (septembre - octobre 2015), pp. 2-3.

LE BRAS, Hervé (2017). *L'Âge des migrations*. Paris : Éditions Autrement.

MCCUSKER, Maeve & SOARES, Anthony (2011). *Islanded Identities: Constructions of Postcolonial Cultural Insularity*. Rodopi: New York.

MONTENAY, Yves (2003). *Le Mythe du fossé Nord-Sud ou comment on cultive le sous-développement*. Paris : Les belles lettres.

SAVIDAN, Patrick (2009). *Le Multiculturalisme*. Paris : Presses universitaires de France.

SARTRE, Jean-Paul (1946). *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris : Nagel.

HAMLET OU LA CRISE DE L'ESPRIT EUROPÉEN SELON VALÉRY

STEPHANE CERMAKIAN
cermakian@gmail.com

Résumé : Valéry choisit précisément le mythe de Hamlet pour formuler une réflexion sur le devenir européen au lendemain de la Première Guerre mondiale et au sein du désarroi qu'elle a généré. Selon Valéry, l'homme européen est un carrefour d'influences admirablement intégrées et s'acheminant vers de très hautes productions de l'esprit. Or, à ce moment précis où Hamlet prend conscience que toute civilisation, même l'europpéenne, est mortelle, il réalise la nécessité de rénover l'ordre social tout en faisant face aux spectres qui menacent de le happer. L'impératif de l'Européen est le même que celui du prince danois : devant la crise des valeurs, il s'agit de sauver encore l'esprit, mais cette opération risque de le faire basculer dans une barbarie encore plus grande. Ainsi, l'hésitation actuelle sur le sens à donner à l'Europe s'éclaire d'un jour nouveau grâce à ce Hamlet qui « chancelle entre les deux abîmes [de] l'ordre et [du] désordre ».

Mots-clés : crise, esprit, Hamlet, mythe, valeurs.

Abstract : Valéry chooses precisely the myth of Hamlet to formulate a thought on the European evolution after the First World War which generated anxiety. According to Valéry, the European man is at the meeting point of admirably integrated influences, moving towards very high productions of mind. Now, at this moment when Hamlet becomes aware that every civilization – even the European one – is mortal, he realizes the necessity of renovating the social order while facing the spectres threatening to annihilate him. The European's duty is like the Danish prince's: facing the crisis of values, he must at least save the spirit, but this operation risks to make him sink into a deeper inhumanity. Thus, the current hesitation about the meaning of Europe gets clearer in the light of this Hamlet which is "tottering between both abysses of order and disorder".

Keywords : crisis, spirit, Hamlet, myth, values.

Ainsi la conscience fait de nous tous des lâches,
Et ainsi la couleur première de la résolution
S'étiolo au pâle éclat de la pensée,
Et les entreprises de grand essor et de conséquence
Se détournent de leur cours
Et perdent le nom d'action¹.
(Shakespeare, 2002 : 809)

Ces mots extraits du *Hamlet* de Shakespeare, Paul Valéry les avait-il en tête précisément lorsque son propre Hamlet s'exclamait en 1919 à propos de l'Europe, dans *La Crise de l'Esprit* :

Et moi, (...) moi, l'intellect européen, que vais-je devenir ?... Et qu'est-ce que la paix ? *La paix est, peut-être, l'état de choses dans lequel l'hostilité naturelle des hommes entre eux se manifeste par des créations, au lieu de se traduire par des destructions comme fait la guerre*. C'est le temps d'une concurrence créatrice, et de la lutte des productions. Mais Moi, ne suis-je pas fatigué de produire ? (...) (Valéry, 1924 : 993-994)

Lâcheté ou lassitude ? L'Europe selon Valéry n'a pas mené à son terme l'entreprise que promettaient ses éminentes qualités et richesses intellectuelles et créatrices. La guerre l'en a peut-être empêché, mais l'utilisation détournée de ses qualités a aussi provoqué cette guerre, comme la créature qui dévore son créateur. Aussi bien Valéry n'a-t-il jamais cessé de s'interroger sur le devenir de l'Europe à travers la figure du prince danois, qui revient non seulement dans ses essais mais dans ses *Cahiers*, principalement depuis l'issue de la Première Guerre jusqu'à la Seconde. *La Crise de l'Esprit* contient le développement le plus long du mythe initié par le célèbre dramaturge élisabéthain. Hamlet, appelé par le spectre de son père à venger le meurtre dont il a été victime et qui a fait passer la royauté entre les mains de son frère meurtrier, tergiverse longuement chez Valéry également, mais dans un tout autre contexte : c'est devant des millions de spectres qui causent chez lui des interrogations sur la vie et la mort des vérités censées être universelles et intemporelles. Devant la pérennité illusoire des civilisations, et particulièrement de l'europpéenne, Hamlet ne sait que faire de son héritage. Renoncera-t-il à sa mission ?

Or, la réflexion de Valéry sur la crise de l'esprit européen a ceci d'original pour le lecteur du XXI^e siècle, qu'elle se développe pleinement au moment où l'Union européenne n'est pas encore formée et où l'Europe pose à peine les premiers jalons d'une future organisation politique... comme si son déclin était déjà contenu en germe dans son devenir – ou que les perspectives qui s'ouvraient annonçaient en même temps sa

¹ « Thus conscience does make cowards of us all, / And thus the native hue of resolution / Is sicklied o'er with the pale cast of thought, / And enterprises of great pitch and moment / With this regard their currents turn awry, / And lose the name of actions. » *Hamlet*, III, I. (Shakespeare, 2002 : 808).

chute. Le paradoxe est de taille : comment le mythe européen de Hamlet permet-il de représenter le déclin et la disparition probable de la même civilisation qui l'a vu naître ? Et comment les doutes et l'inaction du prince danois traduisent-ils une vivacité intellectuelle à même d'exprimer l'étiollement de l'intellect européen, à bout de souffle, menacé dans sa capacité même à se représenter par le mythe ce qui pourrait le sauver ? Valéry fait un constat sans concession de l'état présent et passé de l'Europe ; les contradictions et les mouvements de pensée les plus opposés ont toujours fait partie de la Psyché européenne, même dans sa dimension créatrice ; mais c'est aussi dans l'articulation entre ces contradictions et le jeu de l'intellect que réside le point à élucider : comment se représenter la construction européenne dans le jeu formel de sa déconstruction intellectuelle, et comment envisager son devenir alors que tout semble la mener vers le déclin ?

« Quelque chose est pourri dans l'État de Danemark². »

Dès 1919, au lendemain de la guerre, Valéry analyse dans *La Crise de l'Esprit* la menace de désintégration de l'Europe et de sa civilisation : « Un frisson extraordinaire a couru la moelle de l'Europe. Elle a senti, par tous ses noyaux pensants, qu'elle ne se reconnaissait plus, qu'elle cessait de se ressembler, qu'elle allait perdre conscience » (Valéry, 1924 : 989). Pour approfondir sa réflexion, il se sert alors d'un mythe appartenant à cette même civilisation menacée d'un effondrement imminent :

(...) l'Hamlet européen regarde des millions de spectres.

Mais il est un Hamlet intellectuel. Il médite sur la vie et la mort des vérités. Il a pour fantômes tous les objets de nos controverses ; il a pour remords tous les titres de notre gloire ; il est accablé sous le poids des découvertes, des connaissances, incapable de se reprendre à cette activité illimitée. Il songe à l'ennui de recommencer le passé, à la folie de vouloir innover toujours. Il chancelle entre les deux abîmes, car deux dangers ne cessent de menacer le monde : l'ordre et le désordre. (Valéry, 1924 : 993)

Cet « homo hamleticus »³ a non plus un seul père, mais tous les pères intellectuels de l'Europe, c'est-à-dire tous les penseurs, hommes de lettres et

² « Something is rotten in the state of Denmark. » *Hamlet*, I, IV. (Shakespeare, 2002 : 728-729). C'est Marcellus qui prononce ces paroles en présence de Horatio. Le spectre du père de Hamlet vient de faire son apparition et Hamlet l'a suivi malgré l'avertissement de ses camarades.

³ L'expression est de Valéry et se retrouve la même année dans ses Cahiers, liasse « Eros » (Valéry, 1974 : 476). L'utilisation d'un personnage mythique pour représenter l'homme européen aux prises avec des problématiques inextricables s'étend à Faust. Cf. dans les Cahiers, liasse « Sujets » (note rédigée en 1942) : « ma tentative de faire du personnage de Faust, introduit par Goethe dans la vie intellectuelle universelle, un être représentatif de l'esprit européen. (...) Il faut supposer ici – toutes les idées acquises – (et jusqu'au langage), 'l'Univers', la Vie, 'La Mort', la connaissance, considérées tout autrement – et seule, l'idée de

philosophes, qui ont souvent voulu le meilleur et ont provoqué le pire par l'utilisation erronée ou abusive de leurs idéologies. S'il faut filer la métaphore, ces pères assassinés par leurs frères idéologiques demandent à présent vengeance ; mais est-ce là une solution, alors même qu'on constate, au sortir de la guerre, que les meilleurs prétextes (patrie, justice, fraternité) ont fait de l'Europe une boucherie humaine ?

Si Hamlet parvient à identifier le désordre de la guerre – à éviter de toute évidence –, son trouble est plus insidieux encore devant l'ordre, qui constitue une menace diffuse pour l'esprit qui ne parvient plus à fonder aucune certitude :

L'orage vient de finir, et cependant nous sommes inquiets, anxieux, comme si l'orage allait éclater. Presque toutes les choses humaines demeurent dans une terrible incertitude. Nous considérons ce qui a disparu, nous sommes presque détruits par ce qui est détruit ; nous ne savons pas ce qui va naître, et nous pouvons raisonnablement le craindre. Nous espérons vaguement, nous redoutons précisément ; nos craintes sont infiniment plus précises que nos espérances ; nous confessons que la douceur de vivre est derrière nous, que l'abondance est derrière nous, mais le désarroi et le doute sont en nous et avec nous. Il n'y a pas de tête pensante si sagace, si instruite qu'on la suppose, qui puisse se flatter de dominer ce malaise, d'échapper à cette impression de ténèbres, de mesurer la durée probable de cette période de troubles dans les échanges vitaux de l'humanité. (*idem* : 1000)

La position agnostique de Valéry ne simplifie pas les choses. L'auteur a une idée de l'importance de l'Esprit (il lui donne une majuscule !), mais n'arrive pas à s'engager sur la voie d'une spiritualité salvatrice et s'en remet à son intellect pour éviter le pire. Or, l'Esprit même, dans sa dimension toute humaine, est atteint : « *parmi toutes ces choses blessées est l'Esprit*. L'Esprit est en vérité cruellement atteint ; il se plaint dans le cœur des hommes de l'esprit et se juge tristement. Il doute profondément de soi-même. » (*idem* : 1001) Cette blessure qui ne parvient pas à cicatriser ou à se transformer en morale productive se retrouve aussi dans ses *Cahiers* en 1925 (liasse « Histoire-politique) :

L'Europe à la recherche d'une politique. / Désarroi. / Essai de reconstituer les imaginaires et conventions. / Religio en défaut (ne peut plus servir qu'aux fins mystiques – déficience d'hommes). / Morale en déconfiture – par insuffisance. / Économie en déroute – Marxisme. / Instincts même troublés. (...) Misère intellectuelle (Valéry, 1974 : 1470).

pouvoir réel d'action subsistant – mais ce pouvoir lui-même – se trouve incertain de son emploi. / – *Tout ce qui fut* devient ou bien de 'l'histoire' – ou bien de la puissance – qui est 'Science' - c'est-à-dire formule ou recette d'action – toujours vérifiable et acquise pour toujours. » (Valéry, 1974 : 1352) Cette note se retrouve aussi dans la liasse « Ego scriptor » (Valéry, 1973 : 304-305). Toujours à propos de Faust, Valéry écrit : « – Europe expirante in media insanitate » (en pleine folie) (Valéry, 1974 : 1353).

Valéry ira plus loin encore en 1940 : « Europe = choses qui disparaissent – Ère de la bêtise » (*idem* : 1501). Cette incapacité de réparer l'ordre ancien ou d'en instaurer un nouveau est typique de l'homo hamleticus, ou Hamlet européen. Mais cette misère intellectuelle sera identifiée plus tard à la « bêtise » à travers la remise en question des élites de la société qui n'ont pas rempli leur rôle : « Tout ce qui se fait en Europe en est toujours au brigandage et à la propriété des États. Ils en sont tous là. C'est leur 'réalisme'. Avec ses conséquences écrasantes p[our] les individus » (*idem* : 1506). Les États européens, avant même leur unification censée leur permettre d'œuvrer dans la poursuite d'objectifs communs, ont failli dans leur mission, et à deux reprises au moins. La menace est non seulement politique mais psychologique et identitaire : « Toute politique est une volonté de rendre une population conforme à un modèle créé par l'esprit, et de mener les affaires de cette masse comme une *affaire d'un seul* (...) » (*idem* : 1522) Cette négation de l'individu et de sa personnalité verra « 'apparaître le miracle d'une société animale, une parfaite et définitive fourmilière' », s'écrie le Hamlet de Valéry, cette fois en 1919 (Valéry, 1924 : 994), semblant annoncer sur un ton prémonitoire la menace qui pèse sur les Européens du XXI^e siècle. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il faut entendre aussi le cri d'alerte lancé par Valéry via Hamlet (dans la liasse « Philosophie » des *Cahiers*) :

Erreur d'Hamlet –

Il eût dû dire plutôt :

To have or not to have

To do or not to do. (Valéry 1973 : 714) (Avoir ou ne pas avoir / Faire ou ne pas faire.)

En définitive, « Quelque chose est pourri dans l'État de Danemark », et avant de rappeler en 1933 ses mots de 1919 sur le Hamlet européen, Valéry écrit :

(...) le monde moderne dans toute sa puissance, en possession d'un capital technique prodigieux, entièrement pénétré de méthodes positives, n'a su toutefois se faire ni une politique, ni une morale, ni un idéal, ni des lois civiles ou pénales, qui soient en harmonie avec les modes de vie qu'il a créés, et même avec les modes de pensée que la diffusion universelle et le développement d'un certain esprit scientifique imposent peu à peu à tous les hommes (Valéry, 1936 : 1017).

Hamlet est le personnage qui n'a pas su intégrer les apports les plus divers issus des plus grandes civilisations. Débordé de tous les côtés, il n'a pas eu le génie de la synthèse et n'a pas su hériter de ses pères ; et ses réussites d'autrefois sont aussi

annonciatrices de catastrophes à la mesure de l'intensité positive des bonheurs, par suite d'une incapacité à assimiler ce qui devait l'être :

En somme, nous nous trouvons devant le confus du système social, du matériel verbal et des mythes de toute espèce que nous avons hérité de nos pères, et des conditions toutes récentes de notre vie : conditions d'origine intellectuelle, conditions tout artificielles, et d'ailleurs essentiellement instables, car elles sont sous la dépendance directe de créations ultérieures, toujours plus nombreuses, de l'intellect. Nous voilà donc en proie à une confusion d'*espoirs illimités, justifiés par des réussites inouïes*, et de *déceptions immenses* ou de *pressentiments funestes*, effets inévitables d'échecs et de catastrophes inouïes (*idem* : 1019).

Terre de l'humanisme, l'Europe a-t-elle failli dans sa mission ? Elle est en tous les cas confrontée à la menace d'une chute irréversible avant même d'avoir été unie, comme une existence avortée dans sa prime jeunesse faute d'avoir su intégrer à sa croissance une morale saine et durable. Si toute évolution positive n'est pas pour autant bannie, les perspectives visibles n'en ont pas moins déserté : « Nous avons perdu le *loisir de mûrir*, et, si nous rentrons en nous-mêmes, nous autres artistes, nous n'y trouvons plus cette autre vertu des anciens créateurs de beauté : le dessein de durer. » (*idem* : 1039) N'est-ce pas en en se replongeant dans son illustre passé que l'Europe pourra néanmoins retrouver un nouveau départ, en cherchant cette fois non pas à éluder ses contradictions mais à les révéler et à les dénouer ?

Devenir ou déclin ? Les contradictions à l'œuvre

Les contradictions de l'Europe constituent le ferment à la fois d'un devenir et d'une décadence. Valéry cherche à montrer cette rupture historique en faisant appel à l'épisode du cimetière dans *Hamlet*, durant lequel le personnage se saisissait du crâne de Yorick, le bouffon du roi, et développait une tirade sur la vanité de l'existence humaine. Valéry reporte la réflexion sur la pensée européenne :

S'il saisit un crâne, c'est un crâne illustre. (...) Celui-ci fut *Lionardo*. (...) Et cet autre crâne est celui de *Leibniz* qui rêva de la paix universelle. Et celui-ci fut *Kant*, *Kant qui genuit Hegel*, *qui genuit Marx*, *qui genuit...*

Hamlet ne sait trop que faire de tous ces crânes. Mais s'il les abandonne !... Va-t-il cesser d'être lui-même ? Son esprit affreusement clairvoyant contemple le passage de la guerre à la paix. Ce passage est plus obscur, plus dangereux que le passage de la paix à la guerre ; tous les peuples en sont troublés. 'Et moi, se dit-il, moi, l'intellect européen, que vais-je devenir ?... (...)' (Valéry, 1924 : 993)

Ce passage en discours indirect libre, qui glissera ensuite vers une forme de prosopopée, constitue une interrogation sur l'identité : l'Europe sans ses penseurs est-elle encore l'Europe ? Est-elle encore pensable ? Qu'est-ce qui caractérise l'identité européenne ? Et s'il faut se libérer de ces penseurs qui ont pu à leur façon autoriser la guerre ou la lutte sanglante – ou la favoriser par leurs écrits –, l'Europe peut-elle encore se targuer d'avoir un riche héritage ? Ce n'est que lorsqu'il exprimera ouvertement et humblement son désarroi, quelques lignes plus bas, que Hamlet passera de la troisième à la première personne, retrouvant son identité dans l'aveu d'une défaillance. Cette fois, la paix sera-t-elle vraiment créatrice comme elle pourrait l'être et comme le laisse entendre Valéry plus loin dans le texte ?

Revenons un peu sur les causes du désarroi : « Et de quoi était fait ce désordre de notre Europe mentale ? – De la libre coexistence dans tous les esprits cultivés des idées les plus dissemblables, des principes de vie et de connaissance les plus opposés. C'est là ce qui caractérise une époque *moderne*. » (Valéry, 1924 : 991-992) En fait, « l'Europe de 1914 était peut-être arrivée à la limite de ce modernisme. Chaque cerveau d'un certain rang était un carrefour pour toutes les races de l'opinion ; tout penseur, une exposition universelle de pensées » (*idem* : 992).

Avant l'époque moderne, la coexistence d'éléments de toute sorte était caractéristique de l'Europe. Valéry, en une envolée très eurocentriste, fait l'apologie de cette civilisation qui avait su favoriser conjointement l'intégration et la création :

L'idée de culture, d'intelligence, d'œuvres magistrales est pour nous dans une relation très ancienne (...) avec l'idée d'Europe. (...) aucune partie du monde n'a possédé cette singulière propriété *physique* : le plus intense pouvoir *émisif* uni au plus intense pouvoir *absorbant*.

Tout est venu à l'Europe et tout en est venu. Ou presque tout.

Or, l'heure actuelle comporte cette question capitale : l'Europe va-t-elle garder sa prééminence dans tous les genres ? » (*idem* : 995).

En une conception quasi essentialiste pour le moins étonnante chez Valéry, le désarroi provient également de la peur de perdre non seulement ce foyer d'humanisme mais la première position dans la course au mérite intellectuel. Faisant reposer ce mérite sur la simple personne européenne sans développer davantage, il poursuit : « l'avidité active, la curiosité ardente et désintéressée, un heureux mélange de l'imagination et de la rigueur logique, un certain scepticisme non pessimiste, un mysticisme non résigné... sont les caractères plus spécifiquement agissants de la Psyché européenne » (*idem* : 996). L'auteur met ensuite en relief (par l'organisation typographique) la valeur de l'esprit européen sans donner davantage d'explications :

De toutes ces réalisations, les plus nombreuses, les plus surprenantes, les plus fécondes ont été accomplies par une partie assez restreinte de l'humanité, et sur un territoire très petit relativement à l'ensemble des terres habitables.

L'Europe a été ce lieu privilégié ; l'Européen, l'esprit européen l'auteur de ces prodiges.

Qu'est-ce donc que cette Europe ? C'est une sorte de cap du vieux continent, un appendice occidental de l'Asie. Elle regarde naturellement vers l'Ouest. [...] Avant même que l'Europe actuelle ait pris l'apparence que nous lui connaissons, la Méditerranée avait vu, dans son bassin oriental, une sorte de pré-Europe s'établir (*idem* : 1004).

La métaphore de la Bourse permet de mieux comprendre l'angoisse de Hamlet devant les ruines :

Cette Europe triomphante qui est née de l'échange de toutes choses spirituelles et matérielles, de la coopération volontaire et involontaire des races, de la concurrence des religions, des systèmes, des intérêts, *sur un territoire très limité*, m'apparaît aussi animée qu'un marché où toutes choses bonnes et précieuses sont apportées, comparées, discutées, et changent de mains. C'est une Bourse où les doctrines, les idées, les découvertes, les dogmes les plus divers, sont *mobilisés*, sont *cotés*, montent, descendent, sont l'objet des critiques les plus impitoyables et des engouements les plus aveugles (*idem* : 1005).

La Bourse devient usine, qui se transforme à son tour en organisme, multipliant la métaphore sous le signe de l'échange fructueux :

Notre Europe, qui commence par un marché méditerranéen, devient ainsi une vaste usine ; usine au sens propre, machine à transformations, mais encore usine intellectuelle incomparable. Cette usine intellectuelle reçoit de toutes parts toutes les choses de l'esprit ; elle les distribue à ses innombrables organes⁴ (*idem* : 1006).

Les accents par endroits presque essentialistes laissent la place à une approche plus situationnelle abondant en substantifs, adverbess et déterminants assez imprécis : « une *Europe* est une espèce de système formé d'une certaine diversité humaine et d'une localité particulièrement favorable ; façonnée enfin par une histoire singulièrement mouvementée et vivante. Le produit de cette conjoncture de circonstances est un Européen » (*idem* : 1007). Valéry enchaîne ensuite avec une section intitulée : « *Mais qui donc est Européen ?* » Il répond sans tarder à la question : « je considérerai comme

⁴ Valéry exprime des idées similaires dans son essai *Inspirations méditerranéennes*, en mettant l'accent sur le rôle immense qu'ont joué la société et le paysage méditerranéens dans la constitution de l'esprit européen. Cf. Valéry, 1936 : 1095-1098.

européen tous les peuples qui ont subi au cours de l'histoire les trois influences que je vais dire », et qui sont Rome, le christianisme et la Grèce (*idem* : 1008).

Exploitant le genre protéiforme de l'essai, Valéry, après l'épisode de Hamlet et l'expression d'une crise ne laissant apparaître aucune solution, fait l'éloge ouvert de l'esprit européen sans ménager grande transition :

Dans l'ordre de la puissance, et dans l'ordre de la connaissance précise, l'Europe pèse encore aujourd'hui beaucoup plus que le reste du globe. Je me trompe, ce n'est pas l'Europe qui l'emporte, c'est l'Esprit européen dont l'Amérique est une création formidable.

Partout où l'Esprit européen domine, on voit apparaître le maximum de *besoins*, le maximum de *travail*, le maximum de *capital*, le maximum de *rendement*, le maximum d'*ambition*, le maximum de *puissance*, le maximum de *modification de la nature extérieure*, le maximum de *relations* et d'*échanges*.

Cet ensemble de maxima est Europe, ou image de l'Europe (*idem* : 1014).

Par une habile épanorthose, l'auteur revient sur le terme d'Europe afin de souligner que c'est à l'Esprit européen que revient le sommet, étendant ainsi l'éloge non seulement au lieu géographique mais à la Psyché de ses habitants. L'anaphore emphatique scandée par la suite aboutit à sa résultante au paragraphe suivant : l'Europe comme cas unique dans l'Histoire... ou son image, laissant planer une ambiguïté sur la réalité effective de ces maxima. Le doute hamlézien resurgira sous une autre forme en 1927 : comment faire usage de ces maxima ? S'ils ne sont que spéculations intellectuelles, esthétiques ou philosophiques, il manque un pont entre l'esprit et la sphère politique :

L'Europe s'était distinguée nettement de toutes les parties du monde. Non point par sa politique, mais malgré sa politique, et plutôt contre elle, elle avait développé à l'extrême la liberté de son esprit, combiné sa passion de comprendre à sa volonté de rigueur, inventé une curiosité précise et active, créé, par la recherche obstinée de résultats qui se pussent comparer exactement et ajouter les uns aux autres, un capital de lois et de procédés très puissants. Sa politique, cependant, demeura telle quelle ; n'empruntant des richesses et des ressources singulières dont je viens de parler, que ce qu'il fallait pour fortifier cette politique primitive et lui donner des armes plus redoutables et plus barbares.

Il apparut donc un contraste, une différence, une étonnante discordance entre l'état du même esprit selon qu'il se livrait à son travail désintéressé, à sa conscience rigoureuse et critique, à sa profondeur savamment explorée, et son état quand il s'appliquait aux intérêts politiques. (Valéry, 1931 : 930)

Le glissement s'opère sensiblement, et va de la civilisation de l'esprit à l'utilisation de l'esprit à des fins barbares et par des procédés toujours plus perfectionnés. Cela

provient pour Valéry d'un vice de la volonté et d'une incapacité à assimiler son histoire : « L'Europe est chargée du poids de son histoire. L'image réelle de ce poids est donnée par ses dettes. (...) Europe est un système paradoxal – qui a réalisé le maximum d'union (...) – intellectuelle – et le maximum de désunion au point de vue des volontés »⁵ (Valéry, 1974 : 1468) L'ambivalence qui fait la richesse de la pensée européenne fait aussi son péril, et Valéry ne trouve par endroits aucune formule définitive pour fixer cette aporie :

L'Europe a été grande et singulière / s'est faite singulièrement grande dans le monde / par le rôle que la pensée et la critique ont pu prendre dans la vie, dans la société, dans la politique. L'individu y a pris ou pu prendre des valeurs énormes, (parfois dangereuses) aux dépens des institutions, des Églises, des gouvernements, des croyances. (Nombre des grands individus.) Cette ère va peut-être finir (*idem* : 1488).

La fin possible d'une ère, évoquée en 1930, trouve des accents plus pessimistes en 1945 : « Aucun peuple d'Europe n'aura eu les qualités nécessaires pour s'imposer et imposer une organisation viable commune. Ceci, depuis les Romains. / L'Europe a fini sa carrière. » (*idem* : 1551-1552). Des accents pessimistes... et surprenants à l'aube de la formation européenne, et qui nous aident à comprendre ce que peuvent avoir de factice les discours plus récents sur l'identité européenne, lorsqu'ils ne tiennent pas compte des errements dangereux du passé.

Ainsi, Valéry, utilisant comme moteur le mythe de Hamlet pour évoquer l'esprit européen, donne forme aux contradictions entre le doute et la perplexité, hésitant entre, d'une part, le devenir d'un continent brillant dans son raffinement et, d'autre part, trébuchant et errant encore dans son comportement politique signe d'un déclin visiblement irrémédiable. L'aporie est de taille. Révèle-t-elle un simple jeu de l'intellect, ou bien résonne-t-elle comme une véritable alarme lancée en direction de la pensée européenne ?

Les perspectives et leur absence : pur jeu de l'esprit ?

Devant les terrasses d'Elsinore, Hamlet poursuit son monologue empreint de lassitude. L'absence apparente de perspectives cache peut-être une négativité nécessaire pour construire une société sans illusion :

⁵ Écrit en 1924 dans les Cahiers, liasse « Histoire-politique ». Plus sceptique encore devant la gloire européenne, il écrira en 1927 : « L'Europe est peuplée d'arcs de triomphe simultanés dont la somme est nulle. / Mais la somme des monuments aux morts ne l'est pas. » (Valéry, 1974 : 1478)

'(...) Mais Moi, ne suis-je pas fatigué de produire ? N'ai-je pas épuisé le désir des tentatives extrêmes et n'ai-je pas abusé des savants mélanges ? Faut-il laisser de côté mes devoirs difficiles et mes ambitions transcendantes ? (...)

– Adieu, fantômes ! Le monde n'a plus besoin de vous. Ni de moi. Le monde, qui baptise du nom de progrès sa tendance à une précision fatale, cherche à unir aux bienfaits de la vie les avantages de la mort. (...) nous verrons enfin apparaître le miracle d'une société animale, une parfaite et définitive fourmilière.' (*idem* : 994).

Hamlet, malgré ses doutes, ses errements et sa procrastination, est encore nécessaire à la survie de l'esprit européen : il vaut mieux encore douter que de devenir un robot ou un animal sans conscience. La prosopopée comporte éventuellement une dimension ironique ; elle est aussi annonciatrice d'une mondialisation capitaliste et dépersonnalisée, empreinte d'un dégoût de vivre lorsque la vie n'est pas habitée par la foi religieuse. Purement du point de vue de la croyance dans les capacités de l'homme, le doute est omniprésent : « Quel est le politique et quel est l'économiste auxquels nous ajouterons foi après tant d'erreurs qu'ils ont commises ? Nous ne savons même plus distinguer nettement la guerre de la paix, l'abondance de la disette, la victoire de la défaite... » (Valéry, 1936 : 1015) La difficulté de discerner conduit l'homme dans un labyrinthe :

(...) nous sommes aveugles, impuissants, tout armés de connaissances et chargés de pouvoirs dans un monde que nous avons équipé et organisé, et dont nous redoutons à présent la complexité inextricable. L'esprit essaye de précipiter ce trouble, de prévoir ce qu'il enfantera, de discerner dans le chaos les courants insensibles, les lignes dont les croisements éventuels seront les événements de demain (*idem* : 1016).

Le mythe n'est pas toujours libérateur ; il peut parfois écraser l'Européen en devenant indéchiffrable :

Une grande partie des difficultés actuelles tient à la survivance puissante d'une sorte de mystique ou de mythologie qui est de moins en moins en accord avec des faits, mais dont on ne sait comment se défaire. À chaque instant, on en ressent le poids mort et la nécessité. Il y a en nous un combat entre la veille, le *passé* qui est représenté par cette mythologie, et un certain *lendemain* qui nous travaille (*idem* : 1032).

Réflexion essentiellement hamlétienne : Hamlet est le mythe des mythes, le mythe de la part mythique de l'homme et de son absence. Il est celui qui trouve sa représentation presque parfaite dans la crise de l'esprit européen selon Valéry. Le personnage mythique annonce la désintégration de la mythologie et la menace imminente de la perte de son sens. Lui-même est frappé d'arbitraire par son auteur, qui

l'utilise comme il le souhaite, allant même jusqu'à le libérer entièrement de l'auteur qui l'a fondé – en l'occurrence Shakespeare, puisque Valéry donne Hamlet pour illustrer cette idée, dans une note de la liasse « Littérature » des *Carnets* de 1923 (Valéry, 1974 : 1191). Parlant encore de Hamlet et d'autres personnages de théâtre, Valéry écrit encore en 1941 : « (...) tous ces êtres s'évanouissent à peine sortis de la scène. » (*idem* : 1237-1238)

Hamlet et tous les autres : simples jeux d'esprit ? Disons plus prudemment que Valéry utilise le mythe pour donner forme à une Europe agonisante et, paradoxalement, en train de se créer. Un mythe donne forcément à voir un élément vivant dans l'esprit du récepteur, même si c'est pour évoquer une société moribonde ou disparue. Mais croit-il vraiment à la vivacité intellectuelle de son personnage ? Interpellé sur *La Crise de l'Esprit* et sa fameuse phrase initiale (« Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles » [Valéry, 1924 : 988]), l'auteur en appelle à la méfiance et à la circonspection concernant les affirmations sur l'histoire et la civilisation, et finit par écrire : « C'est un jeu ; ce n'est qu'un jeu. » Il replace alors la phrase dans le contexte de 1919, la présente comme une « photographie » et relativise la question en lui donnant un sens plus spécifique⁶. Étendu à l'ensemble de l'essai, ce recadrage en dit long sur la relativité d'un questionnement concernant... la relativité de l'esprit humain et de l'idée même d'Europe !

Restaurer l'ordre en s'inspirant des modèles anciens demeure le dernier recours, comme le stipulait Valéry déjà en 1897-1900 : « Le monde sera bientôt fait de nations extrêmement étrangères les unes aux autres et toutes très semblables, (elles seront donc très hostiles,) si on n'y trouve pas des liens nouveaux, analogues à l'ancienne chrétienté, ou à ce qu'on a nommé plus tard la civilisation européenne... » (Valéry, 1974 : 1447) Mais dans la pièce de Shakespeare, Hamlet n'a ni sauvé, ni renouvelé cet ordre. Si l'Europe comme unité indivisible ne peut se sauver, quelle entité pourra le faire ? « La nation qui comprendra le mieux la situation de l'Europe aura la direction des choses européennes »⁷ (Valéry, 1974 : 1478). Et si ce n'est pas non plus possible, alors qui sera le Fortinbras de l'Europe ? « L'Europe aspire visiblement à être gouvernée par une commission américaine. Toute sa politique s'y dirige. » (Valéry, 1931 : 930) Et si Fortinbras tourne ses regards ailleurs ? « – Je me demande si tout ceci – l'Europe – ne finira pas par une démence ou un ramollissement général »⁸ (Valéry, 1974 : 1498) Il ne reste plus alors qu'à rédiger avec regret « une épopée sur les *choses manquées de*

⁶ Valéry, lettre de 1934 à Paul Desjardins reproduite dans la note de l'édition Pléiade, pp. 1812-1813.

⁷ Rédigé en 1926-1927 dans les *Cahiers*.

⁸ Rédigé en 1939 dans les *Cahiers*.

l'Europe »⁹ (*idem* : 1539). Valéry poursuivra deux ans plus tard sur une note un peu plus optimiste :

On ne peut faire acte de violence en Europe sans détruire quelque chose de précieux.

Plus nous aurons de l'Europe une idée distincte, plus nous nous connaissons en tant qu'Européens, moins trouverons-nous insolubles nos difficultés internes et irréductibles nos différences.

L'Europe périt pour méconnaître sa grandeur et sa petitesse – sa petitesse physique et sa grandeur intellectuelle (*idem* : 1672).

Mais quelque optimisme que l'on ait, la civilisation pour Valéry a ses lois comme la nature : « Il faut rappeler aux nations croissantes qu'il n'y a point d'arbre dans la nature qui, placé dans les meilleures conditions de lumière, de sol et de terrain, ne puisse grandir et s'élargir indéfiniment » (Valéry, 1931 : 934). Cette réflexion sur laquelle se terminent les « Notes sur la grandeur et décadence de l'Europe » dans *Regards sur le monde actuel* rejoint les derniers mots de *La Politique de l'esprit*, publié six ans plus tard, en 1933 :

il demeure sage, et ce sera ma dernière parole, de se tenir prêt à tout, ou à presque tout. Il faut conserver dans nos esprits et dans nos cœurs la volonté de lucidité, la netteté de l'intellect, le sentiment de la grandeur et du risque, de l'aventure extraordinaire dans laquelle le genre humain, s'éloignant peut-être démesurément des conditions premières et naturelles de l'espèce, s'est engagé, allant je ne sais où ! (Valéry, 1936 : 1040)

Mais en ayant rejeté tous les repères transcendants, quels seront les critères de lucidité ? Hamlet est renvoyé à l'angoisse initiale, et la boucle est bouclée. L'intellect est circulaire, et ne peut trouver de solution en lui-même, de la même manière que la politique de marché ne peut que s'acharner sur sa logique pragmatique et ignorer les valeurs, en dépit du développement du projet sur les prétendues valeurs européennes et les fondements humanistes de sa construction. Reste le jeu d'esprit, dont la profondeur intellectuelle n'est pas méprisable, mais toute relative ; et Valéry écrira en 1942 dans ses *Mauvaises pensées et autres* :

TO BE, ETC...

⁹ Rédigé en 1943 dans les *Cahiers*.

Si on réfléchit assez longtemps au mot supposé profond de Shakespeare, ce qu'on y trouve est loin de valoir ce que l'on était parti pour y trouver. Mais ce mot était de théâtre, – et il suffit au théâtre d'une profondeur de théâtre. (Valéry, 1942 : 893)

Il n'en demeure pas moins qu'entre les perspectives aléatoires et le simple jeu formel, des constantes se dessinent également : le déclin d'une civilisation, le désarroi dans une transition qui n'en finit pas, et l'espoir presque informulé d'un humanisme sans illusion fondé sur la survivance de ce que l'intellect a produit de meilleur.

« Le poison puissant triomphe de mon esprit »¹⁰, s'écrie le Hamlet de Shakespeare au moment de mourir, tandis que celui de Valéry se contente de dire après avoir considéré les crânes et les spectres : « Adieu, fantômes ! Le monde n'a plus besoin de vous. Ni de moi. » (Valéry, 1924 : 994) Le mythe est-il donc encore utile ? Il l'est, sans doute, pour conjurer son élimination progressive ; sa fin signerait l'arrêt de mort de l'Europe des valeurs. Éliminer Hamlet reviendrait à nier cette capacité à spéculer, construire des systèmes, les déconstruire, agencer les sources diverses et reformuler des vérités à partir d'un magma créateur. L'esprit européen, qui s'est construit à partir de multiples apports, a été un laboratoire qui a vu grandir des contradictions qui l'ont peu à peu dépassé, au point de menacer son équilibre vital, si bien que l'on ne peut savoir si son devenir même ne contenait pas en germe déjà son propre déclin. À moins qu'il ne s'agisse que d'un jeu intellectuel venu s'ajouter à tous les précédents, et que l'Europe soit appelée à renaître de ses cendres... Mais Valéry avait osé alerter l'Europe sur le fait qu'une construction sans valeurs ne pouvait conduire qu'à un désastre... De quoi faire réfléchir l'Européen d'aujourd'hui qui croit encore à l'unité européenne : union monétaire ? identitaire ? humaniste, si le mot avait toujours un sens ?...

En 1946, un réfugié du nom de Nigoghos Sarafian, rescapé du génocide des Arméniens perpétré par les gouvernements turcs successifs, fait paraître à Paris un article intitulé « Un témoignage ». Grand lecteur de Valéry, il campe dès les premières lignes un Hamlet qui a pour nom Diaspora. Ce Hamlet considère le monde étranger (en l'occurrence l'Europe, la France précisément pour Sarafian et nombre de ses congénères), et, regardant le crâne de la beauté, murmure avec des mots de feu : « Écrire ou ne pas écrire... » Il entend l'écho de ruines des siècles passés, et cet écho est perpétuellement le même. Il entend aussi l'écho de son peuple. Il se situe à la croisée des chemins : que faut-il écrire, et comment l'écrire, alors que l'on est au carrefour des

¹⁰ « The potent poison quite o'ercrows my spirit. » *Hamlet*, V, II. (Shakespeare, 2002 : 986-987)

révolutions, guerres, génocides, exils, errances, promesses non tenues et surdité volontaire des États complices¹¹ ?

La résonance éminemment valéryenne (et hamletienne) de ce texte devait trouver des échos de plus en plus nombreux dans l'Europe en plein développement, alors qu'elle s'apprêtait déjà à accueillir, dans la deuxième moitié du siècle, des afflux de réfugiés venus d'horizons catastrophiques. Aussi bien les questions éthiques soulevées par les migrants depuis le dernier siècle et qui se posent dans chaque acte diplomatique de l'Europe d'aujourd'hui – par exemple face à un État génocidaire et négationniste comme la Turquie, qui frappe à sa porte – demeurent la conséquence des questions restées en suspens et qui se sont posées au moment où Valéry recréait Hamlet : quelle Europe alors que l'esprit européen est en crise et ne parvient pas à assumer son héritage ? Quel esprit européen peut survivre sans la reconnaissance de tout ce que ses lumières et obscurités ont engendré après des siècles d'évolution ? En l'absence de réponse claire de la part de ceux qui auraient pu éviter le pire, l'intellect européen selon Valéry continue de veiller ; Hamlet veille, même s'il est aux prises avec ses propres contradictions. Mais il en a surmonté au moins une : sa parole est enfin un acte qui opère en face des consciences vivantes, qu'elles soient aveugles ou lucides. « Le reste est silence »¹², conclut Hamlet.

Bibliographie

Note : pour les œuvres de Valéry, nous donnons entre parenthèses l'année de la première publication en recueil et non l'année de publication de l'édition Pléiade, afin de marquer le moment où elles ont émergé en public et de les différencier des nombreux textes qui se trouvent dans le même tome de la collection. La pagination renvoie cependant à l'édition Pléiade.

SHAKESPEARE, William (2002). *Hamlet ; Tragédies*. Trad. Jean-Michel Déprats. Paris : Gallimard, Pléiade.

VALÉRY, Paul (1924). « La Crise de l'Esprit » et « Note (ou l'Européen) », in *Variété. Œuvres I*. Paris : Gallimard, Pléiade.

VALÉRY, Paul (1936). « La Politique de l'esprit » et « Inspirations méditerranéennes », in *Variété III. Œuvres I*. Paris : Gallimard, Pléiade.

¹¹ L'article « Un témoignage » est paru dans le journal « Occident » (*Arevmoudk* ; en langue arménienne), le 17 novembre 1946. Il n'a pas encore été traduit en français. J'en ai pour ma part traduit des extraits, et l'ai évoqué dans ma thèse de doctorat intitulée : *Poétique de l'exil dans les littératures allemande, française et arménienne – Hypérion de Friedrich Hölderlin, Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud, Le Bois de Vincennes de Nigoghos Sarafian*. (Soutenue le 18 décembre 2013 à l'Université d'Aix-Marseille ; à paraître ; consultable actuellement à la bibliothèque universitaire de l'Université d'Aix-Marseille.)

¹² « The rest is silence. » *Hamlet*, V, II. (Shakespeare, 2002 : 986-987) Ce sont les derniers mots du Hamlet de Shakespeare.

VALERY, Paul (1931). « Notes sur la grandeur et décadence de l'Europe », *in* *Regards sur le monde actuel. Œuvres II*. Paris : Gallimard, Pléiade.

VALERY, Paul (1942). *Mauvaises pensées et autres. Œuvres II*. Paris : Gallimard, Pléiade.

VALERY, Paul (1973). *Cahiers I*. Paris : Gallimard, Pléiade.

VALERY, Paul (1974). *Cahiers II*. Paris : Gallimard, Pléiade.

LA TRILOGIE EUROPÉENNE DE CAMILLE DE TOLEDO

Une proposition du « vertige » pour le XXI^e siècle¹

ANA PAULA COUTINHO
Un. Porto – ILCML – APEF
amendes@letras.up.pt

Résumé : C'est dans le contexte actuel de visions catastrophiques ou de raréfaction mélancolique d'écritures propositionnelles sur l'Europe, sur le monde et, en général sur l'avenir de l'humanité, mais simultanément à un moment d'infléchissement éthique dans la littérature (et de narrativisation de l'éthique), qu'il semble intéressant, voire important, d'analyser la « trilogie européenne » d'un jeune écrivain comme Camille de Toledo, constituée par un essai et deux romans - *Le Hêtre et le bouleau. Essai sur la Tristesse Européenne* (2009)², *Vies pØtentielles* (2011)³ et *Oublier, trahir puis disparaître* (2014)⁴. Je me pencherai surtout sur sa façon de mettre en relation la mémoire et l'oubli, en tant que processus de dépassement des blocages existentiels et de création hérités du XX^e siècle, ainsi que sur sa proposition du « vertige » en tant que métaphore de (re)création utopique.

Key-words: Camille de Toledo memory and forgetting – Europe – vertigo – translation.

Abstract: Considering the current context of catastrophic visions and melancholic scarcity of propositional writings on Europe, on the world and, in general, on the future of humanity, but also taking into account the «ethical turn» in literature (and the narrativisation of ethics), it seems interesting, and even important, to analyze the "European trilogy" of a young writer such as Camille de Toledo, which includes an essay and two novels - *Le Hêtre et le bouleau. Essai sur la Tristesse Européenne* (2009), *Vies pØtentielles* (2011) and *Oublier, trahir puis disparaître* (2014). I will focus on how the author relates memory and oblivion, as a process of overcoming existential and creative blockages inherited from twentieth century's legacy, as well as on his proposition of "vertigo" taken as a metaphor for a (re)utopian creation.

Mots-clés: Camille de Toledo – mémoire et oubli – Europe – vertige – traduction.

¹ Cet article s'insère dans la recherche menée au sein du Programme Stratégique intégré UID/ELT/00500/2013 | POCI-01-0145-FEDER-007339 – « Littérature et frontières de la connaissance : politiques d'inclusion ».

² Les citations seront désormais identifiées par le sigle HB, suivi du numéro de page.

³ Les citations seront désormais identifiées par le sigle VO, suivi du numéro de page.

⁴ Les citations seront désormais identifiées par le sigle OTD, suivi du numéro de page.

Voici ma question : comment pouvons-nous penser
un passage de la « hantise » conflictuelle,
paralysante, conservatrice du XX^e siècle au
« vertige » du XXI^e siècle (triple vertige qui est celui
de l'identité fragmentée, des origines et des lignées
artificielles ou bâtardes et de la perception dans la
sédimentation des fictions du monde) sans verser
dans la nostalgie ?

Camille de Toledo

Au cours des dernières décennies, une période de transition entre deux siècles et deux millénaires, nous avons vu défiler plusieurs thèses déclinistes dans différents domaines tels que l'Histoire (Fukuyama, 1992 ; Taguieff, 2000), l'Art (Danton, 1996), l'Économie (Colander, 2000), ou la Littérature (Marx, 2005 ; Maigueneau, 2006 ; Todorov, 2006). Ne serait-ce qu'implicitement, elles étaient aussi soutenues par nombre d'imaginaires artistiques puisant dans la catastrophe et le désenchantement par rapport au monde et à l'humanité en général. Par ailleurs, au fur et à mesure des changements géopolitiques et culturels et, donc, à la suite de nouveaux équilibres de force dans le monde, la mise en question de l'identité de l'Europe a visiblement pris de l'ampleur, surtout en ce qu'elle dépasse les intérêts économiques et les structures bureaucratiques de ce que l'on nomme depuis 1993 l'Union Européenne (EU).

Déjà à la fin des années 90, les éditeurs de l'ouvrage collectif *Les écrivains de la conscience européenne* (1997) avaient bien conscience qu'il s'agissait de donner la parole aux écrivains au lieu de se laisser envoûter par les seuls discours des économistes, des politiciens ou d'autres agents de l'appareil administratif de plus en plus lourd de l'Europe communautaire. À cet effet, ils en appelaient à un certain nombre d'écrivains européens, certes majeurs, mais qui étaient surtout des voix de la première moitié du siècle, honorable exception faite d'auteurs tels que Václav Havel, Jorge Semprún ou Umberto Eco. L'échantillon s'avérait donc assez réduit pour la deuxième moitié, et ce sans doute du fait d'un univers de référence lui aussi plutôt mince. En fait, du moins au départ, les écrivains contemporains semblent en général moins assertifs, (d'aucuns diront moins « engagés »), dans la production d'une pensée créatrice sur l'Europe, voire sur le monde en général. À la fois cause et conséquence, c'est-à-dire, grâce à un cercle vicieux, les écrivains tout comme les intellectuels semblent désavoués (Sand, 2016) : leurs voix /

voies seraient de moins en moins présentes dans les différents forums ou sur les plateaux médiatiques, et la littérature aurait donc perdu le rôle central qu'elle avait joué dans la formation de la conscience historique, esthétique et morale⁵.

Inutile de s'attarder ici sur les raisons intra- et extra-littéraires qui firent en sorte qu'une partie significative de la littérature contemporaine, surtout française ou de tradition francophone ou francophile, se soit abstenue de proposer ouvertement une pensée du monde et de l'humanité (cf. Compagnon, 2006). D'autres, par contre, ont déjà bien entrepris cette radiographie de l'histoire et de la théorie critique⁶. En revanche, il importe de chercher des signes de résistance à cette sorte de renoncement à une « portée projective de la littérature » (Viart, 2010). Autrement dit, il faut aussi tenir compte d'autres auteurs qui, pour diverses raisons, ne se sont pas fait entendre, ou des auteurs plus jeunes ou des voix plus récentes qui distribuent les cartes autrement sur la scène littéraire. Camille de Toledo (1976), pseudonyme d'Alexis Mital, est une de ses voix plus récentes qui entame, depuis le début du XXI^e siècle, un parcours de réflexion et de création non seulement dans la littérature mais aussi dans les arts plastiques et la vidéo, dénotant une forte unité de sens dont se dégage une idée d'Europe et pour l'Europe.

En 1985, Italo Calvino développait six propositions pour le nouveau millénaire au cours de ses *Leçons américaines* (Calvino, 1988)⁷. Quelque trente plus tard, Camille Toledo s'est lancé dans la défense d'une autre et complexe proposition, celle du « vertige ». Mais ce qui rassemble le plus ces deux écrivains aux langues et générations différentes, c'est leur fort attachement à la littérature malgré les signes avant-coureurs de sa crise, voire de son agonie. Or, pour Calvino, la confiance en la littérature consistait dans le fait de savoir qu'il y a des choses que seule la littérature, avec ses moyens spécifiques, peut nous donner (Calvino, 2002 : 12), tandis que, pour Toledo, la littérature, et notamment les romans, sont porteurs d'un « savoir vertigineux ». Pour lui, c'est cet élan, cette non linéarité, cette profusion et ouverture sur l'inconnu qui, au détriment de sa propre fragilité, permet à l'individu de s'ouvrir au désir d'une refondation (Toledo, 2009 : 39), voire d'une refondation de l'Europe elle-même.

⁵ Certes, on compte déjà sur plusieurs initiatives, politiques, académiques, éditoriales et autres, autour de la « Littérature européenne ». A titre d'exemple, je citerai le Rapport Culturel – Progrès Européen (AAVV, 2010), sous le signe de la Littérature en Europe, une édition de L'Institut des Relations Internationales et de la Fondation Robert Bosch, en coopération avec le British Council et les Fondations Pro-Helvetia, Coopération Germano-Polonaise et Calouste Gulbenkian. Au lieu de se concentrer uniquement sur la voix des écrivains, il réunit des témoignages et des réflexions de différents intervenants dans le « champ littéraire » (Bourdieu) » ou dans « discours littéraire » (Maingueneau) qui s'avèrent très pertinentes.

⁶ Voir, par exemple, les travaux de Dominique Viart, autour du roman surtout (Viart, 2005, 2010) et de Jean-Claude Pinson autour de la poésie (1999 ; 2008 ; 2013)

⁷ À savoir : la légèreté, la rapidité, l'exactitude, la visibilité, la multiplicité et la cohérence, quoique l'écrivain ne soit pas parvenu à rédiger cette dernière leçon.

1. Le devoir d'oublier le XX^e siècle

Au fil des différents discours sociaux, on mêle souvent l'idée d'Europe avec la critique sociale et politique suscitée par maintes dérives tant de l'UE que de ce que l'on appelle la globalisation. Il est donc devenu normal de jouer le Requiem de l'Europe et de sa culture. Par contre, Camille Toledo semble avoir fait le choix de penser et d'écrire à rebours de cette autoflagellation européenne, et ce depuis même qu'il a ouvertement critiqué le fameux « Manifeste pour une littérature-monde » publié le 16 mars 2007 dans *Le Monde* et signé par une liste significative d'écrivains de langue française. Tout de suite après, en 2008, il se lançait dans la polémique avec *Visiter le Flurkistan ou les Illusions de la Littérature Monde*, entamant ainsi un combat de jeune «Don Quichotte»⁸ au parcours cosmopolite et hétérodoxe, contre des « géants » de la littérature de langue française, où il accusait le célèbre manifeste d'imposer une bipolarisation entre « écrivains de chambre » et « voyageurs » (Toledo, 2008 : 17). D'après lui, il s'agissait là d'une division aussi naïve et simpliste du point de vue esthétique, qu'astucieuse du point de vue politique (*idem* : 37). Notons que l'objection de Toledo ne découlait pas exactement de la défense et de la « créolisation » et de la « bâtardise » faite par les « voyageurs » signataires de la littérature-monde, mais de leur illusion par rapport aux périphéries du monde, de leurs traversées « en hôtesse de l'air » (*idem* : 51), ayant tout simplement oublié ou sous-estimé la « bâtardise originelle » de l'Europe même. À cet effet, il en appelait à l'idée de *Mittleuropa* explorée par Claudio Magris dans son long roman-essai, *Danubio* (1986) dont Toledo ne se privait pas d'exalter les virtualités de pensée sur l'Europe, pour en conclure :

Les voyageurs, dans leur manifeste, auraient pu inscrire notre *devenir-créole* dans la lignée de cette légende, de cette marche vers les sources du Danube. (...) Plutôt que de pointer la clairière, nous aurions alors eu le choix. Face au deuil, à la perte de l'identité, face au déracinement, non pas seulement le lyrisme de l'ailleurs, du métissage, mais aussi le vertige de l'artifice et l'adieu aux origines (*idem* : 49).

Certes, ce n'est pas Magris qui a inventé les potentialités géoculturelles de la *Mittleuropa*, une notion qui au début du XX^e siècle avait commencé par signifier un projet de confédération politique et économique sous la plume du libéral Friedrich

⁸ Camille Toledo, signant encore à l'époque Alexis Mital, a fondé en 1996 une revue ayant comme titre ce célèbre personnage de Miguel Cervantès, qui interrogeait le monde de cette fin de siècle, marquée aussi bien par la récente chute du Mur que par les signes galopants de la globalisation.

Nauman. Au cours des années 80, des voix dissidentes des régimes soviétiques étaient parvenues à rehausser le sens d'indépendance intellectuelle et de résistance culturelle de cette région – en gros, l'Europe centrale – face aussi bien au dogmatisme de l'Est qu'aux illusions du consumérisme en Occident. Pensons aux écrivains Milan Kundera et György Konrad et à leurs « Un Occident Kidnappé »⁹ et « Der Traum von Mitteleuropa »¹⁰ respectivement. Peu de temps après, Claudio Magris devait s'inscrire aussi dans cette réhabilitation culturelle de la Mitteleuropa avec son *Danubio*, une forme créative de géocritique, une pensée faite de mémoire culturelle et d'émotion esthétique autour du fleuve qui traverse toute l'Europe centrale. Pour Camille Toledo, cette perspective s'avérait bien plus intéressante puisqu'elle permettait d'explorer la fusion de la géographie et de l'imagination dont « Furkistan » est le symbole en tant que pays imaginaire de la littérature (on y reconnaîtra aisément une dérivation du Farghestan de Julien Gracq). Dès lors, Toledo défend qu'au lieu de se mettre en marge de l'Europe ou d'en appeler seulement à d'autres destins, les « voyageurs » de la littérature-monde devraient plonger dans « notre Flurkistan », plein d'ascendances, de registres vulgaires, d'emprunts et d'exceptions. S'ils l'avaient fait – continuait le jeune écrivain – ils auraient effectivement ouvert les portes d'une autre histoire littéraire : « une histoire non plus française, mais hybride, à la fois bâtarde, créole et post-exotique » (Toledo, 2008 : 53).

À première vue, on pourrait penser qu'il existerait une contradiction dans le raisonnement de cet écrivain alors que, avant tout, il faisait une véhémence critique au fait de tourner le dos à l'Europe au nom d'autres parages plus « exotiques » et ensuite, il en appelait à l'oubli du XX^e siècle comme principe catalyseur de la « trilogie européenne » dont il allait s'occuper après. Mais ce n'est là qu'une fausse contradiction, comme nous allons le voir.

Le premier tome de la trilogie¹¹, décrit comme « Essai sur la Tristesse Européenne », ne cache pas son assise géocritique – la ville de Berlin après la chute du Mur –, ni l'inquiétude existentielle, politique et esthétique qui l'imprègne : comment concevoir le futur ? C'est-à-dire, comment peut-t-on survivre à un siècle de catastrophes ? Et l'auteur de souligner d'entrée de jeu l'ampleur de son projet :

Le « nous » qui le traverse est difficilement assignable. C'est le « nous » d'une culture hantée par ses fantômes, le signe d'un commun européen difficile à bâtir ; un « nous » flottant entre plusieurs langues, plusieurs récits, par lequel je cherche

⁹ Publié d'abord en langue anglaise sous le titre *The Tragedy of Middle Europe*, in *The New York Review of Books*, avril 1984.

¹⁰ Publié dans *Wiener Journal*, n° 45, 1984.

¹¹ Si l'on tient en compte l'ordre de publication, puisque les trois livres n'incluent aucune numération.

à ouvrir une brèche, afin que l'expérience du XX^{ème} siècle nous serve à inventer l'avenir, non à hanter éternellement le présent (HB : s/p).

Juste à l'occasion du XX^e anniversaire de la chute du Mur de Berlin, Camille de Toledo fait retour sur l'endroit physique et symbolique de cette division de l'Europe (et du monde), pour, dans un premier temps, faire revoir les images de la célébration de la chute du Mur et ensuite faire remarquer tout le symbolisme d'un épisode véridique en novembre 1989 lorsque le grand violoncelliste Rostropovitch, exilé de l'URSS vers les États-Unis, est allé exprès à Berlin, où il jouerait en anonyme, assis auprès du Checkpoint Charlie, les *Suites* de Bach. La foule qu'y passait ne l'a pas reconnu, et certains passants lui ont même jeté des pièces de monnaie comme à un clochard... Avec le temps, cette scène a pris d'autres significations, notamment celle de rendre plus évidente la force symbolique de cet instant où le « maître » « est clochardisé », « où – conclut Toledo - l'Europe jeta sa menue monnaie pour que le saltimbanque qu'elle a tant de fois assassiné puisse survivre dans l'ordre nouveau du triomphe » (2009 : 20).

Touché par la figure double du désenchantement, aussi bien de l'Est que de l'Occident (HB : 29), l'auteur de *Le Hêtre et le bouleau* développe ce qu'il désigne lui-même une « lecture spirituelle » de la chute du Mur à rebours des lectures morales et politiques de l'époque, mais qui saisit fort bien les relations plus ou moins souterraines entre le politique et l'émotionnel. Comme l'écrivain le souligne instamment, ce n'est ni le regret ni la nostalgie qui le poussent, sa perspective laissant plutôt percevoir un geste de recul, un recul méditatif qui lui /nous permette de tirer une autre leçon du XX^e siècle, au-delà du « rituel liturgique européen du Devoir de Mémoire » (HB : 37), propre à une Europe « ivre de sa mémoire, soûle de ses hontes » (HB : 55).

L'obsession du passé ou de la pensée de continuité est donc, surtout en Europe, une vraie « hontologie »¹², pour reprendre une terminologie lacanienne. Dans ce contexte, (se) demande Toledo, comment une culture pourra se reconstituer à partir de la convocation permanente du passé ou d'un simulacre de cimetière, comme c'est le cas de l'« Holocaust Denkmäl » au centre de Berlin? (HB : 49). Quel futur pour le vieux continent dont l'union s'est légitimée par le désastre, dont la fondation est intrinsèquement liée à sa propre destruction (HB : 82), insiste l'écrivain ?

Les références botaniques que Toledo utilise comme titre de l'essai synthétisent son raisonnement autour des forces animiques qui, en général et d'après lui, ont agi en Europe et dans la culture européenne, dans leur rapport avec le passé et avec le futur. À

¹² cf. Leçon du 17 juin 1970.

partir de la définition de « hêtre », un des arbres endémiques en Europe – « Arbre aux feuilles caduques et aux essences nobles » – et tout en jouant avec le mot homophone « être », l'auteur voit dans cet arbre un symbole, la cristallisation de l'état contemporain de ce continent entre deux siècles. Dans sa lecture, le « hêtre » en vient à absorber un autre paysage physique et symbolique, celui du « bouleau », qui est plutôt caractéristique de l'Europe de l'Est, et qui a fonctionné comme témoin silencieux des pleurs et des exterminations qui s'y sont succédés, que ce soit en Pologne, en Ukraine allemande ou en Russie soviétique...

Ainsi, pour que les Européens parviennent à se libérer de la mélancolie et de la tristesse symbolisées par le hêtre et par le bouleau, à renouveler leurs feuilles, c'est-à-dire leurs fables fondatrices, il faudra, suivant cette allégorie botanique de Toledo, aux inavouables accents deleuziens de rhizome, adopter l'identification avec un autre arbre, à savoir, le banyan – « arbre diasporique, dont les branches replongent vers le sol pour reprendre racine plus loin, dans une autre langue, une autre terre » (HB : 68). Ce sera, donc, à l'ombre du banyan, de son modèle de vertige, et non plus à l'ombre des deux autres arbres et de leurs modèles moraux que cet écrivain conçoit et aspire à un XXI^e siècle polyglotte et hybride pour l'Europe et le reste du monde.

Je reviendrai plus tard sur cette utopie de la pluralité linguistique, sur sa fonction fondamentale dans la pensée européenne de cette trilogie, mais d'abord il faut souligner que l'oubli défendu par Camille Toledo ne peut aucunement se confondre avec la censure ou avec l'ignorance tout court. À l'instar de ce qui est arrivé à Friedrich Nietzsche, à la fin du XX^e siècle, Toledo s'est rendu compte de la force tout à fait paralysante du « vice hypertrophié » de l'Histoire (Nietzsche, 2000 : 500), au cas où ce culte du Passé ne présuppose pas que la mémoire n'est point une positivité restauratrice en elle-même, et que, par contre, elle implique aussi un travail d'oubli, c'est-à-dire une déviation, un saut, une recréation pour reprendre le Passé qui n'est pas non plus une pure essence qu'il faudrait racheter de la nuit des temps pour le relier au présent. À l'auteur, ces questions qui le / nous touchent :

Qui saura dire à l'Europe qu'il ne faut plus craindre d'échapper à la tristesse, au chagrin, à la mélancolie des cimetières ? Qui osera entailler cet ordre du passé dont l'antitotalitarisme a fait un engagement héroïque ? Qui osera dire enfin qu'il faut, pour guérir de la hantise, non pas défendre infiniment le Devoir de Mémoire, mais reconnaître le travail proprement humain de l'oubli ? (HB : 71).

Dès lors le propos de relance de l'Europe (voire du monde), leur futur en somme, exige que l'on mette en doute les seuls avantages de la « fable de la continuité » et présuppose de quitter des pratiques de mémoire qui, au cours des dernières décennies, ont parfois concouru à une fragmentation du commun à force de communautarisme et ethnicité (HB : 146). Or, cet écrivain croit au contraire que ce futur peut être collectivement créé à partir de la force « du vertige », des expériences de clandestinité et de fragilité de l'être, en somme, de la sagesse qui découle des différentes formes de déplacement, plus ou moins volontaires ou forcées (HB : 148).

II. Une utopie vertigineuse pour l'Europe

Les trois ouvrages qui nous occupent ici fonctionnent comme une trilogie justement parce qu'ils interagissent entre eux : l'auteur ne se limite pas au diagnostic spéculatif de l'Europe au moment de transition du XX^e au XXI^e siècles, mais il poursuit cette enquête sous une autre modalité littéraire, en l'occurrence le roman qu'il fait croiser avec la forme lyrique, expérimentant ainsi un discours autre, intrinsèquement hybride. L'écrivain lui-même reconnaît que ce processus délibéré de croisement de fiction, d'autobiographie et de réflexion métalittéraire, représente une infléchissement dans son propre parcours intellectuel, puisqu'il aurait pu se limiter à l'écriture académique, à l'instar de son article « *Fragments sur l'u-topos européen : une histoire du vertige, de Robert Musil à Bruce Lee* » (OTD : 153). Mais ce n'était pas vraiment cela qui l'intéressait. Il voulait par ailleurs échapper aux parcours standardisés, sensationnalistes, à la rigueur nihilistes d'autres écrivains contemporains. Justement à propos du « telos » de l'écriture littéraire, il n'est pas inutile de rappeler un des « chapitres » au milieu du « roman en pòeme » *Oublier, trahir puis disparaître*, où l'auteur / narrateur / personnage médite sous forme de confidence et de témoignage à son fils, lui qui le prolonge et qui porte la responsabilité prophétique d'une nouvelle ère :

J'ai été un écrivain malade, Elias. Je fus atteint par une affliction commune : un pli mélancolique procédant d'une érosion de l'espoir, qui m'obligeait à me tenir voûté. Maigre et pâle comme au chevet d'un enfant. Et cet enfant, c'était le temps ou l'histoire, c'était la disparition des vieilles phrases, des tournures passées (OTD : 87).

C'est lui aussi qui admettra par la suite qu'il avait été atteint de la « maladie de l'Europe », de sa mélancolie parce qu'il avait refusé de suivre la voie aussi bien des

« épopées macabres du vingtième siècle » que des jeux citationnels et des mélanges postmodernistes de références et de plans – « Batman, Superman ou Godzilla à côté de Primo Levi ou Imre Kertész ». « Ravel et Godzilla, Heidegger et Batman, Platon et Super Mario... » (OTD : 90-91) - avec lesquels une certaine élite artistique en Europe avait cherché à imiter l'Amérique ou l'Asie. Dès lors, il déclare que son sentiment d'étrangeté et de malaise par rapport à l'Europe et à sa culture était à l'époque pareil à celui qui serait de retour à son pays et qui ne reconnaîtrait plus sa culture comme la sienne aussi (OTD : 91-92).

Cette dimension autoréflexive de l'écrivain en tant que sujet de pensée créative faisait aussi partie du « deuxième tome » de la trilogie *Vies potentielles*, un roman composé de trois strates textuelles : les microfictions, les commentaires (*Exégèse*) et un long poème en vers (*Genèse*), qui n'est pas sans rappeler « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » de Mallarmé, aux accents de chant apocalyptique. Déjà dans le commentaire exégétique de la première « vie », nous trouvons une réflexion où se confondent narrateur et écrivain, cette galerie de personnages isolés, de gens fêlés, et ce narrateur Abraham, étant une forme assez double ou ambiguë de mise en écart des devoirs de l'Histoire, de la généalogie et de la filiation. Autrement dit, n'y aurait-il pas là, par excès de pudeur ou d'orgueil, un manque, une faille- s'interroge l'écrivain ? Tourner tout simplement le dos au biographique, et par conséquent aussi à l'Histoire en général, n'est-ce pas choisir une impasse, un faux acte d'oubli à partir du moment que l'on serait en train d'ignorer et de taire ces modules de mémoire, au lieu de les intégrer et de les refaire ? Cet auteur / narrateur, ce nouvel Abraham choisira donc de se concentrer sur différentes « vies », des vies qui ne sont ni vraies ni puissantes, mais plutôt potentielles, intégrant en plus l'étrangeté du \emptyset ¹³ qui peut tout aussi bien renvoyer à la lettre des langues scandinaves qu'au symbole de groupe vide dans le langage mathématique. C'est à partir de ces vies que le narrateur / auteur projette tout d'abord l'« Exégèse », qui n'est vraiment pas une explication du texte antérieur à la vie, mais plutôt une réflexion en amont, où il se laisse interpeler, notamment par des questions sur sa propre vie et son histoire de descendant de juifs. Ensuite vient la « Genèse », un chant d'apothéose en aval, la proclamation du monde des ørphElins, d'un temps apocalyptique qui suppose non seulement le « Recensement des ancêtres », mais aussi un évidemment, la destruction finale du « format de type homme », ouvrant ainsi sur un Posthumanisme (que l'auteur n'arrive pas à nommer comme tel, il faut dire).

¹³ Aussi dans *Ørphelins* (avec plusieurs variantes dans les majuscules), le nom que Toledo attribue en général à ceux qui portent le « monde de l'après ».

Un des aspects qui, à mon avis, se révèle plus intéressant dans tout ce processus tient au fait que Camille Toledo s'est éloigné des sentiers battus de l'archéologie biographique et des voyages de postmémoire des descendants des catastrophes du XX^e siècle. À noter aussi qu'il ne s'est pas fait prendre par les effets les plus évidents de l'autofiction, et qu'il a cherché à intégrer et à faire dialoguer entre eux les différentes strates de l'existence et de la création, cherchant à faire de façon à ce que son texte reste obstiné et résistant à toute lecture linéaire ou totalisante (VP : 28), et que par-là, à travers non la répétition, mais une réplique des fissures et des schismes existentiels, il puisse contribuer à pousser les limites du pensable (VP : 102-103).

Je n'écris pas en fils mas comme un cobaye. Je me remplis des choses qui nous intoxiquent. Je gobe, puis j'écris comme on tousse. Je cherche à saisir, non pas le petit drame de mes morts, mais ce qu'il reste de nous. Et ce que je découvre en me soumettant à cet ordre détestable, c'est que je ne suis non seulement le fils, mais aussi cette femme qui a détourné de l'actualité se fait exploser. Le livre que j'écris est comme elle. Comme moi. Comme tout. En morceaux (VP : 184).

Si nous nous concentrons par exemple sur « Genèse 3 » (VP : 104-108), nous verrons comment cette écriture « en morceaux », fissurée, se disperse sur la page avec des lettres qui ont l'air d'exploser dans l'espace et des syllabes qui se répandent, produit une image d'ensemble suggérant la « fission » nucléaire de l'être. Il s'agit donc d'une sorte de fiction lyrique qui prolonge et accentue la « fissure de l'homme » imposée par les Génies, des forces obscures dominant le monde, et qui étaient déjà (d)énoncées dans « Genèse 1 ». La vision apocalyptique qui traverse *Vies potentielles* affecte en général tout le monde, mais elle surgit fréquemment appuyée sur quelques références concrètes à l'Europe, pas exaltantes du tout, il faut dire : des images de vieillesse, d'abandon (VP : 23), de nostalgie de la vieille Europe (*idem* : 54) jusqu'aux formes vides ou évidées des transmissions de mémoire, associées à la « diaspora d'imposteurs » que le narrateur / auteur satirise, c'est-à-dire tous ceux qui sont à la recherche des héritages européens confisqués pendant la Seconde Guerre mondiale au nom du prétendu patrimoine juif (*idem* : 160).

Cette critique d'un certain mode de vie et de revendication du culte de la mémoire en Europe de la fin du XX^e siècle s'intègre dans le projet européen sous-jacent à la trilogie dans la mesure où elle met en question les sens de mémoire, de transmission et de continuité, en les faisant confronter avec la force du « vertige », l'appel irrésistible du vide ou de l'inconnu. C'est pourquoi il me semble qu'il est possible de lire ces *Vies*

potentielles comme une forme nouvelle de récit d'initiation conduisant et le narrateur et le lecteur à la conception du point extrême du vertige, de la perte du corps, de ses « ramifications » et annexes (*idem* : 146).

Cette visée de l'auto-effacement sera poursuivie dans le roman suivant, d'ailleurs déjà synthétisée dans le titre *Oublier, trahir puis disparaître*. La dernière station de la trilogie, qui comprend, comme il a déjà été noté plus haut, un voyage en train d'un père et de son fils, évoquant une période particulièrement significative entre la fin du XX^e et le tout début du XXI^e siècle. Il s'agit plus concrètement d'un trajet entre deux dates-jalons qui se reflètent en image inversée : 9.11 (1989) - le début de la chute du Mur de Berlin signalant la fin de la Guerre Froide et 11.9 (2001) - les attentats du 11 septembre aux USA et la rupture qui ouvre sur une nouvelle ère dans les relations mondiales, en passant par celle qui fut la fissure la plus tragique et récente à l'intérieur de L'Europe : la guerre en ex-Yougoslavie dans les années 90, symboliquement synthétisée par l'image du pont de Mostar, en Bosnie-Herzégovine, présent aussi sous forme de photographie à l'intérieur de l'ouvrage (OTD : 93). Son hybridité discursive, associant récit, poème et essai vont exactement à la rencontre de l'apologie du croisement et du vertige et représentent une forme de testament poétique et politique pour les générations suivantes, non pas pour ce qu'il leur dit mais pour ce qu'il les oblige à dire/faire. Voici un passage du long poème-roman :

J'ai laissé parler le vent qui souffle entre les montagnes.
Je n'ai pas essayé de t'expliquer : ni l'Islam,
Ni le Christ, ni la Croix, ni les vieilles haines d'Europe.
Je me suis retenu, car c'est de toi que je veux apprendre.
Ce monde a trop de passé, il lui faut un avenir, Elias.
Et si j'écris maintenant le récit de notre traversée,
Ce n'est pas pour remplir ta vie,
Mais pour vider la mienne (2014 : 73).

Bien que l'« obstination de la transmission » fut mise en question dans les *Vies potentielles*, la condition de paternité de l'auteur / narrateur le pousse à concevoir autrement le sens de la transmission et à trouver une justification pour le récit-même de leur traversée. En plus, c'est le fils qui annonce vraiment ou prélude au futur¹⁴. Grâce à une filiation inversée, c'est lui qui recrée ou modèle son père du moment qu'il l'oblige à quitter la douleur du passé à la manière de vieux Européen – « Je viens d'un temps, Elias,

¹⁴ Il s'appelle du reste Elias, comme le prophète de la Bible, reconnu par les trois religions du Livre.

où cette disparition / et cet émiettement étaient vénérés » (2014 : 108) -, et à faire un tout autre choix – « être de ce monde, plutôt que du passé » (*ibidem*) – du point de vue aussi bien existentiel que littéraire. Mais à cette infléchissement dû à la condition de paternité, l'auteur / narrateur va ajouter encore une autre mission – la régénération de l'Europe même :

Si ma maladie était celle de ce vieux continent, si mes trahisons se reliaient à toutes les autres, trahison du passé, de la mémoire, trahison de la libération et de l'égalité, il devait en allait de ma guérison.

(...)

L'Europe, Elias ! grâce à toi, allait guérir (2014 : 142).

Ce « Mélancolic-Europa-Tour » à deux à travers l'Europe se présente donc comme une forme de guérison de mémoires blessées d'autres trajets du XX^e siècle, dont quelques-uns forcés et faits aussi en train... Tout au long du voyage, le représentant du futur amène son père, non pas seulement à se libérer du « bagage superflu » à travers l'intervention mythique de la vieille Gavrilo, un avatar de la Baba Yaga des contes russes, mais aussi et surtout à la compréhension d'un langage nouveau, composé d'un mélange de langues aux sonorités slaves et yiddish¹⁵, qui prélude à une nouvelle ère de l'«entre-langues», un nouveau chant proclamant la métamorphose vers une nouvelle renaissance de l'Europe.

De l'examen critique continu de son propre parcours en tant qu'écrivain et de celui de « l'état de l'art » de la Littérature fait aussi partie la possibilité de l'extinction tout court de la figure de l'écrivain - cette « figure malade, bileuse et introvertie » (OTD : 154) inventée par l'Europe et qui désormais semblerait frappée d'obsolescence, d'autant plus que les écrivains seraient toujours en retard sur l'Histoire, « arrivent *toujours après* » - déclare le narrateur de *Oublier trahir puis disparaître* (OTD : 80). Il suffirait de penser aux interrogations suscitées par les livres de Toledo pour démentir la radicalité de ce pronostic, ce qui n'empêche pas l'écrivain de s'imposer un programme d'une autre forme d'écriture, « Entre le format ancien de nos vies et leurs reformatages » (OTD : 236).

Le jour viendra où Elias fera aussi un voyage initiatique avec son, ou ses, descendants. Il leur transmettra ce que la mémoire issue du présent fait révéler dans le passé. Dans le texte qui clôt le roman, intitulé « Le conte du père, du fils, et du verre

¹⁵ Cette ombre du yiddish ne devrait pas être comprise comme acte de respect de la tradition, mais plutôt comme signe d'un élan de pluralité consubstantiel à l'Europe, puisque cette langue de la diaspora juive était apprise toujours en parallèle avec les autres langues.

brisé », les images et de l'eau versée en continu et du verre brisé demandent à être reçues comme des métaphores du travail et de continuité et de rupture de la transmission, tout comme elles font écho aux tensions entre mémoire et oubli, et entre racine et ramification, qui traversent non seulement ce roman comme les deux autres ouvrages.

Le rapport entre la dimension réflexive de la trilogie et son versant de poétique fictionnelle ne peut non plus être dissocié de son apologie pédagogique du « vertige » appliquée concrètement aux questions de langue, littérature et culture en Europe (et dans le monde en général). D'ailleurs, le premier volume, *Le Hêtre et le bouleau*, terminait déjà avec la présentation d'un projet très précis – « L'utopie linguistique ou la pédagogie du vertige » dont la praxis inspiratrice est la traduction. Cette « langue commune de l'Europe » au dire d'Umberto Eco exige – ajoute Toledo - que les Européens repensent leurs pédagogies, leurs écoles, leurs histoires et leurs comptabilités afin que la traduction puisse effectivement être au centre de toute l'activité sociale et culturelle. Pour cet écrivain, c'est donc la traduction qui pourrait nous aider à tourner la page du XX^e siècle en ce que celui-ci a signifié d'exacerbation nationale et identitaire, et à faire l'expérience du vertige, du déracinement et du décentrement telle qu'elle est vécue non seulement par les traducteurs, mais aussi, et de façon particulièrement aigüe, par quiconque est mis en marge par les systèmes ou les frontières : l' « étranger », le « métèque », le « bâtard », le « créole »... C'est justement à ce propos que Toledo se montrait déjà sensible à, et préoccupé par la montée en Europe de trois partis ou castes irréconciliables, à savoir les nationaux nostalgiques, les europhiles intellectuels et une masse énorme de migrants de la dernière heure, jugés comme extra-Européens (HB : 190). Face à ces divisions symboliques, qui viennent s'ajouter à d'autres limites matérielles et frontières physiques qui se sont accentuées ces dernières années, la proposition de Toledo repose sur trois piliers essentiels et fortement liés entre eux : le plurilinguisme, la traduction et la littérature.

Le programme qu'il y proposait pour 30 ans (2010-2040) en vue du dépassement des contraintes de la nation et de la promotion d'une nouvelle forme de communauté pour « les enfants de l'Europe à naître » (HB : 202) comprenait la création d'une Académie européenne de la traduction, d'un fonds européen pour la traduction, des cours de traduction et d'une société de traducteurs, ainsi que la conception d'un manuel d'histoire européenne. Certains de ces objectifs ont déjà connu une certaine évolution, comme c'est le cas de la création de la Société européenne d'Auteurs¹⁶, une « contre-institution » qui est simultanément un centre de recherche et un réseau d'auteurs visant

¹⁶ cf. <http://www.seua.org/fr/>

1) la promotion des politiques de traduction, 2) l'action et la pensée entre les langues et 3) la construction d'une citoyenneté multilingue. Liée à trois autres programmes : la liste Finnegan ; le projet Borges – Translation and Literary Hub, un outil informatique pour traducteurs et un Observatoire de la Traduction, la Société européenne d'Auteurs essaie surtout de bâtir une coopération entre les langues et de créer un support mondial pour la traduction (World Translation Fund).

Camille Toledo est effectivement convaincu que la traduction est le garant de la multiplicité d'identités qui habitent l'Europe (et le monde tout entier), et donc elle représente un versant fondamental de son utopie vertigineuse, car plus que répondre à des finalités très concrètes, plus que résister aux hégémonies, la traduction suppose et facilite une praxis de la transmission et du vertige où travaillent la mémoire de l'original/el et son dépassement ; une praxis qui apprend à vivre aussi bien dans la proximité et la ressemblance, que dans la distance et la différence...

Enfin, et bien que l'objectif principal de cette brève étude était de présenter les piliers de sa « trilogie européenne », il faudra tout de même souligner que la poétique de cet écrivain dépasse souvent le texte écrit, car Camille Toledo, étant aussi artiste plastique et cinéaste, se fait aussi connaître comme un médiateur infatigable au niveau interlinguistique et intermédial¹⁷. Il s'engage aussi dans la pédagogie du savoir vertigineux de la littérature dans des contextes informels, en dehors des académies, comme c'est le cas du cycle de lectures-conférences intitulé « Une histoire du vertige »¹⁸. Mettons que cette ouverture à d'autres scènes ou à d'autres plateformes d'intervention n'est pas seulement, ni fondamentalement le résultat de la condition d'« intérimaires » des écrivains contemporains, et que Toledo signalait dans *Vies potentielles* (Toledo, 2011 : 127), et nous y décèlerons aussi une *praxis* liée à la recherche d'une poétique de la condition d'écrivain en Europe du XXI^e siècle. Celle-ci passerait de plus en plus par une résistance à l'instauration progressive d'une société anti-intellectuelle, par la quête obstinée, en somme, d'une effective communauté de différences, donc d'un avenir à rebours de la globalisation hégémonique.

¹⁷ Voir à propos de sa condition d'artiste amphibien, dans la tradition d'autres artistes comme, par exemple, Margeurite ou Chris Marker, Audrey Evrad, « On Impossible Cinema : Camille de Toledo's Intermedial Archaeology of the Fictions of Our Times », *Revue critique de fiction française contemporaine*, 2012, accessible sur <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fo07.10/784>

¹⁸ Ce cycle a eu lieu de septembre 2016 à juin 2017 à la Maison de la Poésie de Paris en partenariat avec Diakritic et remue.net <https://diakritic.com/2016/10/17/une-histoire-du-vertige-camille-de-toledo>

Bibliographie :

- AAVV (2010). *Relatório Cultural. Progresso Europeu – A Europa lê – A literatura na Europa*. Instituto de Relações Internacionais (ifa)/Fundação Robert Bosch.
- CALVINO, Italo (1988). *Six Memos for the Next Millennium*. Cambridge: Harvard University Press [ed. ut. *Seis propostas para o próximo milénio*, Trad. de José Colaço Barreiros, Lisboa: Teorema, 4^a ed, 2002].
- COLANDER, D. (2000). «The Dead of Neoclassical Economics», *Journal of the History of Economic Thought*, Volume 22, Number 2, 2000.
- DANTO, Arthur (1996). *Après la fin de l'art*. Paris: Seuil [éd. orig.: *Beyond the Brillo Box*, University of California, 1992].
- FUKUYAMA, Francis (1992). *The End of History and the Last Man*. New York: The Free Press.
- KONRAD, György (1984). « Der Traum von Mitteleuropa », *Wiener Journal*, n° 45.
- KUNDERA, Milan (1984). « The Tragedy of Middle Europe », *The New York Review of Books*, avril 1984.
- MAINGUENEAU, Dominique (2006). *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*. Paris : Belin.
- MAGRIS, Claudio (1986). *Danubio*. Milano : Garzanti.
- MARX, William (2005). *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII-XX^{ème} siècle*. Paris : Minuit.
- NIETZSCHE, Friedrich (2000). *Œuvres. 1. La Naissance de la tragédie. Considérations inactuelles*. Paris : Éditions Gallimard.
- PINSON, Jean-Claude (1999). *À quoi bon la poésie aujourd'hui ?* Nantes : Éditions Pleins Feux.
- PINSON, Jean-Claude (2008). *A Piatigorsk, sur la poésie*. Nantes : Éditions Cécile Défaut.
- PINSON, Jean-Claude (2013). *Poétique : une autothéorie*. Seyssel : Champ Vallon.
- SAND, Shlomo (2016). *La fin de l'intellectuel français ? De Zola à Houellebecq*. Paris : La Découverte
- VIART, Dominique / VERCIER, Bruno (2005). *La Littérature française au présent : héritage et mutations de la modernité*. Paris : Bordas.
- VIART, Dominique (2010). *Quel Projet pour la Littérature Contemporaine ?* Publie.net [première mise en ligne : octobre 2010. Mise à jour : janvier 2017]
- TAGUIEFF, André (2000). *L'Effacement de l'avenir*. Galilée : 2000.
- TODOROV, Tzvetan (2006). *La littérature en péril*. Paris : Flammarion.

TOLEDO, Camille (2008). *Visiter le Flurkistan ou les illusions de la littérature monde*. Paris : Presses Universitaires de France.

TOLEDO, Camille de (2009). *Le Hêtre et le bouleau. Essai sur la Tristesse Européenne*. Paris : Éditions du Seuil.

TOLEDO, Camille de (2011). *Vies pØtentielle*. Paris : Éditions du Seuil.

TOLEDO, Camille (2014). *Oublier, trahir puis disparaître*. Paris : Éditions du Seuil.

KUNDERA, D'UNE EUROPE L'AUTRE

ROMAIN CUTTAT
Université de Genève
rcuttat@bluewin.ch

Résumé : S'il est un écrivain qui a cristallisé l'histoire récente du Vieux Monde, alors Milan Kundera compte parmi les figures les plus imposantes de la littérature contemporaine. Représentant identitaire de l'Europe de l'Est, il revendique une Europe fondée sur le paradigme culturel, éloignée du fonctionnement de l'Union européenne ; toute engloutie qu'elle est dans les méandres d'une bureaucratie. Par là, il plaide au rattachement de l'Europe de l'Est au pendant occidental, au travers d'une œuvre poignante, où *La Plaisanterie* résonne comme un hymne européen, et où le rire et l'humour sont autant d'antidotes au désir d'impérialisme russe. Son article publié en 1983 dans *Le Débat* constitue à ce titre comme un formidable plaidoyer européen face à la tentative russe d'embrigader l'Europe de l'Est sous son autorité. En un mot, Kundera, c'est le souffle salvateur d'une Europe qui ne veut pas mourir.

Mots-clefs : Kundera, Europe, identité, culture, civilisation.

Abstract: If there is one writer who has crystallized the recent history of the Old World, Milan Kundera appears as one the most imposing characters in contemporary literature. As a scion of Eastern European identity, he speaks for a Europe resting on cultural paradigms, remote from the operational theater of a European Union, engulfed in its bureaucratic meanders. Thus, he pleads for an Eastern Europe paired to its Western counterpart, through a poignant novel, "The Joke", which resonates like a European hymn where laughter and humor are used as powerful antidotes to the imperialistic desires of Russia. His article published in 1983 in *Le Débat*, turns out to be a formidable European plea against the Russian attempt to subdue Eastern Europe under its authority. In a word, Kundera incarnates the saving breath of a Europe unwilling to die.

Keywords : Kundera, Europe, identity, culture, civilization.

Figure identitaire et symbole culturel de l'Europe de l'Est, Milan Kundera a cristallisé une partie du destin du Vieux Monde, autant par sa puissance d'écriture que par son cheminement personnel. Témoin vivant d'une Europe à deux visages, puis victime des affres de la censure et de l'exclusion, il est interdit de publication en 1968 sur sa terre natale, avant d'être contraint à l'exil. En 1975, il choisit la France comme terre d'accueil, et obtient, par décret du Président François Mitterrand, la nationalité française le 1^{er} juillet 1981.

En nous attardant sur *La Plaisanterie*, nous avons opté pour un roman qui fut pressenti par Aragon – dans sa Préface dédiée à Kundera – comme « l'un des plus grands romans de ce siècle », en tant qu'il anticipe un monde à venir. Tour à tour considérée comme un morceau d'Histoire et un moment d'espoir pour le XX^e siècle, *La Plaisanterie* constitue à bien des égards un emblème littéraire du raccordement à l'Europe occidentale. Kundera fonde l'identité européenne sur la seule inclinaison culturelle, c'est-à-dire sur notre rapport aux grandes œuvres, alors même que l'Histoire nous a légué trois façons majeures de faire l'Europe. Il y a d'abord une Europe qui s'enorgueillit de sa puissance d'Empire, avec César et ses conquêtes, Napoléon et ses armées, l'impérialisme et ses guerres coloniales ; ensuite celle qui est issue de la concertation permanente – baptisée Europe westphalienne – où la négociation prime l'action ; et enfin « notre » Europe, née du contexte de la guerre froide qui aspire au compromis politique, véhiculant l'objectif de réconciliation avec la méthode économique élargie aux valeurs démocratiques.

Mais alors que reste-t-il de la culture dans une Europe partagée entre la question économique et celle du territoire ? Comment concevoir le Vieux Monde, quand celui-ci porte les stigmates d'un schisme politique ? Comment penser la politique européenne, quand celle-ci s'affuble du masque de la diversité ? Comment articuler l'innovation et l'héritage, sans que l'un ne se dissolve au contact de l'autre ?

La quête d'Europe

« Je ne suis pas un écrivain de l'Est. Prague n'est pas à l'Est. C'est le Centre même de l'Europe ».
(Kundera, 1979 : 27)

À peine l'Europe croyait-elle en avoir fini avec ses démons, qu'une autre division succéda au traumatisme de la Seconde Guerre mondiale. Découpée par une ligne de béton dessinée par le rideau de fer, qui désignait le point de démarcation de ce qui faisait partie intégrante de l'Europe de l'Est avec ce qui revenait à son pendant occidental,

l'Europe de l'après 45 inaugurerait une nouvelle césure. Déchirée par cette fissure inamovible qui fonctionnait telle une ligne de partage identitaire, tiraillé entre l'Est et l'Ouest, un espace imprécis, nommé « Mitteleuropa¹ », se trouvait alors prisonnier d'un clivage politique. Fort donc du constat de séparatisme, Kundera s'en prend à cette dichotomie oppressante pour plaider, dans son article devenu célèbre de 1983, « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », le rattachement culturel avec l'Occident, pour finalement revisiter la vision bipolaire née de la Guerre froide. L'Europe centrale y est en effet définie comme « culturellement reliée à l'Ouest, géographiquement au Centre, politiquement à l'Est » (Kundera, 1983 : 13). Milan Kundera accrédite par ailleurs l'assertion selon laquelle l'Europe « n'est pas un État, mais une culture ou un destin » (*idem* : 8), entendu que pour prétendre à la condition d'un État, il faut la réunion d'un peuple, quand l'Europe s'avère irréductiblement plurielle. La demande de rapatriement de l'Europe de l'Est au cercle européen congédie ainsi deux visions de l'Europe : l'une *kidnappée* par l'Europe de l'Est, à l'image d'*Europa* enlevée par *Zeus*, selon l'allégorie fameuse, et une « Autre² » qui regarde vers l'Ouest. Si les pays d'Europe centrale subissant l'influence politique russe – Hongrie, Pologne ou encore Tchécoslovaquie³ – sont à ses yeux culturellement occidentaux et démocrates par aspiration, Kundera n'en vient pas à revendiquer pour autant un système politique décliné sur le mode libéral ; présumé niveleur et uniformisant.

Le concept de « Mitteleuropa » fait une première irruption en 1915 chez Friedrich Naumann qui ambitionnait de créer les conditions d'une Confédération d'États en Europe centrale⁴. Mais alors que Naumann réfléchit selon l'axe Est-Ouest, Kundera substitue à cette opposition une Europe centrale apparentée culturellement à l'Ouest, et revitalise en conséquence l'idée de « Mitteleuropa », en rattachant à l'Occident les nations issues de l'ancienne monarchie austro-hongroise (Hongrie, Pologne, Tchécoslovaquie), toutes aliénées par le diktat russe. Pour Milosz, la « Mitteleuropa » représente non tant un conglomérat de peuples disparates, mais une même quête d'*occidentalité* face au climat suffoquant qui rongait la sphère intellectuelle d'alors. Autrement dit, l'Europe occidentale, c'est le poumon d'oxygène d'une Europe centrale à

¹ La « Mitteleuropa » peut être qualifiée d'Europe centrale, du milieu ou médiane.

² L'expression « *Rodzina Europa* » de Czeslaw Milosz a été traduite par l'éditeur Gallimard par « Une Autre Europe » et désigne précisément cette soif d'occidentalité.

³ Ces trois pays ont intégré le 1^{er} mai 2004 l'Union européenne. Relevons en outre que Kundera exclut la Bulgarie du centre occidental, celle-ci demeurant culturellement parlant arrimée à l'Est.

⁴ Conçu originellement par une alliance entre l'Allemagne et l'Autriche-Hongrie, ces deux États devaient servir à la mise en œuvre d'une Confédération d'États déclinée aussi bien sur le plan politique, économique que militaire. Naumann plaide notamment par l'instauration d'une zone protégée, en recourant par exemple à l'emploi de tarifs douaniers.

bout de souffle, asphyxiée par le tout politique. En Tchécoslovaquie⁵ déjà, il ressentait l'Occident européen comme un irrésistible appel cosmopolite, et débarqué en France, c'est en *mitteleuropiste* convaincu qu'il use de la langue de Molière. Ainsi « dans la pensée de Kundera, l'Europe centrale sera définie par deux aspects essentiels : c'est un espace culturel qui dépasse l'Histoire récente de la région. La Tchécoslovaquie ou plutôt la Bohême est la patrie de Hasek et de Kafka, voisinant avec l'Autriche de Musil et de Broch. Deuxièmement, l'Europe centrale se définit par opposition à l'Europe de l'Est, et notamment à la Russie » (Riziek, 2001 : 9).

Vient alors 1968 et son « Printemps de Prague », le déferlement des chars russes sur la Tchécoslovaquie sonne comme une insupportable tentative d'arracher brutalement un petit pays occidental pour l'incorporer à la civilisation russe, cet « Anti-Occident » (Kundera, 1983 : 5), selon le mot de Kundera. Dès cet instant, l'envie d'Occident apparaît comme le sentiment le plus impérieux, parce que le plus apte à pérenniser l'âme nationale tchèque. Aussi, l'insurrection hongroise de 1956, les révoltes polonaises des années 1956, 1968, 1970, ou encore celles plus rapprochées de 1980, sont autant d'événements de rupture d'avec le régime communiste, et attestent le besoin d'indépendance de pays bien décidés à s'extirper de la fêrle de l'Est. Mais pour lui, la défense de la « Mitteleuropa » éveille moins le désir d'établir un nouveau concept géopolitique aux frontières closes que la défense d'un espace historico-culturel en quasi voie d'extinction. Si l'Histoire nous a appris que toute limite territoriale est mouvante, Kundera ne s'entête pas à dresser des contours exactement délimités ou pleinement circonscrits, au point de définir l'Europe centrale comme une « zone incertaine de petites nations entre la Russie et l'Allemagne » (Kundera, 1983 : 9). Que si l'Europe a bougé depuis la fin du XIX^e siècle, elle n'est plus conçue en tant que simple concept dynastique de l'Europe des Habsbourg, mais bien davantage à l'image d'un espace culturel entre une Europe occidentale déterminée essentiellement par rapport à la France de l'époque, c'est-à-dire aux *Lumières*, et embrigadée par la Russie de l'autre. C'est donc après un long purgatoire oriental que Kundera lui oppose et appose le brevet d'*européanité* (Nowicki, 1999 : 255), ancrant indubitablement la « Mitteleuropa » à l'Ouest.

Afféré à convaincre les intellectuels du risque encouru par l'absorption de la Tchécoslovaquie au sein de l'Empire russe, il prononce en 1967, au IV^e Congrès de l'Union des écrivains tchécoslovaques⁶, un discours d'ouverture dans lequel il évoque et

⁵ Kundera n'emploie jamais le terme de Tchécoslovaquie, cette nation témoignant à ses yeux d'une histoire trop récente pour être véritablement consistante (Noiville, 2016: 130).

⁶ Congrès intitulé « *Sur le caractère non-évident de la nation* », qui eut lieu du 27 au 29 juin 1967 à Prague, salle Maïakovski de la Maison de la culture des cheminots, palais Vinohrady.

invoque la nation comme moyen de résistance face à la menace d'annexion russe susceptible d'avilir toute création intellectuelle. Discours d'autant plus fameux qu'il résonne en un souffle historique et lui valut en outre l'ovation d'un auditoire comblé. Or, si Kundera s'émeut du sort délétaire réservé à la culture, c'est qu'il est mû par un travail de sauvegarde qui culmine en une authentique lutte identitaire. Notons que si la production artistique des années 1960 connut en Tchécoslovaquie un formidable essor, notamment sous l'impulsion du cinéma et du théâtre, qui comptaient parmi les plus prospères au monde, « le massacre de la culture tchèque depuis 1968 n'a pas son pareil dans l'histoire du pays depuis la guerre de Trente Ans⁷ ». Non contents donc de faire taire la voix des intellectuels, fallait-il encore que les émules du régime procèdent à une mise à ban professionnelle, contribuant à l'effacement de la culture, en tant qu'elle est garante de l'identité tchèque. La rhétorique culturelle s'est par ailleurs avérée largement sous-estimée dans l'Europe d'après 45. Une violence inouïe se déchaîne alors sous la tentative russe de suffoquer les intellectuels (peintres, artistes, cinéastes, écrivains, philosophes...) ; confinant à une véritable chasse à l'homme. Mickiewicz est interdit de spectacle, Patocka décède des suites d'un interrogatoire, Neumann et Pistora se suicident, Prochazka est victime d'une effroyable campagne de calomnie, sans oublier bien sûr les noms des innombrables poussés à l'exil (Gombrowic, Milosz...). La dissidence des années 1960 n'en était pourtant pas à batailler de manière systématique l'idéal soviétique, telle une armée prête au combat.

Si l'Europe de l'avant 89 souffrait d'une scission politique Est-Ouest, elle était tout autant traversée par un schisme d'ordre religieux, avec le pendant catholique à l'Ouest et orthodoxe à l'Est. Mais l'ambiguïté ne s'arrête pas là, car l'Europe décèle la conjonction d'un autre paradoxe : celui d'un continent gangrené par des querelles internes, autant religieuses que politiques, capable d'enfanter l'immonde pour mieux s'en affranchir. L'Europe, ce sont les deux guerres mondiales accolées à deux mille ans de culture, le déchaînement de la barbarie et la constitution des droits de l'homme. Symptôme supplémentaire d'ambivalence : l'Europe centrale est historiquement tributaire de l'Empire des Habsbourg et du Saint-Empire romain, mais engloutie après la Seconde guerre mondiale dans le bloc de l'Est. Dès lors, cette Europe du centre puise son origine bien davantage au cœur d'une culture germanique et des *Lumières* qu'au sein de l'URSS. Kundera cherche donc dans l'Histoire l'aveu tangible de son appartenance à l'Occident, convoquant successivement le legs catholique de la Tchécoslovaquie, de l'Autriche, de la Hongrie ou encore de la Pologne, l'héritage du Gothisme en passant par

⁷ Entretien au journal *Le Monde*, le 19 janvier 1979.

la Réforme, la Renaissance, le Baroque⁸ jusqu'aux *Lumières*, comme autant d'attaches matricielles. Dans une Conférence restée célèbre à l'Université de Zurich en 1922, Paul Valéry affirmait pareillement que l'influence conjointe de la Grèce, du christianisme et de la Rome antique composait les trois piliers ontologiques de l'identité européenne. Et Denis de Rougemont de poursuivre : « toute race et toute terre qui a été successivement romanisée, christianisée et soumise, quant à l'esprit, à la discipline des Grecs, est absolument européenne » (De Rougemont, 1961 : 34). S'il est certes plus aisé de promouvoir par le biais d'échanges économiques une structure politique que par une référence idéale ou idéelle – trop souvent perçue comme abstraite – il n'en demeure pas moins que la rhétorique culturelle assure une démarcation définitive d'avec le bloc de l'Est. Par là, la mise en marche de la quête d'*européanité* de Kundera rime alors invariablement avec l'idée de culture.

Aussi sa passion pour les *Lumières* concrétise-t-elle le jumelage avec l'Europe occidentale, non en tant qu'elles dérivent d'un mouvement spécifiquement français, mais en tant qu'elles émanent d'une inspiration européenne toute entière. S'il choisit Diderot (Kundera, 1981a) contre Dostoïevski, c'est qu'il craint d'être embourbé dans une autre civilisation, capté à son gré dans l'immense machinerie communiste⁹. Relevons également que « la France (...) a (...) toujours joué un rôle particulier dans la conceptualisation de la notion d'Europe centrale - (re)lancée par les dissidents hongrois et tchécoslovaques dès les années 1960 - pour affirmer d'abord une identité culturelle et historique distincte de celle imposée par l'Union soviétique, car depuis le XIX^e siècle, le milieu politico-économique français avait en vue la concurrence de l'Autriche-Hongrie, de l'Allemagne et de la Russie » (PFEIL, 1999 : 395). La France s'est également avérée une patrie d'accueil pour les vagues d'émigrés provenant d'Europe centrale, ainsi qu'une oreille attentive aux écrivains de l'Est ; preuve en est la revue française *Le Débat*, qui publiera son « Occident kidnappé ». Par ailleurs, son désir de français tient tout autant à son amour immodéré de la langue qu'à sa forte réticence à l'égard de la traduction des textes, qui occasionnèrent selon lui de fortes trahisons stylistiques.

Alors qu'il réfute toute inclinaison politique à son œuvre et l'étiquette du dissident politique, nul n'objectera que la littérature de Kundera condense – à son corps défendant – au moins une partie de l'histoire européenne du XX^e siècle. Mais pour l'auteur de *La Plaisanterie*, être romancier n'est pas un engagement militant, ni un acte à vocation politique, c'est « pratiquer un genre littéraire, (...) une attitude, une sagesse,

⁸ La renaissance en Europe centrale de l'art européen opéra sous le signe du baroque.

⁹ Mentionnons que Kundera préfère le terme de « totalitarisme russe » à celui de « communisme », Entretien au journal *Le Monde*, le 19 janvier 1979.

une position excluant toute identification à une politique, à une religion, à une idéologie, à une morale, à une collectivité ; une non-identification consciente, opiniâtre, enragée, conçue non pas comme évasion ou passivité, mais comme résistance, défi, révolte » (Kundera, 1993 : 187). À la question êtes-vous politique ? Il répond sans ambages : « non, je suis romancier » (*ibidem*). Sauf que la littérature de Kundera ne sait faire fi des algarades politiques, toute embarquée qu'elle est dans le combat contre l'idéologie ou ses représentations dogmatiques.

Le rire de l'Est

« La plupart des gens s'adonnent au mirage d'une double candeur : ils croient à la *pérennité de la mémoire* (des hommes, des choses, des actes, des nations) autant qu'à la rémissibilité (des actes, des erreurs, des péchés, dénis de justice). L'une est aussi fausse que l'autre. La vérité se situe à l'opposé : tout sera oublié et rien ne sera réparé. La fonction d'amendement (exercice de la vengeance ou du pardon) sera tenue par l'oubli. Personne n'abolira les torts commis, tous les torts seront oubliés » (Kundera, 1968 : 318).

En 1968 paraît à Paris *La Plaisanterie*, roman qui s'inscrit en pleine concordance avec l'avènement du « Printemps de Prague ». Même si Kundera refuse à son œuvre toute analogie biographique, il est, comme Ludvík Jahn, le héros du roman, jeune étudiant et membre du Parti communiste dont il sera également exclu, en raison d'une plaisanterie. Réhabilité politiquement, Kundera sera à nouveau écarté, puis contraint à l'exil.

La Plaisanterie relate le récit de Ludvík Jahn, universitaire et membre actif de l'Union des Etudiants, épris d'une jeune étudiante, Markéta, dont il ambitionne de s'attirer les faveurs. Mais voilà que la prétendante est mobilisée pour une quinzaine de jours en Bohême pour un stage de formation au sein du Parti communiste afin d'y intégrer le mode opérationnel et la stratégie politique. Et loin d'éprouver le moindre sentiment d'ennui, elle épouse, toute bouffie d'optimisme et avec une docilité irréprochable, les impératifs du Parti, et envoie une lettre à Ludvík témoignant du « sain esprit révolutionnaire » qui souffle par ici. Excédé, ulcéré par la tournure des événements, le jeune universitaire se précipite sur une carte postale et écrit au dos en guise de réplique : « l'optimisme est l'opium du genre humain ! L'esprit sain pue la connerie ! Vive Troski ! Ludvík » (*idem* : 36). Formule enjouée pour attendrir sa belle mais qui le propulsera dans un engrenage dont il ne présumait même pas le commencement.

Or, Ludvík ne revendique aucune contestation ou volonté de résistance à l'encontre du Parti, il évoque seulement, contre la mainmise de l'idéologie, le désir de vivre délivré d'un joug politique trop imposant, qui régit toutes les parcelles de son existence. Pas plus qu'il n'est vêtu des habits du résistant, il ne cherche à combattre ou renier son engagement politique, mais envisage uniquement, à l'ombre du tout politique, d'arracher un sourire, ou ne serait-ce qu'un semblant de soupir à l'être convoité. Il réclame, le temps d'un instant fugace, où la vérité de l'opinion est soudainement suspendue, le droit d'être libéré des étreintes politiques. Au lieu donc de se laisser attendrir, Markéta oppose une indifférence crasse à la tentative de séduction, car l'humour relève du registre de l'interdit. L'homme nouveau étant insensible à la séparation du privé et du public, elle décide aussitôt de transmettre la carte aux autorités du camp. Convoqué à la rentrée de septembre par trois étudiants et sommé de s'expliquer sur sa missive anti-communiste, il plaide inlassablement les circonstances atténuantes. Mais ni l'humour, ni la farce n'eurent raison de l'intraitable dogmatisme communiste : la plaisanterie s'avère une *insoutenable légèreté*. Rien n'y fait, la mécanique est enclenchée ! Contraint de se présenter devant la faculté, les professeurs et ses condisciples, la sentence tombe : il est exclu du Parti, interdit de poursuivre ses études et forcé au travail dans les mines d'Ostrava pour y extraire du charbon. Au royaume de la pensée unique, il n'ait de zèle qui soit permis ! La plaisanterie est transformée en blasphème, et la propension à l'hilarité, en crime impie. Point de place pour la liberté amoureuse, l'épanchement fusionnel, l'autonomie des individus ! Les « agélastes¹⁰ » (Kundera, 1986: 195) du Parti ne bronchent jamais et bâillonnent toutes les cavalcades du cœur et de l'esprit. Ici, le roman d'amour se lit par le prisme du message politique, mais s'apparente bien plus à un roman pirandellien où les bons ne sont pas toujours bons et où les mauvais finissent par ne plus être mauvais.

Et quand fortuitement Ludvík reçoit la visite d'une journaliste de radio, Helena, qui se trouve être l'épouse de Pavel Zemánek, l'auteur du rapport incriminant, il reprend, à ce moment précis, le contrôle de son destin, miroitant savamment son désir de contrecarrer le sort injuste. Pour parapher sa vengeance de la manière la plus romanesque qui soit, Helena joue alors le rôle de prétexte commode pour atteindre sa cible. Mais une fois encore, la réalité vient à faire mentir ses plans malicieux et bouleverse le déroulement de sa péripétie. La femme amadouée succombe à ses charmes, et quand il découvrira son mari au bras d'une étudiante superbe, c'est le bourreau qui, comble

¹⁰ Le mot « agélaste » désigne un individu réfractaire au rire. Inventé par Rabelais, le terme est repris par Kundera dans *L'Art du Roman*.

ultime, finira par être reconnaissant à son égard de l'avoir délivré d'une femme devenue trop envahissante. Les rêveries intrépides de Ludvík trouvent un point de non retour ; pire, elles ont rendu un service inopiné à l'ennemi juré. La prodigieuse imagination, le rêve pourtant si bien agencé ont été ruinés par d'improbables événements facétieux. Il voulait le réel unique, il a fait l'épreuve de la pluralité ! Le totalitarisme voulait l'humanité unique, la littérature la lui fait découvrir multiple ! Ludvík, tout empreint du sentiment de rédemption voit l'imagination rencontrer l'âpreté des circonstances. Le réel est une condition insurmontable, et la littérature, l'apprentissage de celui-ci. Il ne peut pas, d'un coup férir, modeler son fantasme à son bon gré, parce qu'il y a l'autre. En construisant son monde sur un mode romanesque et ses envies lyriques, Ludvík est rattrapé par le principe de réalité. Tandis que le régime totalitaire annihile la pluralité, l'idéologie construit l'Histoire à la manière d'un roman, suivant une réalité bipolaire où le manichéisme triomphe allègrement. En un mot, récuser l'idéologie, c'est renoncer de mettre le monde à sa botte, autant dans les rapports privés que publics.

Si le rire et l'humour constituent l'une des trames qui jonchent l'œuvre de Kundera (*Risibles amours, La Plaisanterie, La Vie est ailleurs, La Valse aux adieux...*), ils expriment surtout la nécessité de mettre une distance entre soi et le monde. Mais s'il rejette toute tendance au lyrisme, c'est pour lui préférer l'ironie tragique, car pour lui, « le romancier convertit les diktats de la science, de la sociologie, de la psychologie, en vérité romanesque chargée de réfuter le mensonge romantique, en cela, il doit être anti-lyrique »¹¹. Refusant donc de plaquer sur le réel l'épanchement romantique ou les envolées lyriques, il use plutôt d'une littérature existentielle, non tant au sens d'un récit personnalisé, mais en tant qu'il prend en considération l'anomie du sujet enté au cœur d'une société totalitaire. En récusant tout lyrisme pour le lyrisme, il s'efforce d'appréhender la tragédie pour ce qu'elle est, c'est-à-dire toute munie des oripeaux du réel, sans s'acclimater du mélodrame. La littérature de Kundera, ce n'est pas un art de raconter, de divertir, de se jouer des conventions, de fuir le vacarme des autres ou le tumulte de son propre moi, mais une authentique modalité de la connaissance, en somme une clé d'éclaircissement aux circonstances historiques. À côté de la littérature, la philosophie ne saurait dès lors prétendre à l'apanage d'un savoir exclusif. « Aucune philosophie, aucune analyse, aucun aphorisme, quelques profonds soient-ils, ne peuvent se comparer en intensité et en plénitude de sens avec une histoire bien racontée », disait Hannah Arendt (Arendt, 1974 : 31). Autrement dit, jamais Kundera n'envisage la perte du sens au profit des péripéties, mais recourt à une narration qui s'accouple à l'idée,

¹¹ La conception anti-lyrique de Kundera trouve son inspiration au cœur de l'œuvre de Hermann Broch.

comme pour mieux lui donner corps, à la façon d'un songe incarné. Cette littérature, ce n'est pas une chimère qui sort tout droit de la cuisse de Jupiter, mais une chronique qui naît du réel pour tout à la fois le surpasser. Philip Roth qualifiera à ce titre l'auteur de *La Plaisanterie* d'écrivain « réaliste » (Roth, 1974 : 7), en tant qu'il énonce les conditions de vie de la société tchèque. Au fond, ce réalisme, c'est le souci de ne pas se laisser désabuser par une vision idéalisée, bref de voir le monde placidement lucide, car pour Kundera, « le romancier doit montrer le monde tel qu'il est : une énigme et un paradoxe »¹². Dans le roman, ce n'est pas lui qu'il raconte, c'est la réalité qu'il explore, au point de dénoncer toute tentative de rétrospection biographique comme réductrice d'abord, indiscreète ensuite. Il n'incite pas une lecture qui reflète, révèle ou révère ses tourments intimes, telle une psychanalyse, mais qui en dit plus que nous en savons sur nous. Ce refus de biographie s'explique moins par le désir d'introspection, de passer au crible son propre moi, à l'image d'une catharsis, que par le souci de lire l'œuvre pour ce qu'elle est, débarrassée des imbroglios personnels de l'auteur. En d'autres termes, ce n'est pas *sa* vie qu'il éclaire, mais *la* vie toute entière. Reste que *La Plaisanterie* ne peut faire l'économie de son auteur, ni éluder le cheminement d'une vie. Ce roman, c' « est un morceau de prose philosophique brillante (...) qui transforme des souvenirs personnels en un essai sur la phénoménologie de l'époque » (Banerjee, 1993 : 29).

Sortons-nous à peine d'une époque intensément idéologique où la complexité du monde se réduisait à un affrontement binaire, que Kundera nous rappelle que la fabrication de l'Histoire n'est pas un processus linéaire, continu ou constant, car toujours, nous faisons la rencontre de l'irréductibilité humaine ! Aussi la philosophie de l'Histoire a-t-elle fait avec Hegel, Comte et enfin Marx, du roman une contribution à l'accomplissement de l'Histoire et le lieu de déploiement de la raison. Or, cette « vision de la direction et de la planification rationnelle de l'Histoire a conduit à l'irrationalité et au goulag » (Chvatil, 1995 : 69). Et voilà bien ce que le roman de Kundera vient contredire au XX^e siècle, démystifiant le roman de la philosophie de l'Histoire, en lui substituant une littérature sans dévotion ni prétention idéologique. Par là, l'humour s'avère la prise la plus opportune sur le monde, chargé de prendre le totalitarisme à revers, en désamorçant l'imposant sérieux de la politique. Il donne ainsi mandat à la littérature d'éveiller le sursaut. Quand les communistes riaient à pleine gorge, l'humour est une délicatesse, un rire expliqué, une valeur ajoutée qui émane du registre de la civilité. *La Plaisanterie*, c'est une parenthèse dans un monde qui a rejeté l'ambiguïté et la nuance. Pour Kundera, le roman sauve le monde, seul susceptible d'atteindre toute sa

¹² Entretien avec Antoine de Gaudemar, février 1984, in *Les grands entretiens de Lire*, 2000, 563.

complexité et de déjouer les turpitudes des rapports humains. Le pari de Kundera, c'est de civiliser les passions politiques à partir de la littérature, en érigeant la culture en rempart au dogme de la pensée unique et aux certitudes insondables, ou pour le dire d'une autre façon, la conclusion de *La Plaisanterie*, ce n'est pas que chacun possède sa vérité, mais que chacun s'illusionne à sa manière.

Une civilisation pour l'Europe

« La culture, c'est la mémoire du peuple, la conscience collective de la continuité historique, le mode de penser et de vivre »¹³
(Milan Kundera).

Élevé au rang de symbole identitaire européen, le mot de culture¹⁴ culmine chez Kundera dans une double acception ; il relève autant d'une médiation, entendu un acte de transmission, qu'il procède d'une liberté, c'est-à-dire un arrachement à soi et un moyen de résistance face à l'oppression. Si, pour Kundera, l'Europe est avant tout culturelle, c'est qu'elle aspire à former civilisation, terme qui synthétise la confrontation, à l'aube du romantisme, d'un modèle national allemand de culture, avec celui français à vocation universelle. Partant, l'Europe ne saurait se réduire à un amas de valeurs armé de normes cosmopolites, ni davantage à sa condition irénique ou encore à un organe procédural, mais se définit *a contrario* comme une authentique civilisation, avec tout ce que cela représente de substantiel et de charnel, confinant à ce que l'on peut nommer une « communauté de destin ». Kundera opère en conséquence un déplacement du paradigme politique vers celui civilisationnel, car « c'est à la frontière orientale de l'Occident que, mieux qu'ailleurs, on perçoit la Russie (...) comme une autre civilisation » (Kundera, 1983 : 5). Refusant dès lors tout acoquinement ou connivence avec le voisin de l'Est, animé par l'optimisme de la raison et par la conviction que l'histoire humaine sera moins sanglante par la contribution de la littérature, Kundera voit dans le raccordement à l'Occident une manière de s'ajuster à son destin civilisationnel.

Et si nous parlons de culture française ou tchèque, ce par contraste avec la culture européenne, c'est que la seconde relève invariablement de la première. Autrement dit, c'est le singulier qui constitue le viatique de l'universel, un peu comme si la culture, vie de l'esprit, venait à transcender le culturel, existence coutumière, sans que le réel ne

¹³ Milan Kundera, entretien au journal *Le Monde*, janvier 1979.

¹⁴ Le mot « culture » est d'origine romaine, « cultura », qui émane de « colere » et qui signifie « commerce de l'homme avec la nature ». Il désigne par prolongement le soin des champs, du verger, du bétail, et s'étend métaphoriquement à la culture de l'âme.

s'oppose à l'absolu, l'idéal à l'ici bas, l'intelligible au sensible. La culture, c'est une appartenance qui jamais n'enferme. Preuve que, si tchèque d'origine, il écrit dorénavant en français, c'est bien la langue européenne toute entière qu'il parle ! Ainsi la mesure de l'existence d'une nation tient à sa propension à s'accoler à l'universel. Alors bien sûr, l'*européanité* est un processus d'apprentissage, qui plus est au sein de sa Tchécoslovaquie natale, qui a subi par ailleurs une évolution non harmonieuse. Faut-il assurément plus d'une génération pour communier définitivement dans un idiome culturel ! C'est donc dans sa requête européenne, c'est-à-dire dans son aspiration à l'universalité, que la renaissance de la littérature tchèque a opéré, à l'instant même où Goethe déployait – notamment au cours de ses *Conversations* avec Eckermann – son célèbre concept de littérature mondiale (Kundera, 1981b : 7). Presque disparu sous la germanisation intense qui suivit la Guerre de Trente Ans, la Tchécoslovaquie n'a pu survivre que grâce à la littérature, ou, pour le dire d'une formule, « la nation tchèque est née de sa littérature, par sa littérature, et son sort est donc fatalement lié à celui de sa littérature et de sa culture » (*idem* : 6).

L'Europe de Kundera est un héritage doublé d'un sentiment d'appartenance, d'une espèce d'affiliation sentimentale « où l'attachement aux formes culturelles semble équivaloir à l'attachement à la terre » (Lévinas, 1985 : 34), pour reprendre une formulation qu'employait Lévinas à propos de son rapport à la France. L'appartenance européenne peut aussi bien résulter du cœur que des racines, à l'image du « patriotisme de compassion » (Weil, 1949) que prône la philosophe Simone Weil. Le patriotisme que chérit Kundera, c'est celui voué à la préservation des esprits nationaux et du laboratoire de langues qui les accompagne, avec leur mode singulier de présence sur terre, leurs paysages et leurs façons d'être, de vivre, de penser ou d'aimer. Tâche d'autant plus périlleuse, à l'instant où l'anglais tend à devenir la langue de la normalisation universelle ! Concrétisant le passage à l'idée de civilisation, les exclusivismes en appellent à l'Europe, sans jamais pour autant s'adosser à un universalisme échevelé, pétri d'absolu et qui périt de sa trop grande incomplétude, comme amputé de toutes représentations, suivant la figure de la supranationalité. Qu'avant même de postuler au statut d'universel, les nations possèdent d'abord une genèse et un contexte. Elles sont le fruit d'une longue gestation, qui n'échappe pas au fatalisme des particularismes. Mais si la civilisation européenne sourde assurément des influences ou des spécificités nationales, toute création ne s'abrite pas pour autant inéluctablement derrière l'ombre d'une autre. Serait-il immérité de percevoir Kafka comme insécable de l'apport de Flaubert, et le roman européen dans lequel est immergé l'œuvre de Kundera, comme

l'héritier unique de Cervantès ou de Diderot, de Broch ou de Musil, d'autant plus qu'aucun d'entre eux ne vécut la même ère que Kundera.

Quarante ans nous séparent du « Printemps de Prague », que déjà Kundera s'en remet au constat du pessimisme. Car dans l'Europe qui embrasse et embrase l'économie comme point cardinal, et qui a fait sienne la logique du marché – en plaçant la bureaucratie au fondement de son fonctionnement – la culture constitue un liant générationnel en voie d'extinction, comme si l'*Avoir* avait eu raison de l'*Être*. Ce qui menace l'Europe d'aujourd'hui, c'est une plaie autrement plus masquée que celle des algarades politiques de naguère : l'oubli. En quoi :

l'Europe centrale doit donc s'opposer non seulement à la force pesante de son grand voisin, mais aussi à la force immatérielle du temps qui, irréparablement, laisse derrière lui l'époque de la culture. C'est pourquoi les révoltes centre-européennes ont quelque chose de conservateur, je dirais presque dianachronique : elles tentent désespérément de restaurer le temps passé, le temps passé de la culture, le temps passé des Temps modernes, parce que seulement dans cette époque, seulement dans le monde qui garde une dimension culturelle, l'Europe centrale peut encore défendre son identité, peut encore être perçue telle qu'elle est. Sa vraie tragédie n'est donc pas la Russie, mais l'Europe, (...) plus ressentie comme valeur (Kundera, 1983 : 13).

En quittant l'espace européen sous le processus de sécularisation, Dieu avait érigé la culture en valeur suprême, mais voilà qu'à son tour, « la culture a déjà cédé la place. Ainsi l'image de l'identité européenne s'éloigne dans le passé. Européen : celui qui a la nostalgie de l'Europe » (Kundera, 1986 : 154). La nostalgie¹⁵ dont parle Kundera, c'est moins l'expression d'une passion mélancolique que la conscience angoissée de la perte. La mémoire doit être une archive destinée à aujourd'hui, afin de remédier à la crise existentielle de la dés-identification, cette négligence consciente à l'oubli. Mémoire : sauvegarde littéraire de l'Europe. « Je n'avais jamais songé qu'il existât véritablement une Europe, écrivait Valéry dans *Regards sur le monde actuel*. Nous ne pensons que par hasard aux circonstances permanentes de notre vie ; nous ne les percevons qu'au moment où elles s'altèrent tout à coup » (Valéry, 1931 : 12). C'est bien parce que l'idée d'Europe est si précaire qu'elle devient si précieuse. « J'ai vu ma propre génération disparaître des livres, des bibliothèques, de l'Histoire » (Bloch-Morhanges et Alper, 1980 : 1778) confessa même Kundera.

Dans l'univers communicationnel où l'immédiateté de l'éphémère triomphe de la permanence de l'écrit, et où la culture tend à s'effacer devant l' « *entertainment* »,

¹⁵ Du grec « *nostos* » : retour ; « *algos* » : douleur.

comme ils disent en Amérique, jusqu'à succomber aux délices frivoles de la consommation, peut-on croire après Kundera la littérature impérissable, indémodable, indépassable ? De là, le recours au sens du tragique pallie l'effacement de la culture. Et c'est ce tragique qui induit le souci de la continuité historique en s'accolant à une vision de l'homme fondé sur le parangon culturel, au point de transcender la figure institutionnelle de l'Europe, en convoquant tour à tour l'art baroque, la poésie, le théâtre, le cinéma et la littérature, qui apparaissent d'ailleurs avec une insistance bien plus marquée chez Kundera, que la référence aux hommes d'État. La culture, ce n'est pas un arrangement politique, une question périphérique, pas davantage un enjolivement dépourvu de consistance, mais un produit spirituel supérieur à toutes les limites formelles d'une géographie, d'une sociologie ou d'un territoire économique. Dit autrement, l'identité européenne n'est pas soluble dans ce que Marcin Krol nomme une « norme européenne de bienséance » (Krol, 1992), corpus de valeurs intériorisé par la vie sociale, et assimilé à une « psychologie collective » (Nowicki, 2000), pour reprendre un terme de Joanna Nowicki. La culture de Kundera, ce n'est pas non plus celle élitiste, embrigadée dans les rouages de la mondialisation, mais celle qui résonne comme un véritable cri d'amour, au point que le directeur de l'agence de presse de Hongrie se disait prêt à mourir pour elle, dans un élan de désespoir, à l'instant où les chars russes marchaient sur Budapest en 1956 (Kundera, 1983 : 1). Car s'en prendre à la Tchécoslovaquie, c'est s'en prendre à toute l'Europe ! Kundera perçoit l'identité comme un symbole de mortalité, d'une dette envers laquelle chaque Européen est comptable, ce pour éviter de voir l'Europe s'adosser au souvenir prestigieux et immémorial d'un passé dépassé. La culture européenne requiert une exigeante fidélité.

Quand l'Union européenne, cette communauté hors-sol, technocratique, apparaît essentiellement comme le fruit d'un compromis politico-économique, l'Europe de Kundera est une réminiscence, qui affermit la promesse de l'unité, prolongeant le vieux rêve de Jean Monnet, lequel affirmait, dans une formule attribuée : « si je devais recommencer, je commencerais par la culture ». Alors comment ne pas laisser se défaire la culture, sous l'impact de droits individuels toujours plus corvéables à souhait, disposant du monde sans scrupules au lieu de s'ouvrir à lui ?

Déchirée en deux blocs, deux philosophies antagonistes, Kundera propose une alternative à la vision séparatiste qui assaille l'Europe. À la radicalité du politique, il oppose le désenchantement par la littérature. Comme il y a sûrement plus d'Europe dans l'œuvre de Kundera que dans tout le droit communautaire, il y a des livres qui font plus l'Histoire que des organismes entiers. Kundera, c'est la boussole culturelle d'une époque qui a vu la mise à mort de l'idéologie marxiste, l'effondrement du communisme et

l'avènement des droits de l'homme. Si nous sommes majoritairement revenus de l'illusion communiste, ce mot qui forme, dès les années 1950, l'analogie entre le stalinisme et le nazisme, le questionnement identitaire demeure toujours vivace, plus encore à une heure où l'on compte les conséquences du Brexit. Et si l'effondrement du mur et avec lui l'implosion d'un système politique nous a guéris du tragique, sommes-nous déjà astreints à vivre sous le mythe de la culture ? En position d'innovateur dans la volonté de créer un objet politique inédit, qui ne soit ni réductible à la nation ni à l'Empire, l'Union européenne ne peut secourir sa civilisation « tant que l'Europe expression géographique ne s'est pas transformée en Europe communauté spirituelle » (Brunschvicg, 1947 : 18).

Aux dogmes influents de la bureaucratie et du libre échange – où les normes politico-juridiques vivent juxtaposées, nourries par de purs échanges formels – Kundera rétorque le droit de regarder le monde autrement, en mettant la culture à l'écart des entrelacs de l'économie. Kundera, c'est le symptôme d'une Europe qui ne veut pas mourir, car ce rêve est trop précieux pour le voir s'anéantir.

Bibliographie

- ARENDETT, Hannah (1974). *Vies politiques*. Paris : Gallimard.
- BANERJEE, Maria-Nemcovà (1993). *Les paradoxes terminaux. Les Romans de Milan Kundera*. Paris : Gallimard.
- BIRONDE, Normand (1979). « Entretien avec Milan Kundera », *Liberté*, n° 121, pp. 19-33.
- BLOCH-MORHANGES, Lise et ALPER, David (1980). *Artiste et métèque*. Buchet / Chastel : Paris.
- BRUNSCHVICG, Léon (1947). *L'esprit européen. Être et penser*. Neuchâtel : La Baconnière.
- CHVATIL, Kvetoslav (1995). *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Paris : Gallimard.
- DE ROUGEMONT, Denis (1961). *Vingt-huit siècles d'Europe, la conscience européenne à travers les textes, d'Hésiode à nos jours*. Paris : Payot.
- KROL, Marcin (1992). « Europejska norma przyzwoitosci » (Normes européennes de bienséance), *in Dylematy Europejskiej tozsamosci* (Dilemmes de l'identité européenne). Varsovie.
- KUNDERA, Milan (1968). *La Plaisanterie*. Paris : Gallimard.
- KUNDERA, Milan (1981a). *Jacques et son maître. Hommage à Denis Diderot*. Paris : Gallimard.
- KUNDERA, Milan (1981b). « Le pari de la littérature tchèque », *Liberté*, n° 3, pp. 6-12.

- KUNDERA, Milan (1983). « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat*, n° 27, pp. 3-23.
- KUNDERA, Milan (1986). *L'Art du roman*. Paris : Gallimard.
- KUNDERA, Milan (1993). *Les testaments trahis*. Paris : Gallimard.
- LEVINAS, Emmanuel (1985). « Portrait », *Les Nouveaux Cahiers*, n° 3, pp. 30-35.
- NOIVILLE, Florence (2016). *Ecrire c'est comme l'amour*. Paris : Autrement.
- NOWICKI, Joanna (1999). « L'euroanéité revendiquée, ou l'identité de l'Europe médiane », *Hermès*, n° 23-24.
- NOWICKI, Joanna (2000). « L'Europe comme référence pour la grande Europe », *Communication et organisation*, n° 7.
- RIZIEK, Martin (2001). *Comment devient-on Kundera ?* Paris : Gallimard.
- ROTH, Philip (1974). *Introducing Milan Kundera, Laughable Loves*. New York: Alfred A. Knopf.
- VALERY, Paul (1931). *Regards sur le monde actuel*. Paris : Stock.
- WEIL, Simone (1949). *L'enracinement, Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*. Paris : Gallimard.
- La République Démocratique Allemande et l'Occident*, sous la direction de PFEIL, Ulrich (1999). Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle.
- Les grands entretiens de LIRE*, présentés par Pierre Assouline (2000). Paris : Omnibus.

REGARDS IDÉOGRAPHIQUES SUR LA FRANCE ET LA LANGUE FRANÇAISE DANS L'ÉCRITURE TRANSCULTURELLE DE SHAN SA

FIGURELLA DI STEFANO

Università per Stranieri di Siena (Italie)

distefano@unistrasi.it

Résumé : La démythification du concept d'« orientalisme », élaborée par Saïd dans ses célèbres études a sans nul doute fourni de nouvelles pistes pour la relation à l'Autre, au Divers. Aujourd'hui la France et la langue française se situent au cœur du discours sur l'Europe notamment de la part d'écrivains francophones, même quand leurs œuvres portent uniquement sur leur pays d'origine. C'est le cas par exemple du *corpus* des écrivains venus de Chine comme François Cheng, Dai Sijie, Shan Sa, qui en parlant de Chine et des Chinois semblent élaborer, en filigrane, une nouvelle définition de l'action de l'Europe et de la France. Dans notre étude nous souhaitons analyser l'adoption de la langue française de la part de l'écrivaine chinoise francophone Shan Sa, en tant que outil de (ré) vision ainsi que de (ré) actualisation de la notion d'Europe, en nous appuyant sur une approche sémiotique et rhétorique de la langue française telle qu'elle est conçue par l'écrivaine pékinoise.

Mots-clés : Shan Sa – écriture franco-chinoise – Orientalisme – Transculturalisme – sémiotique

Abstract: At beginning of XX century the passion for « chinoiserie » throughout French poets has undoubtedly furnish a fake image about Easter lands behind the notion of « Orientalism » forged by Said. Actually, France and French language as country and language of adoption seem to rise up a new idea of Europe in francophone writers and artists. We can mention for example the new literary perspectives including in Chinese-francophone writers such as François Cheng, Dai Sijie, Shan Sa who are very much involved in offering to European readers a new idea of China. However theirs works contributes to develop a new idea of Europe in the world. In this paper we focuses about Chinese- francophone writing as way to light on an “exotic” image of Europe.

Keywords: Shan Sa-Chinese-francophone writing- transcultural studies-semiotic-Orientalism

Introduction et Prémisse méthodologique

Dans les pages de son célèbre essai *Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (1978), Edward Saïd propose une image finalement démystifiée des concepts d'« Orient » et d'« Orientalisme », en définissant ceux-ci comme n'étant rien d'autre que des constructions élaborées sous la plume des écrivains ainsi que des journalistes occidentaux. En effet, l'observation du comparatiste :

L'Orient a presque été une invention de l'Europe, depuis l'Antiquité lieu de fantaisie, plein d'êtres exotiques, de souvenirs et de paysages obsédants, d'expériences extraordinaires (...). Pour leur part, les Français et les Anglais – et, dans une moindre mesure, les Allemands, les Russes, les Portugais, les Italiens et les Suisses – possèdent une longue tradition de ce que j'appellerai l'*orientalisme*, qui est une manière de s'arranger avec l'Orient fondée sur la place particulière que celui-ci tient dans l'expérience de l'Europe occidentale. (Saïd, 2003 : 29-30)

résonne comme une condamnation d'une image de l'Orient longtemps manipulée, voire affectée par le sentiment de supériorité des Occidentaux colonisateurs, voyageurs, touristes, journalistes. En bref, c'est le discours qu'une civilisation tient sur l'autre, comme le suggère Todorov, (*idem* : 21) en termes de supériorité, d'infériorité et d'unicité, qui a engendré, au fil des siècles, le discours esclavagiste, puis colonialiste, qui comme nous le savons croise à maintes reprises le discours sur l'« Orientalisme ». L'étude de ce dernier dont la présence bénéficie d'une approche pluridisciplinaire, à savoir en politique, en littérature, dans les journaux intimes ainsi que dans la science s'avère, donc, un outil fécond pour connaître moins l'Orient que l'Occident. Pourtant, si le discours orientaliste en Occident a fait l'objet d'importantes études chez les écrivains notamment européens – citons par exemple Marco Polo, Voltaire, Montesquieu, Paul Claudel, Malraux, Sartre, est-ce qu'on peut parler d'un discours « européiste » chez les écrivains orientaux qui ont choisi la langue française comme langue d'expression littéraire ? Dans ce cas, de quelle manière ce discours se développe et jusqu'à quel point la relation à l'Autre se définit uniquement en termes de supériorité ou plutôt comme appui pour un remplacement de la représentation de l'Europe, dans sa version exotique ? Ces questions feront l'objet de notre réflexion.

Précisons tout d'abord notre espace géographique d'étude qui sera celui de l'Extrême-Orient, à savoir la Chine et de son lien à l'Europe, à savoir la France. En effet notre *corpus* littéraire inclura les écrivains francophones venus de Chine, qui à partir de la seconde moitié du XX^e siècle se sont installés en France et ont commencé à attirer

l'attention du lectorat de l'Hexagone, soucieux de lire des histoires de Chine et de Chinois. Notre démarche semble, donc, débiter sur un paradoxe, car les écrivains chinois francophones tels que François Cheng, Dai Sijie, Shan Sa, pour n'en citer que quelques-uns racontent, dans la plupart des cas, des histoires de Chine et de Chinois, qui renvoient donc exclusivement à leur pays d'origine, sans dresser un véritable discours sur l'Europe et les Européens.

Qui plus est, dans l'immense réseau des lettres francophones, l'exemple de la francophonie chinoise arrive sur la scène européenne et notamment française au début des années quatre-vingt-dix, au moment où la démythification de l'orientalisme suggérée par Saïd se fait de plus en plus massive, et la Chine toujours racontée par les Européens comme un pays encore trop fermé au monde extérieur, voire immobile, exotique, incompréhensible devient tout d'un coup, à travers la nouvelle génération d'écrivains chinois d'expression française, un espace plus proche, presque familier. Il y a donc deux paradoxes qui se superposent et qui feront l'objet de notre étude, car d'une part les coutumes chinoises décrites dans une langue européenne, à savoir le français, se retrouvent universalisées auprès du lectorat francophone ; d'autres part, les coutumes européennes se retrouvent également universalisées à travers les correspondances déclenchées par les figures de style de la langue française superposées aux idéogrammes chinois. C'est donc la manière spéciale de se servir de la langue française, de la travailler, de la manipuler, de la « faire chanter » chez les écrivains chinois-francophones qui nous permettra de replacer l'Europe, à savoir la France, dans sa vocation de « dire le monde »¹.

Notre analyse sur l'écriture, que nous qualifions « franco-chinoise », sera notamment d'ordre sémiotique et rhétorique à la fois. En effet, l'approche sémiotique est étroitement liée aux traits chinois, avec leur surcharge de symboles ainsi que de correspondance tandis que celle de la rhétorique justifie l'emploi des figures de style de la langue française. En effet, nous sommes persuadés que la visualité des idéogrammes superposés aux figures de style fournies par la langue française constitue un lieu privilégié de mobilité, de déplacement tout au long de l'un des sens principaux du corps humain, c'est à dire la vue, car les images de la langue mettent en cause la linéarité de la lecture, en bouleversant les limites entre le centre et la périphérie du texte, et en légitimant l'émergence d'une écriture en mouvement ou plutôt migrante.

C'est le même procédé qui caractérise les enjeux de la mondialisation où l'intensification des échanges d'ordre linguistique, culturel, économique se réalise à

¹ Nous renvoyons au but souhaité par les signataires du *Manifeste de la Littérature-monde en français* signé en 2007 par quarante-quatre écrivains de langue française.

travers la mobilité de l'individu qui doit désormais faire face au déplacement physique, psychique et identitaire lié à sa condition de migrant. Il convient de rappeler, à propos du lien entre sémiotique et rhétorique, les études réalisées par le Groupe μ ou Groupe de Liège, qui à partir des années soixante a élaboré un modèle de rhétorique dont les points forts ont fait l'objet de l'étude *Rhétorique générale* (1970), désormais un point de référence pour les études en sciences humaines. Jean-Marie Klinkenberg, l'un des représentants du Groupe dans sa composition actuelle, s'exprime ainsi lien entre sémiotique et rhétorique :

La rhétorique apparaît ainsi comme une partie créative du système sémiotique : celle qui permet de faire évoluer celui-ci par la production de nouvelles relations entre unités et dès lors par la production de nouvelles unités. Elle est donc un élément moteur, qui se situe en un endroit privilégié : à la frontière, toujours mobile, tracée par les règles du système. Un système, pour rester dynamique, doit en effet toujours comporter un composant évolutif (Klinkenberg, 1996 : 282)

Le spécialiste développe les idées déjà amorcées par le Groupe dans le célèbre *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image* (1992) où le rapprochement entre les deux disciplines, à savoir la sémiotique et la rhétorique, est analysé dans toutes ses composantes. D'où, notre défi, c'est-à-dire parvenir à une image exotique ou plutôt idéographique de l'Europe à travers la rencontre entre langue française et langue chinoise, dans une dimension transculturelle. Nous nous appuyerons notamment sur l'œuvre de Shan Sa, écrivaine appartenant à la nouvelle génération d'artistes venus de Chine, qui dans sa triple carrière d'écrivaine, de calligraphe, et de peintre, nous permet de voyager entre Chine et Europe en stimulant la vue tant dans l'opération de lecture linéaire que de celle de visionnement des images de la langue.

Pour ce faire, tout d'abord nous essayerons de faire le point sur l'actuelle facette exotique de l'Europe qui résulte des relations franco-chinoises, qui au fil des dernières décennies ont enrichi le panorama économique, historique, culturel et linguistique de la France et de l'Europe en général ; les études ainsi que les dynamiques sur ce point nous permettront dans un deuxième temps de nous nous atteler à l'analyse de l'œuvre romanesque de Shan Sa, dont le volet biographique ainsi qu'artistique nous fournira un témoignage fécond de sa perception de l'Autre, c'est-à-dire l'Europe, comme lieu à la croisée des langues et des cultures.

Quelques considérations sur la francophonie chinoise comme stratégie du discours « européiste » dans le monde, à travers la langue française : enjeux historiques, culturels et linguistiques

En 2000, les candidats du CAPES et de l'agrégation en France sont confrontés, lors des examens de géographie et d'histoire, à un sujet de débat à la fois inattendu et audacieux, à savoir « La Chine et la diaspora chinoise »². Un signe précurseur ou une simple coïncidence, si on constate que la même année, Gao Xingjian, réfugié politique installé en France depuis 1997 et désormais citoyen français, est couronné par le prix Nobel de littérature, et Dai Sijie, déjà connu auprès du public français grâce à son activité de cinéaste, publie *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, un roman rédigé directement en français, qui fait l'objet, la même année, de plusieurs prix littéraires.

Qui plus est, en 2001 François Cheng, le pionnier de la littérature chinoise francophone au XX^e siècle, reçoit le Grand prix de la Francophonie, et en 2002 il est élu Académicien au 34 fauteuil, en donnant ainsi pour la première fois à l'Asie une place d'honneur dans l'illustre compagnie. Shan Sa, quant à elle, remporte le Prix Goncourt en 2000 pour le roman *Porte de la paix céleste* et le Prix Goncourt pour les Lycéens l'année suivante grâce au succès du roman *La joueuse de Go*. Cette foule (primée) d'écrivains chinois d'expression française semble corroborer la richesse du volet culturel et littéraire de la puissance montante de la Chine envisagée par Alain Peyrefitte dans *Quand la Chine s'éveillera... le monde tremblera*, en 1973, au lendemain de la visite officielle en Chine de Georges Pompidou. Ensuite les années croisées France / Chine entamées en 2004-2005 semble fortifier du point de vue historique ainsi que diplomatique un lien souvent caractérisé par un état de défiance et d'incompréhensions (vente des armes à Taiwan par les Français lors de la première Guerre du Golfe, incident de la flamme Olympique à Paris, pour n'en citer que quelques-uns).

Du point de vue culturel la création des Instituts Confucius en France, et des Alliances françaises en Chine intensifie les échanges des étudiants qui souhaitent apprendre la langue chinoise et la langue française. Selon l'estimation d'Emmanuel Lincot « Le nombre d'étudiants chinois dans notre pays [la France] a dépassé, en 2011, d'après les données officielles de Campus France, la communauté des étudiants marocains (la plus importante jusqu'alors) » (Daniel, Grangé, 2015 : 177).

L'ouvrage collectif dirigé par Sylvester et Thouroude, *Traits chinois / Lignes francophones* (2012), ou les travaux critiques en 2014 à l'occasion des célébrations pour

² www.deveninrenseignant.gov.fr

le 50 anniversaire des relations diplomatiques entre la France et la Chine, à savoir *France-Chine. Les échanges culturels et linguistiques : histoire, enjeux, perspectives* (2015) soigné par Yves Daniel et d'autres spécialistes, *Polyphonies franco-chinoises* (2015) sous la direction de Béatrice Bouvier-Lafitte et Yves Loiseau pour n'en citer que quelques, ainsi que le grand nombre de thèses auprès des Universités françaises portant sur la littérature chinoise francophone témoignent sans nul doute de l'intérêt vif, voire de l'engouement de la part des Français à propos de la rencontre entre France et Chine, et bien sûr entre langue française et langue chinoise. Un prisme séduisant, dont les origines remontent au XVII^e siècle, destiné à renouveler, encore une fois, les notions d'identité francophone, d'écrivain francophone au XXI^e siècle.

En effet, si la francophonie, en tant que phénomène littéraire, linguistique, et culturel n'est plus désormais l'exclusivité des 77 pays de l'OIF³, nous pouvons affirmer que le cas des écrivains chinois d'expression française pourrait s'inscrire dans le cadre de la *francophonie émergente*, c'est-à-dire récente, ou plutôt dans celui de la *Littérature-monde* en français, dont les thèmes, le style, et la compétence plurilingue exercée par les écrivains évoluent sous l'égide de la mondialisation en termes de déplacements, migrations, échanges, suppression de frontières, dans le but finalement d'une réduction des écarts, où se situe d'ailleurs la nature même du concept de convergence littéraire, désormais bien introduit au sein des nouvelles approches des poétiques francophones. Dans l'immense réseau des littératures francophones, qui font de la pluralité linguistique et culturelle leur marque distinctive, il n'est pas anodin que la pratique scripturaire du roman est devenu le terreau privilégié où se reflètent les migrations physiques et identitaires des écrivains FLE⁴.

L'œuvre de Shan Sa ou la manière de calligraphier la langue française et la France

« Coutume importée d'Occident, le Nouvel An ouvre la saison des bals » (Shan Sa, 2001 : 47) Ainsi s'exprime la joueuse de Go, protagoniste du roman éponyme de l'un des succès français de Shan Sa, créant ainsi un des rares liens directs entre l'Occident, à savoir l'Europe, et la Chine tout au long du roman. La Chine en guerre contre le Japon (1938), comme nous le verrons dans un instant s'ouvre aux traditions venues d'ailleurs. Née à Pékin en 1972, au sein d'une famille d'intellectuels, Shan Sa « bruissement du vent

³ Organisation International de la Francophonie.

⁴ Nous reprenons ici la définition que Anne-Rosine Delbart donne à propos des écrivains francophones (2005).

dans la montagne », son vrai nom étant Yan Ni, en idéogrammes 扇, en pinyin shān, c'est-à-dire « vent », mais également « montagne », fut poussée depuis son enfance à la calligraphie, tout comme à l'écriture de poème. Son premier recueil en chinois *Poèmes de Yan Ni* date de 1983. Son adolescence et une première partie de sa phase adulte se déroulent, donc, en Chine, où elle s'affirme comme poétesse, calligraphe, et peintre. Ensuite, en 1989, dégoûtée par les événements de la Place de Tian'an-men, auxquels elle participe comme étudiante, elle décide de quitter définitivement la Chine pour rejoindre son père, Professeur à la Sorbonne, en France. Une fois installée dans l'Hexagone, elle continue ses études à Paris en perfectionnant l'apprentissage de la langue française, en poursuivant sa carrière d'écrivaine entamée en Chine.

Pourtant, cette fois, elle se tourne définitivement vers la langue française, comme langue d'expression littéraire. Ce choix lui permet d'être à l'honneur du marché éditorial français, et par conséquent, du lectorat français qui apprécie ses romans parfumés de Chine comme une sorte de voyage à la recherche des valeurs universelles : « Si l'écrivain fait son livre d'une histoire chinoise, africaine ou autre, les lecteurs y liront les leurs, y vivront leurs souffrances et leurs plaisirs. Dans le roman le monde est universel, l'humanité plus unie. La Chine et la France ne font qu'une (Ding, 1990 : 327).

Avec la parution du roman *La Joueuse de Go* en 2001, Shan Sa parvient sans nul doute à une excellente maîtrise de la langue française ; un apprentissage qui ne s'est pas réalisé sans peine, et qui inscrit l'écrivaine pékinoise dans le cadre des « auteurs FLE », selon la catégorie suggérée par Anne-Rosine Delbart (2005 : 145). L'écriture est recherchée et la forme rend hommage à la musicalité de la langue française. L'écrivaine pékinoise, qui ne vise pas à entrer en compétition avec la langue du pays d'accueil, en exploitant, au contraire, toutes les potentialités esthétiques ainsi qu'artistiques, en générale, fournies par la langue française. Par contre, les idéogrammes ne sont jamais utilisés directement dans le texte ; mais leur présence est assurée par le biais des figures de style.

Avant de nous plonger dans la lecture ainsi que dans l'analyse de certains extraits de *La Joueuse de Go*, dans le but de mettre en évidence la typologie d'alliance entre langue française et langue chinoise menée par Shan Sa, il nous convient d'en rappeler brièvement le dénouement. Parmi les événements historiques qui ont bouleversé les esprits des Chinois, Shan Sa choisit, pour son premier succès *en* français, celui de la guerre sino-japonaise de 1938, suite à l'occupation de la Manchourie par l'armée japonaise. Dans ce cadre, une lycéenne (nommée « Chant de nuit », comme elle-même révélera seulement à la fin de l'histoire), se passionne au jeu du go, soucieuse de vivre un

autre destin que celui que l'histoire lui a réservé. Sa vie est bouleversée par l'arrivée d'un officier japonais totalement dévoué à la logique de son Empire. Alors-que la Chine vacille sous les coups de l'envahisseur, la Chinoise et le Japonais s'aiment et s'affrontent en juxtaposant leurs vies à celle du damier du Go.

La Joueuse de Go présente, déjà à partir du titre, le procédé stylistique de la métaphore, qu'on pourrait qualifier à double vitesse. En effet, d'une part, la métaphore du Go est exploitée pour célébrer les coutumes et les traditions de l'Empire du Milieu : « Selon la légende, la Chine a inventé ce jeu [le Go] extraordinaire il y a quatre mille ans. Au cours de sa trop longue histoire, sa culture s'est épuisée, et le go a perdu son raffinement, sa pureté d'origine » (Sa, 2001 : 153) ; d'autre part le jeu de Go dessine la misère de l'homme (un pion) en guerre, lorsque le jeune officier japonais affirme : « Mon affectation en Chine m'a permis de comprendre la grandeur et la misère du soldat. Conduit par l'ordre, il se déplace en ignorant la direction et le sens de sa marche. Un pion parmi d'autres » (*idem* : 201). Le jeu du Go comme métaphore de la guerre, et les pions comme le déracinement des soldats et des hommes en générale. C'est au niveau des procédés stylistiques, donc, que le rapprochement entre France et Chine devient de plus en plus évident, surtout dans les modalités d'emploi de la métaphore autour du jeu de *Go* pour la construction par exemple de la phrase suivante : « cette existence n'est qu'une partie de go » (*idem* : 275) ou encore de façon moins directe : « Le bonheur est un combat d'encerclément » (*idem* : 278). En effet, nous pouvons deviner une juxtaposition d'une tradition comme celle du *Go*, strictement liée à la Chine, mais qui à travers le recours à la métaphore ouvre ses portes et ses « pions » au monde, dans une dimension universelle, et les potentialités de « dire le monde » de la langue française de façon originale sans perturber la syntaxe de cette dernière.

Pourtant, le rapport de Shan Sa à la francophonie s'avère marqué par le sens de l'Histoire de son pays d'origine, par le souci de s'en détacher parfois, mais aussi par le désir poignant d'en louer les beautés. Et les beautés de la Chine sont présentes partout dans *La joueuse de Go*, notamment dans la description des phénomènes naturels, du paysage, comme nous pouvons le remarquer dans l'*incipit* : « Place des Mille Vents, les joueurs couverts de givre sont pareils aux bonhommes de neige. Une vapeur blanche s'échappe des nez et des bouches. Des aiguilles de glace, poussées sous le rebord de leurs toques, pointent vers la terre. Le ciel est de nacre, le soleil cramoisi, tombe, tombe. Où se situe le tombeau du soleil ? » (*idem* : 9).

Et encore : « La lune est absente cette nuit, le vent gémit comme un nouveau-né. Là-haut, un dieu affronte une déesse en bousculant les étoiles » (*idem* : 10). La similitude entre les « joueurs couverts de givre » et les « bonhommes de neige », les

couleurs du ciel, « le tombeau du soleil », et la métaphore du Dieu qui affronte une déesse en bousculant les étoiles nous font savourer la « poésie » de la langue française où se cache moins le désir de transmettre un message que le désir de faire chanter la langue française, à travers les images et surtout à travers le silence, car les joueurs de Go ne parlent jamais, pendant leur partie, comme l'affirme Shan Sa :

Sur la Place des mille vents, le langage est banni et on n'entend que le claquement des pions... J'ai écrit des phrases semblables dans mes autres romans. Dans mon premier roman, *Porte de la Paix Céleste*, une étudiante chinoise rencontre un adolescent muet. C'est un de mes thèmes favoris : la rencontre de la parole et du silence. L'idée qu'au-delà de l'échange grammatical et intellectuel (...) il y a la sphère du poétique et de l'intuition⁵.

En outre, ce qui frappe dans la narration, c'est le manque de détails dans la description des deux protagonistes ; c'est une technique qui laisse beaucoup d'imagination au lecteur, et surtout, malgré le sujet de la guerre sino-japonaise renferme les deux protagonistes tout au long de frontières territoriales bien définies, elle ne parvient pas, toutefois, à canaliser auprès du lectorat français l'appartenance à l'un ou à l'autre espace géographique. Là où l'écrivaine semble parfaitement à l'aise dans la description ponctuelle et exhaustive de certains aspects de la culture japonaise, avec des citations tirées de textes comme *Hagakure*, elle semble un peu réticente en ce qui concerne les aspects de la culture chinoise. En effet, elle maintient, nous semble-t-il, un semblant hermétique, ou plutôt moins direct à propos de son pays. Cependant, ce qui pourrait se configurer comme un paradoxe pour un écrivain qui parle de Chine et qui veut faire connaître « ce qu'est la langue [et la culture] chinoise », n'est rien d'autre qu'une corroboration de son but : la polysémie des idéogrammes engendre avec force un statut d'hermétisme, qui se révèle un caractère essentiel de la culture chinoise. Pourtant il y a des moments dans le roman où l'officier japonais prend parole pour affirmer la supériorité de son peuple sur la Chine, en condamnant le chaos de cette-ci :

Jamais je n'ai connu une ville où les nantis se méfient à ce point de leur richesse tandis que les pauvres luttent désespérément contre la misère. Le désœuvrement de ce peuple confirme mon opinion : L'empire chinois a sombré irréversiblement dans le chaos. Cette vieille civilisation a implosé sous le règne des Mandchous qui refusaient l'ouverture, la science et la modernisation (...). Seuls les Japonais, héritiers d'une culture chinoise pure de tout mélange, ont vocation à libérer du joug européen. Nous rendrons à son peuple la paix et la dignité. Nous sommes leurs sauveurs. (Sa, 2001 : 71)

⁵ <http://www.zone-litteraire.com/litterature/interviews/entretien-avec-shan-sa.html>

Les figures de style comme outils de création de « cette langue française » ne se limitent pas à la métaphore ou à la similitude, mais elles englobent aussi les assonances, comme dans l'extrait suivant, lorsque la joueuse reçoit une lettre de son cousin Lu : « Ce cousin discret a trempé son pinceau dans l'encre fade. Les idéogrammes en cursive *évoluent* entre filigranes comme des grues blanches *volant* dans la brume » (*idem* : 15). Une remarque s'impose à propos de l'emploi des verbes *évoluer* et *voler* ; en effet au-delà de l'assonance, il y a de la part de Shan Sa une polysémie qui met sur le même plan l'évolution, à savoir la métamorphose, et le vol comme voyage, comme déplacement, comme détachement de ses racines dans une dimension verticale.

Le respect vers la langue française, dont nous avons parlé auparavant se répercute surtout sur le niveau morphosyntaxique, de sorte que le cadre morphosyntaxique offert par la langue française ne soit pas bouleversé par la présence des mots chinois qui sont pour autant employés de façon discrète et ponctuellement sous forme de *pinyin*. Comme le suggèrent Rosalynde Sylvester et Guillaume Thouroude, à propos de l'écriture franco-chinoise de Shan Sa et les autres écrivains venus de Chine : « Leur langue très soignée est (...) une sorte d'hommage à une forme classique » (Sylvester, Thouroude, 2016 : 12). L'écrivaine Pékinoise se sert de « cette langue française » sans pour autant parvenir à la délégitimer ; au contraire elle cherche à la nourrir en y reproduisant les marques du lettré chinois.

On peut envisager dans l'attitude de Shan Sa, un vrai et propre regard transculturel qui témoigne de la nécessité d'une catégorisation de son parcours et de son œuvre dans l'espace non précisé de la littérature-monde en français. Il faudrait dépasser l'avis de Daniel Delas quand il définit la langue française comme une langue d'adoption : « un lieu de rencontre plutôt que le temple d'une identité permanente »⁶. La condition d'identité multiple demeure solide, par choix, nous le croyons, dans le but de retracer le concept de territorialité de littérature pour répondre au défi de la mondialisation et de l'ouverture des frontières littéraires et géographiques.

Conclusion

Faute d'un lien conflictuel avec la France, par rapport par exemple aux écrivains beur qui rappellent souvent dans leurs romans l'action colonisatrice de la France, François Cheng, Shan Sa, et les autres semblent témoigner d'une intégration

parfaitement réussie. En réalité, d'après notre étude, nous pouvons affirmer que la littérature chinoise francophone semble traversée par une double tension due d'une part au processus d'assimilation, car les écrivains chinois francophones apprennent et appréhendent la langue française jusqu'à se conformer à la représentation de la langue française littéraire ; et d'autre part, au processus de dissimulation, car les mêmes écrivains font preuve d'un ethnocentrisme lorsqu'ils parlent de la Chine et des personnages chinois.

À ce propos, nous pouvons partager l'intuition de Casanova lorsqu'il affirme qu'il s'agit d'une attitude qui « opère une dépolitisation [déshistoricisation] systématique » (Casanova, 2008 : 217). Shan Sa n'échappe pas à cette ambiguïté, au contraire, elle en fait un cheval de bataille de son œuvre transculturelle. En effet, lorsqu'elle affirme : « j'espère que *cette langue française* est écrite de telle manière qu'à travers elle on aperçoit ce qu'est la langue chinoise », elle ne fait rien d'autre que jeter les bases d'un ethnocentrisme et d'un hétérolinguisme à la fois modérés et opérationnels.

En laissant à côté l'engagement souvent obsédant qui est propre, par exemple, de la littérature beur, Shan Sa, poétesse et calligraphe se fait porte-parole de l'engouement du lectorat français envers la Chine et la langue chinoise à travers son propre engouement pour la langue française. Cette dernière, à son tour, fait l'objet d'un double parcours chez Shan Sa, c'est-à-dire celui de l'acquisition comme langue étrangère et celui du FLE au français comme langue d'écriture. Il est donc question à propos de l'œuvre de Shan Sa, mais également de celle des autres écrivains francophones venus de Chine, de problématiser l'adoption de la langue française tant au niveau privé qu'au niveau professionnel.

L'approche rhétorique et sémiotique que nous avons retenue pour l'analyse du plurilinguisme exercé par Shan Sa dans ses romans nous a permis de mettre en évidence le penchant de Shan Sa pour la langue poétique avec ses images, ses assonances, ses descriptions des éléments de la nature, des sentiments comme l'amitié et l'amour. La narration en outre bénéficie de l'alternance entre voix narratives et tableaux sans que les premières soient subordonnées aux secondes ; au contraire, les deux procédés s'appuyant sur un cosmopolitisme particulier sont de plus en plus interchangeables. Le discours d'une France exotique grâce au lien entre langue française et langue chinoise naît sans nul doute de la nature transculturelle et interculturelle de l'écriture choisie par Shan Sa pour dialoguer avec les Européens. Si d'une part elle met en évidence, à travers son roman, sa nature patriotique, d'autre part elle fonde son dialogue sur un tropisme culturaliste tout comme un projet d'universalisation des valeurs, jusqu'à friser l'utopie. Nous sommes loin, bien sûr de pouvoir parler d'un discours « européiste » tout court,

comme nous l'avions pensé au début de notre étude, à travers l'œuvre de Shan Sa. Pourtant le corpus littéraire de la francophonie chinoise, comme dans une sorte de damier du Go nous permet de rétablir de façon perpétuelle les enjeux d'une opposition frontale – celle Occident /Orient en termes de dialectique du signe et de la parole.

Bibliographie

- ALBERT, Christiane (éd.) (1999). *Francophonie et identité culturelles*. Paris : Karthala.
- AUERBACH, Erich (1946). *Mimèsis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Seuil.
- AUGE, Marc (2009). *Pour une anthropologie de la mobilité*. Paris : Payot.
- BARTHES, Roland (1975). *L'empire des signes*. Paris : Seuil.
- CASANOVA, Pascale (2008). *La République mondiale des lettres*. Paris : Seuil.
- CROISSET, Sophie (2009). *Passeurs de langues, de cultures et de frontières : la transidentité de Dai Sijie et Shan Sa, auteurs chinois d'expression française*, « TRANS » [En ligne], 8 1 2009, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, mis en ligne le 08 juillet 2009, [consultée le 28-02-2017]. URL : <http://trans.revues.org/336>
- DANIEL, Yvan, GRANGE, Philippe et alii (sous la direction de) (2015). *France-Chine. Les échanges culturels et linguistiques : histoire, enjeux, perspectives*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- DELBART, Anne-Rosine (2005). *Les exilés du langage : un siècle d'écrivains venus d'ailleurs (1919-2000)*. Paris : Presses Universitaires de Limoges.
- DETRIE, Muriel (1997). *L'écriture chinoise en Occident*, dans L. Mabel, M. Hua (éd.), *Cultural Dialogue and Misreading*. Canberra : Wil Peony.
- DETRIE, Muriel (2004). *France-Chine. Quand deux monde se rencontrent*. Paris : Gallimard.
- DI STEFANO, Fiorella (2017). « Au de-là des mots français, à travers les traits chinois : le multilinguisme comme migration dans l'écriture franco-chinoise de Shan Sa », *JPIC- Journal of Philology and Intercultural Communication*, vol. 2, N. 2 p. 7-23.
- GAUVIN, Lise (1997). *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala.
- GROUPE μ (1992). *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris : Seuil.
- KLINKEBERG, Jean-Marie (1996). *Précis de rhétorique générale*. Bruxelles : Deboek.
- SAÏD, Edward (1997). *Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris : Seuil. Avec Préface de Tzvetan Todorov.
- SALHI, Kamal (2003). *Francophone postcolonial cultures : Critical Essays*. Laham : Lexinton Books.

SHAN, Sa (2001). *La Joueuse de Go*. Paris : Gallimard.

SYLVESTER, Rosalynde & THOUROUDE, Guillaume (2012). *Traits chinois / Lignes francophones*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

TODOROV, Tzvetan (1984). *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Trans. Wlad Godzich. *Theory and History of Literature*, vol. 13. Minneapolis: U of Minnesota Print.

DE 1984 À 2084

Mutations de la peur totalitaire dans la dystopie européenne

REGIS-PIERRE FIEU
Université du Québec à Montréal
regispierre.fieu@gmail.com

Résumé : Autres temps, autres peurs. Lors de la rédaction de *1984*, Georges Orwell voyait se profiler le spectre des totalitarismes après la Seconde Guerre Mondiale. Un futur sombre pour un monde cauchemardesque, dans lequel l'individu est dissout dans la communauté, l'amour est absent, l'obéissance un devoir et la surveillance totale. Si les dystopies qui se sont développées à la suite d'Orwell se sont chacune intéressées à une particularité de l'idéal sociétal (le bonheur, la famille par exemple), *2084* est certainement celle qui se réclame le plus de *1984*. Pourtant le monde décrit par Boualem Sansal est en apparence bien différent car théocratique et sans technologie forte. Mon propos sera pourtant de montrer que le roman dystopique de Boualem Sansal est une suite directe de *1984* et que cette mutation de l'univers dystopique de Georges Orwell est un signal d'alarme lancé par Sansal à une Europe en déclin.

Mots-clefs : Dystopie, Orwell, Sansal, *2084*, *1984*.

Abstract : Different times, different fears. While writing *1984*, Georges Orwell saw the ghosts of totalitarianism arise in the wake of WWII. A dark future for a nightmarish world, in which the individual is dissolved in the community, love is absent, obedience is a duty and surveillance is total. If the dystopias following Orwell were each interested in a particular aspect of social ideals (happiness, family, for example), *2084* is certainly *1984*'s clearest heir. However, the world described by Boualem Sansal is in appearance very different in its theocracy and its lack of technology. Nevertheless, my purpose will be to show that the dystopian novel by Boualem Sansal is a direct sequel of *1984* and that this mutation of Orwell's dystopian universe is an alarm signal to a declining Europe.

Keywords : Dystopia, Orwell, Sansal, *2084*, *1984*.

Autres temps, autres peurs

À la veille de sa mort, sur son lit d'hôpital, Georges Orwell ne savait certainement pas à quel point le monde cauchemardesque qu'il avait décrit dans *1984* allait en partie se réaliser. Son intuition quant à l'essor des technologies et leur utilisation au service de la surveillance a été, à bien des égards, prophétique. Son regard sur les dictatures de son temps, précis et finalement terriblement réaliste. Ce qu'il savait certainement encore moins, c'est l'impact qu'allait avoir son œuvre sur les générations futures d'écrivains, et à quel point le modèle de son roman allait donner naissance à de nombreuses autres dystopies. Parmi ses héritiers, Boualem Sansal s'assume totalement, avec *2084*, dont le seul titre est un clin d'œil au célèbre ouvrage d'Orwell. Référence assumée donc, car Sansal ne cherche pas seulement à porter l'héritage d'Orwell, mais bien à créer le *1984* de son époque, en imaginant un futur potentiel, et avertir son époque, comme le précise Richard A. Slaughter en parlant de la science-fiction :

Overall, there are two basic motivations for looking ahead and studying the future. One is to avoid dangers. The uses of foresight for this purpose are as old as humankind. The second is to set goals, dream dreams, create visions, make designs; in short, to project upon the future a wide range of purposes and intentions. (Richard A. Slaughter, 2003 : 2)

Si le monde d'Orwell était révélateur de son siècle, celui de Sansal l'est aussi. Dans le premier cas, le monde d'Oceania n'est finalement qu'une extension de l'URSS qui aurait acquis davantage de technologie et réussi à étendre le contrôle d'un parti unique, dominé par la figure de Big Brother, désormais bien connue dans la culture populaire. *1984* résumait les peurs d'une époque, celles de la dictature ultime, de la disparition des individus, de la guerre éternelle. Le spectre d'un XX^e siècle ravagé par les conflits et les utopies devenues bien vite des dystopies. *2084* est alors, à l'instar de son aîné, un roman dystopique qui résume les peurs du XXI^e siècle, que nous analyserons en détail dans cet article. *2084* pourrait apparaître comme un simple clin d'œil, mais nous montrerons qu'il s'agit de bien plus que cela. En pastichant Orwell, Sansal veut créer le *1984* du XXI^e siècle. Et en semant des détails troublants, il cherche surtout à nous expliquer que l'univers dystopique de son roman est le même que celui de *1984*, dans un futur trouble. Mon article visera à illustrer cette idée, et montrer que Sansal avertit notre époque sur l'étape suivante de notre monde semi-orwellien. Cette mutation de la dystopie européenne, de la dictature politique à la dictature islamiste, indique également une peur essentielle à comprendre dans notre temps : celle qu'ont les peuples européens de voir leur terre disparaître, leur histoire effacée, et le continent entrer dans une ère de déclin,

abandonnant ses valeurs et sa culture. Cet abandon se ferait au profit d'un conquérant entré dans l'imaginaire collectif, *Daech* bien sûr, qui n'est sous la plume de Sansal, que l'étape primaire avant l'avènement de son monde à venir, celui, terrifiant d'Abistan, où le religieux a remplacé le politique. Nous ne pouvons prétendre, en un article, étudier tous les échos de 2084 à 1984 – la seule question de l'Histoire nécessiterait une étude approfondie – donc nous nous concentrerons sur quelques aspects, notamment les transformations qu'impliquent le changement du régime politique au régime religieux, l'aspect géographique et architectural du territoire ainsi que la place du langage. Enfin nous discuterons de la portée idéologique du roman de Boualem Sansal et notamment de sa volonté d'avertir d'un danger potentiel.

Un monde religieux

Le monde d'Abistan est, à l'instar d'Océania, un monde terne et obscur, dans lequel nulle joie ne semble pouvoir éclater au grand jour, où la guerre est, comme dans 1984, perpétuelle : « Le pays vivait des guerres récurrentes, spontanées et mystérieuses, cela était sûr, l'ennemi était partout, il pouvait surgir de l'est ou de l'ouest, tout autant que du nord ou du sud. » (Sansal, 2015 : 18). Dans ce climat sombre, Ati est le personnage principal. Un habitant religieux, comme les autres, habitué à suivre les commandements d'Abi, le Prophète, et surtout habitué à vivre sous l'œil implacable de Yölah, le Dieu Unique, dont la phonétique rappelle Allah, les paroles de paix en moins, la terreur en plus. 2084 commence dans l'approche de la mort, car Ati, malade, est allé faire un pèlerinage pour soigner son mal. Autour de lui s'amoncellent les cadavres et les miséreux. De sa guérison corporelle viendra sa guérison spirituelle et, plongé dans ses pensées durant plusieurs jours, Ati se rendra compte que l'univers dans lequel il vit est certainement bien plus vil qu'il ne le pense, s'il n'est tout simplement absurde. Cette conviction profonde de Sansal en la rationalité humaine est discutable, surtout dans un monde qu'il décrit lui-même comme fermé et extrêmement contrôlé, et dans lequel il apparaît difficile que de telles pensées émergent, surtout *ex nihilo*, ce qui n'était pas le cas de Winston dans 1984, qui raisonnait à partir de sa lecture d'un livre contestataire.

C'est que le monde de 2084 a délaissé l'Histoire pour le Mythe, et que toutes ses fondations reposent sur l'histoire d'Abi, messenger de Yölah, celui que le peuple doit écouter et suivre. Cette histoire correspond à l'idéal de société voulu par le régime : simplicité, pauvreté, obéissance. En Abistan, il est bon d'être humble, de suivre les consignes et surtout d'être un fervent croyant. La vie d'un habitant est partagée entre les prières, les pèlerinages obligatoires, les aumônes, et les dénonciations, recommandées

par le régime : « Il savait comme les gens étaient entraînés à dénoncer, lui-même s'y appliquait avec ferveur dans son travail, son quartier, contre ses voisins et ses amis les plus sûrs. » (*idem* : 53) Lorsqu'elles aboutissent, les exécutions s'enchaînent, avec le regard du public, dans une arène géante où les foules en délire exultent devant la violence et se rappellent leur propre finitude devant Yölah :

Pour les fautes graves, il rejoignait les durs qui exigeaient des exécutions spectaculaires, estimant que le peuple avait droit à ces moments d'intense communion, par le sang fumant giclant à flots et la terreur purificatrice qui explosait comme un volcan. (*idem* : 50)

Des rituels qui rappellent 1984, notamment « the Two Minutes Hate », ces deux minutes quotidiennes consacrées à hurler sa haine face à Emmanuel Goldstein, l'Ennemi désigné du Parti.¹ Le fait est que, dans 2084, cette haine n'est plus seulement tournée vers un seul ennemi, mais entre chaque personne habitant l'Abistan, indicateur fort d'un délitement du monde où la peur est omniprésente. Pourtant, l'ennemi unique existe, même si le mot a été supprimé de ce monde, comme le décrit Sansal :

L'Ennemi prit une dimension fabuleuse et épouvantable. Et un jour, sans qu'aucun signal ne fût donné, le mot Ennemi disparut du lexique. Avoir des ennemis est un constat de faiblesse, la victoire est totale ou n'est pas. On parlait de la Grande Mécréance, on parlait de *makoufs*, mot nouveau signifiant renégats invisibles et omniprésents. L'ennemi intérieur avait remplacé l'ennemi extérieur, ou l'inverse (...). Lors des grandes cérémonies, on évoquait un nom chargé de toutes les peurs, le Chitan. (*idem* : 18)

Le Chitan est un dérivé clair de Sheitan qui signifie diable en arabe. Seulement le diable est dans 2084 l'opposant politique, l'incroyant, le renégat. Dans le monde extrêmement religieux de l'Abistan, le vocabulaire mystique, énigmatique, a remplacé celui, plus pragmatique, du monde totalitaire.

Géographie du pouvoir

Dans ce monde où l'autorité principale est celle d'Abi, la société est structurée selon une géographie étrange, que l'on devine centrée autour d'un quartier central, la Cité de Dieu. À partir de ce point, différents quartiers forment des cercles, le plus proche étant le plus privilégié, le plus éloigné étant le plus pauvre et isolé. Cette structure rappelle les géographies dystopiques d'œuvres comme *Métropolis*, ou *Snowpiercer* dans

¹ Georges Orwell, 1984: 14-16.

lesquelles la basse population vit éloignée de la haute. Dans *Métropolis*, les riches vivent en hauteur et les pauvres dans les bas-fonds. Dans *Snowpiercer*, les riches sont dans les wagons de tête et les pauvres en queue. Il est intéressant de souligner que dans *2084*, l'organisation géographique que l'on imagine en cercles concentriques, ne souffre la présence d'aucune verticalité si ce n'est la fameuse Cité de Dieu, signe que l'Abistan est une terre où l'individu est effacé dans le collectif, où l'ambition n'a plus lieu d'être et où la soumission passe par une unique structure verticale, qui domine et observe les alentours :

Ati et Koa se sentaient écrasés par la majesté, tout était colossal, démesuré, au-delà des dimensions humaines (...). L'entrée de la Cité était marquée par une voûte cyclopéenne, appelée la Grande Arche du Premier jour, dont l'arc se perdait dans les nuages. Les piliers étaient à l'avenant, ils comptaient soixante *siccas* de large et trois cents de portée sous voûte, et s'imbriquaient dans le pharaonique rempart qui ceinturait la Cité de Dieu – écrin fabuleux de la Kiiba, de l'Abigouv, de la Grande Mockba (...). Toute la substance du monde était là, concentrée entre ces inébranlables remparts : l'éternité, la puissance, la majesté et le mystère. Ailleurs était le monde des hommes, un jour il existerait peut-être (*idem* : 181).

La structure pyramidale est le symbole pharaonique de la puissance du gouvernement de l'Abistan. De fait, la verticalité est depuis toujours un symbole fort du religieux, que ce soit à travers le mythe de Babel ou les utopies architecturales des bâtisseurs de cathédrales. En décrivant ainsi la Cité de Dieu de l'Abistan, Sansal renforce le caractère extrêmement religieux de sa dystopie, mais aussi la fonction totalitaire de cette forme d'architecture. Un point déjà essentiel dans *1984* :

The Ministry of Truth –Minitrue, in Newspeak—was startlingly different from any other object in sight. It was an enormous pyramidal structure of glittering white concrete, soaring up, terrace after terrace, 300 meters into the air. From where Winston stood it was just possible to read, picked out on its white face in elegant lettering, the three slogans of the Party: WAR IS PEACE FREEDOM IS SLAVERY IGNORANCE IS STRENGTH. (Orwell, 1948: 6)

Cette géographie, cette architecture du pouvoir, est plus directe et pernicieuse encore en Abistan, car le monde est si grand que la Cité de Dieu ne peut être vue de loin. *A contrario*, les bâtiments qui la composent sont le cœur de la surveillance de chacun, à la manière de Barad Dûr dans *The Lord of The Rings*. La comparaison pourrait paraître alambiquée, mais il n'en est rien, car il y a chez Sansal une mystique, voire une mythologie, dont l'œil est une donnée fondamentale. Cet œil voit tout, à travers un

pouvoir qui ressemble soit à de la superstition ou une métaphore d'un puissant appareil de surveillance. Dans ces quartiers gouvernementaux une des pyramides est décrite en particulier, « sur les quatre faces de son pyramidion, tout là-haut, près du ciel de Yölah, l'œil magique de Bigaye scrutant sans répit le monde et les âmes qui l'habitaient » (Sansal, 2015 : 178). L'œil de Sauron chez Tolkien, celui qui voit tout, est le même que l'œil d'Abi au centre du territoire, maléfique et démiurgique. Réel ou non, il instaure la terreur dans le cœur des habitants de l'Abistan, et le respect teinté de peur, fantasme suprême d'un Machiavel. Le *project 1984*, concours lancé par des architectes² pour représenter Océania, décrit lui aussi cet état de fait :

Four towers rise above the city like muscular trunks in a grass field. Their scale obliterates any possible question about the intentionality of their disproportionate size. The exaggerated disparity between them and the urban fabric could not have been accidental. The towers were unquestionably built to be the main focus, the sole object of attention. They are by lengths the most important buildings in the city. The towers deliver an explicit message of datum and order. Visible from any point in the city, the towers exploit the potential of architecture as iconography. They are archetypes of power. (Extrait de *Project, 1984*)

Les quatre tours de 1984 s'opposent donc à cette unique Cité de Dieu de 2084. La différence est de taille, car si quatre tours représentent déjà l'ordre et la puissance, une géographie formée d'un lieu de pouvoir central symbolise un contrôle plus puissant encore. Ce contrôle, c'est celui d'un pouvoir centralisé, d'un œil situé au milieu du territoire, comme si l'Abistan formait une spirale avec en son centre l'œil d'une tempête, plus paisible, plus riche, du moins en apparence. Cette mutation de la géographie de l'Océania de 1984 révèle donc deux éléments primordiaux dans la dystopie voulue par Sansal :

- Le pouvoir est plus centralisé, nous l'avons dit, et l'œil d'Abi a une présence presque physique, plus effrayante encore, dans la Cité de Dieu.
- Privés de la vision de la Cité de Dieu, trop éloignée des territoires les plus pauvres, les habitants de l'Abistan n'ont pas de repère concret du pouvoir et de l'autorité de leur pays, si ce n'est à travers les affiches de propagande et les représentants de la Loi. Ce qui ajoute à l'absurdité d'un monde déjà bien obscur.

Et reste cet aspect féérique ridicule, qui achève le portrait borgésien d'un Abistan chaotique. La Cité de Dieu est, nous l'avons cité plus haut, une cité riche à outrance,

² Accessible sur <http://waithinktank.com/Project-1984>.

comme un pastiche outrancier des *Mille et une nuits*. Sansal réitère ici l'hypocrisie d'une théocratie dans laquelle les pauvres vivent dans des taudis, et les officiels dans des bâtiments luxueux, à la gloire d'un dieu et d'un prophète qui régissent le monde.

Mutation du langage

À l'instar de *1984, 2084* accorde une place importante au langage. Dans l'Océania d'Orwell, la novlangue de l'Angsoc était un moyen de réduire l'étendue conceptuelle du langage afin d'empêcher à terme le prolétaire de penser par lui-même. Pourtant elle cohabite encore avec le langage anglais normal. En Abistan, le langage a été totalement effacé, et a été remplacé par l'Abilang :

Comme elle inclinait à la poésie et à la rhétorique, elle a été effacée de l'Abistan, on lui a préféré l'Abilang, il force au devoir et à la stricte obéissance. Sa conception s'inspire de la novlangue de l'Angsoc. Lorsque nous occupâmes ce pays, nos dirigeants de l'époque ont découvert que son extraordinaire système politique reposait non pas seulement sur les armes mais sur la puissance phénoménale de sa langue, la novlangue, une langue inventée en laboratoire qui avait le pouvoir d'annihiler chez le locuteur la volonté et la curiosité.
(Sansal, 2015 : 260)

Remarquons dans cet extrait que Sansal explique très clairement que l'Abistan est un territoire conquis sur l'ancienne Océania et qu'ils se sont inspirés de la novlangue instaurée par ses anciens dirigeants. On pourrait de fait arguer que Sansal joue avec la géographie d'Orwell et que les conquérants sont arrivés d'Europea. Pour revenir à la question du langage, *2084* présente une mutation forte, puisque le concept de la novlangue est poussé jusqu'au bout de sa logique. L'Abilang est le stade ultime du langage manipulateur. Dans les dystopies d'Orwell et Sansal, le monde à venir est un monde où la langue même est réduite à l'esclavage et où les masses perdent le contrôle de certaines facultés :

Mais au fond, la question de la vraisemblance scientifique du novlangue n'est qu'accessoire pour l'écrivain. Il a inventé un dispositif extraordinairement efficace pour confronter le lecteur à une réalité autrement plus quotidienne et aliénante, celle de la manipulation des masses par la parole officielle, qu'elle soit de nature doctrinaire ou de nature publicitaire.
(Barbaud, 1983 : 72)

Comme l'explique Philippe Barbaud, la vraisemblance n'est pas chère à l'écrivain, seul compte la volonté d'enfoncer le lecteur dans un cauchemar plus large encore. Mais cette discussion sur le caractère scientifique d'une « déprogrammation » de l'individu

par le langage reste ouverte :

Mais pour le linguiste non générativiste, il se pourrait que le conditionnement linguistique des masses parlantes par un pouvoir quelconque, grâce à l'action convergente des puissants moyens d'intervention directe sur les énoncés qui sont accessibles aux locuteurs, puisse peu à peu modifier leur performance en matière de langage. Le phénotype exerçant une censure de plus en plus soutenue sur le génotype, les mécanismes bien connus d'adaptation, de régulation et de transfert s'enclencheraient irréversiblement jusqu'à ce que soit atteint un nouvel état d'équilibre stable entre génotype et phénotype linguistiques. Il s'ensuivrait une modification profonde de la grammaire universelle découlant de la nouvelle téléonomie de ses éléments constitutifs. Celle-ci deviendrait alors le produit robotisé à partir duquel se construiraient, mentalement parlant, des humanoïdes sachant s'énoncer mais ne sachant plus penser. (*idem* : 82)

Sansal accomplit donc à travers l'univers de l'Abistan, le fantasme terminal des totalitarismes. Réduire le langage à l'expression la plus simple, jusqu'à réussir à transformer les locuteurs, non seulement dans leur expression orale, mais aussi dans leur conscience et leur capacité à penser. En Abistan, théocratie cauchemardesque, l'Abilang n'est alors qu'un outil de soumission supplémentaire, un outil de contrôle et un destructeur de concepts, afin qu'il ne reste plus que Yölah et Abi, son Prophète, comme seuls dépositaires de la vérité.

L'Abistan est le prochain stade de l'Océania

Ce serait néanmoins une erreur de penser que Sansal se contente de décrire un *Daech* futuriste. Il y a, dans *2084*, une volonté de rappeler que le politique peut déjà porter le religieux et vice-versa. La mutation d'une dystopie politique (Orwell) à une dystopie religieuse n'est alors que le schéma d'une structure cyclique dans le fonctionnement des sociétés. Les théocraties passent, les démocraties adviennent, et tout recommence³. L'Abistan n'est, et c'est l'essentiel, que la suite logique de l'Océania dominée par Big Brother, et Abi est d'ailleurs le remplaçant de cette figure stalinienne, comme la description du portrait le suggère : « (...) ce portrait, il faut le savoir, il était l'identité du pays, il se réduisait en fait à un jeu d'ombres, une sorte de visage en négatif, avec au centre un œil magique pointu comme un diamant, doté d'une conscience capable de perforer des blindages. » (Sansal, 2015 : 29-30)

Le visage en négatif, ou l'image d'un symbole inversé, d'une reprise vue sous un

³ La Turquie en est un bel exemple sous l'influence d'Erdogan.

autre angle. L'Abilang est le prochain stade de l'Océania, un territoire dévasté sur lequel le religieux permet davantage de contrôle encore que ne le pouvait l'Angsoc de 1984, et ce même s'il revêtait déjà un caractère sacré, puisque comme le dit Yvon Desrosiers, « La religion peut donc être vue comme un système de symboles qui s'organisent en récits que sont les mythes et en gestes que sont les rituels » (Desrosiers, 1986). Ces rituels, nous l'avons dit, étaient déjà présents en Océania, à travers « The Two Minutes of Hate » par exemple, et ceux de l'Abistan n'en sont que des reprises où le nom de Yölah est prononcé.

On apprend à travers divers indices que l'Abistan était un des territoires en guerre contre l'Océania, et que ce dernier a fini par céder face à la volonté de conquête du premier : « Il saurait que le seul pays qui avait résisté aux forces de l'Abistan, parce que gouverné par un dictateur fou nommé Big Brother qui avait balancé dans la bataille tout son arsenal nucléaire, était l'Angsoc... ou l'Ansok, mais au final il était tombé et avait été noyé dans son propre sang. » (Sansal, 2015 : 240)

Ou encore : « un cartouche gravé dans la pierre au-dessus du berceau du monumental portail de la forteresse révélait une date, si c'était bien une date, 1984, entre deux signes cabalistiques effrités » (*idem* : 42). Les signes cabalistiques ne sont là que pour rappeler le point de départ d'une histoire mythique et mystérieuse, puisque les origines d'une dystopie sont, et Orwell l'avait déjà très bien écrit, obscures, réécrites, mystifiées. 2084 n'y échappe pas, et l'histoire du Prophète Abi sera réécrite au gré des découvertes archéologiques gênantes, notamment celle d'un village étrange, qui indique qu'une autre civilisation existait avant celle de l'Abistan (chose impossible) et le gouvernement s'empresse de faire croire que ce village est en fait un village qu'avait connu Abi, et qu'il devenait, de fait, sacré : « La nouvelle mouture du Saint Livre devrait intégrer le fait qu'Abi s'était caché plusieurs années dans ce village miraculeux après qu'il avait fui Our, menacé qu'il était par les seigneurs de cette ville corrompue, acquise à Balis et à l'Ennemi. » (*idem* : 120-121).

Les artifices, les manipulations de ce gouvernement n'ont rien à envier à celui de l'Angsoc d'Orwell, et pour cause : l'Abilang est l'Angsoc, mais dominé par la religion et l'obscurantisme.

Un hommage à Orwell et un avertissement

Gilles Deleuze nous dirait qu'il n'y a pas une vérité et que la littérature possède sa vérité propre, qui est une vérité transcendante, celle du symbole, à travers les personnages ou le récit. D'où un dépassement de la vérité. Selon lui, dans sa *Présentation de Sacher Masoch. La Vénus à la Fourrure*, la littérature produit toujours « une sorte de

double du monde capable d'en recueillir la violence et l'excès » (Deleuze, 1967: 33). De fait, la dystopie est un réel fabriqué, censé refléter les extrêmes de nos sociétés, et apporter une réflexion profonde qui est cette vérité deleuzienne.

2084 est ainsi, dans son titre, dans ses intentions, et dans son idéologie, la suite de *1984*. Il décrit une mutation dystopique inédite dans la fiction, mais se veut surtout un avertissement quant au présent, car comme l'explique Valérie Stienon :

À la fois genre littéraire et échantillon d'un imaginaire social, le récit dystopique est éminemment idéologique. Pourtant, ce sont moins les innovations techniques et politiques elles-mêmes, que les spéculations, les craintes et les tabous dont elles sont porteuses qui font l'objet de ces fictions. Aussi convient-il de ne pas surfaire l'aspect normatif de réussite ou d'échec du monde représenté pour mieux étudier ces productions comme les résultats d'un certain discours social. (Stienon, 2012 : 2)

2084 est clairement un hommage à *1984* et nous avons pu voir les nombreux échos qu'il y fait. Néanmoins, ces reprises, ces transformations, ne sont pas seulement là pour créer une dystopie de plus. Il y a, chez Sansal, cette volonté d'avertir son époque quant à l'islamisme représenté par *Daech* certes, mais surtout par des mutations bien plus larges et pernicieuses, ce qu'il explique lui-même dans une interview accordée au *Figaro* :

Cet « État » sème la terreur et le chaos, mais est appelé à disparaître. En revanche, l'islamisme, dans sa version totalitaire et conquérante, s'inscrit dans un processus lent et complexe. Sa montée en puissance passe par la violence, mais pas seulement. Elle se fait également à travers l'enrichissement des pays musulmans, la création d'une finance islamique, l'investissement dans l'enseignement, les médias ou les activités caritatives. L'Abistan est le résultat de cette stratégie de long terme. (Interview de Boualem Sansal pour *Le Figaro*, 2015)

L'Abistan est donc le prochain stade de la dystopie, celui qui viendra après l'Angsoc dépeint par Orwell. *2084* est alors davantage qu'une mutation fictionnelle, c'est une mutation idéologique, dans laquelle le retour du religieux menace le monde et présente une forme de totalitarisme :

Oui, c'est le monde que décrit Orwell dans *1984*, très proche de celui que nous connaissons aujourd'hui où les individus sont domestiqués par la consommation, par l'argent, mais aussi par le droit. Ce dernier domine désormais les politiques, mais aussi le bon sens populaire. Le but est de conditionner l'individu. Cependant, ce système fondé sur l'alliance entre Wall Street et les élites technocratiques arrive à épuisement en même temps que les

ressources naturelles. Dans cinquante ans, il n'y aura plus de pétrole et le problème de la répartition des richesses sera encore accru. Il faudra mettre en place un système encore plus coercitif. Une dictature planétaire, non plus laïque mais religieuse, pourrait alors se substituer au système actuel qui devient trop compliqué à cause de la raréfaction des ressources. (Interview au *Figaro*, 2015)

La conviction profonde de Georges Orwell était que le monde de demain allait être dominé par la surveillance, la restriction des libertés individuelles et le politique totalitaire. Celle de Boualem Sansal est que notre civilisation capitaliste va disparaître et laisser la place au conquérant le plus fort, soit le religieux le plus fanatique. Orwell avait en partie vu juste, l'avenir nous dira si 2084 était le 1984 du siècle à venir.

Bibliographie

COHEN, Henri *et alii* (1983). *Orwell a-t-il vu juste ? Une analyse sociopsychologique de 1984*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

DELEUZE, Gilles (1967). *Présentation de Sacher-Masoch : le froid et le cruel... suivi du texte intégral de La Vénus à la fourrure*. Paris : Minuit, coll. « Arguments ».

DESROSIERS, Yvon (1986) «La religion dans 1984», in COHEN, H., LEVY, J.-J. *et al.*, *Orwell a-t-il vu juste?: une analyse sociopsychologique de 1984*. Montréal : PUQ.

LABROUSSE, Nathalie (2013). *Pourquoi des dystopies?* Vallet : Éditions M. Editer.

ORWELL, Georges (1948). *1984*. ebook en ligne, version originale : <URL :<https://www.planetebook.com/ebooks/1984.pdf>>

ORWELL, Georges (1972). *1984*, traduction française par Amélie Audiberti. Paris : Gallimard, coll. Folio.

SANSAL, Boualem (2015). *2084*. Paris : Gallimard.

SLAUGHTER A. Richard (2003). *Futures Beyond Dystopia*. Londres : Routledge.

STIENON, Valérie (2012). « Dystopies de fin du monde, une poétique du désastre », *Culture*, Université de Liège.

Projet de WAI THINK TANK sur l'architecture d'Océania dans 1984 : <URL: <http://waithinktank.com/Project-1984>>.

Interview de Boualem Sansal accordée au *Figaro* le 4 septembre 2015 : <URL: <http://www.lefigaro.fr/vox/culture/2015/09/04/31006-20150904ARTFIG00401-boualem-sansal-du-totalitarisme-de-big-brother-a-l-islamisme-radical.php>>

FRONTIERLAND OU COMMENT TRAVERSER LES FRONTIÈRES : Vassilis Alexakis, identité européenne et altérité nationale

EFSTRATIA OKTAPODA
Université Paris Sorbonne
efstratia.oktapoda@paris-sorbonne.fr

Résumé : Terre de la frontière, ou terre sans frontières, le terme *Frontierland* convient à l'écrivain Vassilis Alexakis et à tous les écrivains qui ont su dépasser les frontières de leur pays et de leur nation par l'écriture et la poésie. Des écrivains qui sont nés grecs, serbes, bulgares, tchèques, roumains, mais qui se sont mués en véritables phénomènes européens et trans-européens et qui font partie du panthéon de la littérature européenne et internationale. J'aborderai dans cette analyse le problème de l'*identité européenne et transnationale* du prisme de la migration et de l'exil qui sont au centre de ma recherche et qui ont préoccupé presque tous les écrivains des Balkans. Pour cela, je vais analyser par quels moyens littéraires la crise identitaire animée par la migration et l'exil est présentée et traitée dans l'œuvre de Vassilis Alexakis, quel questionnement idéologique et ontologique elle éveille, et quelles sont les réponses proposées par Alexakis qui a eu sa propre part d'expérience migratoire.

Mots clés : *Frontierland*, frontières, écrivains trans-européens, Vassilis Alexakis, identité européenne, altérité nationale

Abstract: Land of the boundary, or land without borders, the term of *Frontierland* suits the writer Vassilis Alexakis and all the writers who passed accross borders of their country and their nation through writing and poetry. Writers born Greek, Serbian, Bulgarian, Czech, Romanian but have turned into a real European and trans-European phenomenon. Then, these writers form the pantheon of European and international literature. In this analysis I will deal the problem of the European and transnational identity of the prism of migration and exile that are in the center of my research and that concern almost all Balkan writers. For that, I will analyze literary means by which the identity crisis driven by migration and exile is presented and discussed in the work of Vassilis Alexakis, what ideological and ontological questioning it awakens, and what are the answers proposed by Alexakis who has his own share of migration experience.

Keywords : *Frontierland*, borders, trans-European writers, Vassilis Alexakis, European identity, national Otherness

Frontierland signifie en anglais le pays de la frontière. Frontierland est aussi l'un des pays des Royaumes enchantés de Disney. Il fait partie des cinq lands voulus par Walt Disney pour Disneyland.

Terre de la frontière, ou terre sans frontières, le terme *Frontierland* correspond, à mon sens, tout à fait à Vassilis Alexakis et à tous les écrivains qui ont su dépasser les frontières de leur pays et de leur nation par l'écriture et la poésie. Des écrivains qui sont nés grecs, serbes, bulgares, tchèques, roumains, mais qui se sont métamorphosés en véritables phénomènes européens et trans-européens. Ces écrivains de toutes origines, dont l'œuvre n'est plus seulement grecque, serbe, bulgare, roumaine, mais qui font partie du panthéon de la littérature européenne et internationale.

C'est le phénomène des écrivains trans-européens qui remplissent les grilles de la littérature européenne, française, anglo-saxonne ou allemande. Mais dans mon essai, je me limiterai au seul cas de la littérature de langue française.

Identité européenne et altérité nationale

Vassilis Alexakis est un écrivain européen – j'ajouterais même, un écrivain d'écriture européenne. Né en Grèce en 1944, Alexakis vient à Lille, à dix-sept ans, avec une petite bourse pour faire des études de journalisme. À la fin de ses études, il rentre en Grèce, mais il revient en France à cause du coup d'état militaire en Grèce en 1967. Il se marie, travaille comme journaliste et écrit des romans en français.

Curieusement, Alexakis ne se range pas tout de suite comme écrivain français. Au contraire, il se sent Grec. De plus, et il est préoccupé dès le début de son écriture par le problème de l'identité. L'auteur lit alors des écrivains étrangers, Beckett, Ionesco et autres, des écrivains d'expression française comme lui.

Le souci de l'identité apparaît aussi dans ses romans. Dans *Contrôle d'identité*, Paul, le protagoniste, qui perd la mémoire, cherche son visage dans la glace d'un café. Il ne sait pas qui il est. Il y a une quinzaine d'individus environ autour de lui. Il doit bien être l'un parmi eux. Comme l'auteur, le héros Paul, tourmenté par les questionnements sur son identité, ne sait plus s'il est Grec ou Français. Tous les romans de Vassilis Alexakis sont traversés par le *topos* de la quête d'identité, une identité complexe. De ses premiers romans *Paris-Athènes* (1989) et *La Langue maternelle* (1995), jusqu'à même son avant dernier livre *L'enfant grec* (2012).

Durant cette quête, véritable tourmente pour l'écrivain, se dresse le binôme d'identité-altérité. L'écrivain souffre, il a conscience qu'il n'est plus grec, mais il n'est pas

français non plus. D'où cette souffrance intérieure, ces allers-retours, au fond de son âme et dans le pays. En cherchant sa propre identité, Alexakis découvre finalement qu'il a construit une conscience différente, et cela grâce à la langue française. De négatif, son bilan devient positif. Car ses romans, à travers l'Autre, vus sous le prisme de l'Autre, « apparaissent comme une réappropriation conçue pour l'intégrer à un univers européen »¹.

En effet, l'œuvre de Vassilis Alexakis est un discours continu sur l'altérité. Son ouverture vient du discours constant sur l'Autre. L'Autre, pays d'accueil ou terre perdue, devient pour lui une source d'énergie, une véritable source d'inspiration. « L'altérité devient le corollaire de l'identité et aboutit à une ouverture de deux entités culturelles, à une parfaite entente mutuelle entre les deux mondes culturels, l'écrivain devenant un traducteur permanent, un individu qui véhicule de la langue première (la langue maternelle) à la langue d'écriture (la langue étrangère) son histoire, son rapport au monde », souligne Maria Orphanidou-Frérès (1998 : 124). « L'écrivain s'enrichit à la fois de soi et de l'Autre »², souligne pour sa part Robert Jouanny (1990 : 3).

Bien que l'identité ne soit pas Une et ne soit jamais complètement aboutie, ne serait-ce qu'en raison de l'infini du processus de socialisation, le regard des Autres, par sa puissance d'évocation, se constitue comme *pouvoir-sur*, en tant que dissymétrie entre ce que l'un fait et que l'autre subit, souligne Paul Ricœur (1990 : 256).

La question identitaire est forcément complexe. L'écrivain cherche à se reconnaître soi-même et à comprendre son identité. Dans *Paris-Athènes*, l'auteur parle dans un style autobiographique narré du problème du migrant confronté à une autre identité et du problème de l'écrivain confronté à l'Autre, à l'autre langue et à l'autre culture³.

Le récit *Paris-Athènes*, bien qu'il soit autobiographique, reste avant tout le témoignage du combat d'un auteur, convaincu d'appartenir à une des plus anciennes cultures, à un pays réputé non francophone, qui a choisi d'écrire en français et de s'autotraduire (...). Il sent l'effet de vivre deux vies, d'appartenir à deux cultures (Orphanidou-Frérès, 1998 : 124). Parler la langue de l'Autre ne signifie pas toujours communiquer, faire dialoguer

¹ Efstratia Oktapoda-Lu, « Vassilis Alexakis ou la quête d'identité », *La Langue de l'Autre ou La Double identité de l'écriture*, Jean-Pierre Castellani, Maria Rosa Chiapparò et Daniel Leuwers (éds), Publication de l'Université François Rabelais, Tours, *Littérature et Nation*, n° 24, 2001, p. 285.

² Robert Jouanny pose le problème : « s'enrichir de soi, s'enrichir de l'Autre ». Voir la « Présentation » dans *Écrivains grecs de langue française*, in *Nouvelles du Sud*, n° 13, nov.-déc.-janv.1990, Paris, Éditions SILEX/CERCLEF, p. 3.

³ Sur ce qui est de l'identité-altérité chez Vassilis Alexakis, voir l'article de Efstratia Oktapoda-Lu, « Vassilis Alexakis ou la quête d'identité », *La Langue de l'Autre ou La Double identité de l'écriture*, op. cit., pp. 281-295.

deux conceptions, deux cultures, c'est aussi créer dans la perspective de l'Autre, s'expliquer en s'identifiant à l'altérité, discuter sur le même niveau (Orphanidou-Frérès, 1998 : 123-124).

Identité européenne et trans-nationale, ou comment traverser les frontières

Je vais aborder à cette phase de mon analyse le problème de l'*identité européenne* et *transnationale* sous le prisme de la migration et de l'exil qui sont au centre de ma recherche et qui ont préoccupé presque tous les écrivains des Balkans. Pour cela, je vais analyser par quels moyens littéraires la crise identitaire animée par la migration et l'exil est présentée et traitée dans l'œuvre de Vassilis Alexakis, quel questionnement idéologique et ontologique elle éveille, et quelles sont les réponses proposées par Alexakis qui a eu sa propre part d'expérience migratoire.

Entraînant une rupture avec son milieu et les modèles où l'individu a été socialisé, la migration constitue une situation de crise d'identité car elle constitue un changement « d'une telle importance qu'elle ne met pas seulement en évidence mais en péril l'identité » (León Grinberg et Rebeca Grinberg, 1986 : 42). Dans ce contexte de crise, le migrant s'interroge sur ce qu'il est par rapport à son passé et à l'espace différent du pays d'origine. Repérable à des degrés différents et sous des aspects diversifiés, ce questionnement se trouve à l'origine de la quête identitaire des personnages qui découvrent différentes formes d'étrangeté autour d'eux et en eux-mêmes (Kristeva, 1988).

Comme dans toute période de crise, il est important de saisir ce qui émerge en positif d'acquérir une nouvelle langue et de se faire une nouvelle identité, professionnelle, culturelle, individuelle, personnelle, collective ou autre.

Dans le cas d'Alexakis, et de tous les écrivains grecs d'expression française, la langue française donne non seulement l'occasion de traverser des traditions et des cultures différentes, mais aussi de déstabiliser l'idée même de l'homogénéité identitaire de l'Autre et du Même, d'inverser les codes et de construire un espace hétérogène où l'Autre et le Même semblent se regarder, intervertir leur place, devenir chacun la propriété de l'autre.

Pour l'auteur, l'exil n'est perçu pas en tant que tel, mais comme un voyage vers l'Autre, vers ce qui est le Même et en même temps différent de Soi⁴. Possédant désormais une identité européenne, Alexakis vient inconsciemment vers la langue de l'Autre et écrit ses romans en français. Mais si le choix de la langue semble être fait, son périple identitaire ne sera pas pour autant simple. Au contraire, il sera long et douloureux. Pris dans le tourbillon de deux cultures et de deux langues, l'écrivain manifeste la crise de son identité, une identité partagée entre « ici » et « là-bas ». Cependant, pour douloureuse que soit cette errance dans une contrée désormais étrangère, elle n'en reste pas moins une nécessité. Elle répond à un mouvement de l'être que l'"ailleurs" ne cesse de solliciter.

L'imaginaire grec devient l'ancrage essentiel et le tenant culturel de la nouvelle identité d'Alexakis, qui est une identité plurielle. À ce moment, Alexakis écrit en français des romans qui s'en rapportent à la Grèce. La rencontre avec l'Autre se révèle bénéfique pour l'auteur : non seulement elle l'aide à prendre conscience de sa langue maternelle, mais elle lui offre un véritable outil de travail et une thématique renouvelée de l'exil et du déracinement (Oktapoda-Lu & Lalagianni, 1985).

L'exil devient le catalyseur principal dans l'écriture d'Alexakis, une sorte d'euphorie littéraire. Perçu comme une mouvance fructueuse, il permet à l'écrivain d'explorer de nouveaux espaces. Par sa rupture entre deux mondes, plus que déplacement géographique, l'exil est un déplacement symbolique et existentiel où après avoir fait l'épreuve du vide et du néant un questionnement identitaire commence à se construire (*ibidem*).

La nouvelle patrie et la nouvelle langue sont à l'origine de nouveaux thèmes et de nouveaux espaces. La problématique de l'Autre, de l'Étranger, de l'Immigré, de l'Exilé, se répercutent sur l'écriture de l'auteur qui s'enrichit de nouveaux thèmes. La littérature d'Alexakis n'est pas une littérature nationale, monolithique et restreinte. L'écriture d'Alexakis est caractérisée par la présence de l'identité et de l'altérité, de l'identité européenne et de l'altérité nationale – qui est un thème majeur de la littérature postmoderne des XXe et XXIe siècles où dans le contexte de la mondialisation les profondes mutations sociales, les flux de migration et de déplacement géographique influent sur les conceptualisations de l'identitaire et la constitution du soi.

Il faut souligner aussi que la confrontation linguistique affecte l'identité. Écrire dans la langue de l'Autre, entraîne un dédoublement de la personnalité, entre le *moi* antérieur et le *moi* présent. Après tous ces périple, à cette phase de son existence,

⁴ Sur l'exil et le déplacement géographique de l'auteur, voir aussi Efstratia Oktapoda-Lu, « Le véritable exil est toujours intérieur. Métissage et imaginaire chez les écrivains francophones grecs », in *French Forum* (avec V. Lalagianni), Fall 2005, Vol 30, n° 3, (University of Pennsylvania-USA), pp. 111-139.

l'écrivain Alexakis n'est plus ni tout à fait le même ni tout à fait un autre. Il n'est pas seulement Grec, mais il n'est pas tout à fait Français.

Un autre problème, bien complexe, se pose aussi, celui de la langue d'écriture. Il est difficile, presque impossible de parler des expériences du pays dans la langue de l'Autre, comme il est difficile de rapporter le vécu en terre étrangère dans la langue maternelle. Pour le migrant, la langue n'est pas seulement celle du pays d'origine. De nouveaux rapports s'établissent avec la nouvelle langue qui sont en général à l'origine du malaise : rupture avec l'attachement traditionnel et construction de soi. « Toutes les nuits je rentrais en Grèce. Et tous les matins recommençait le même mauvais rêve : je me réveillais dans un autre monde. Personne ne comprenait autour de moi la langue dans laquelle je me parlais », raconte le héros dans *Les mots étrangers* (2002 : 128).

Ce questionnement identitaire sur sa nouvelle appartenance à l'espace social est beaucoup plus perceptible dans *Talgo* où l'auteur « confesse son appartenance à deux pôles culturels et son refus de rejeter l'un d'eux » (Fréris, 1990 : 150). *In fine*, en choisissant de s'exprimer définitivement en français, Alexakis semble « échapper à sa vertigineuse dualité » (Jouanny, 2000 : 172).

Aux frontières de l'écriture, ou dés-identification de la nationalité

Depuis ses premières œuvres, hésitantes entre la Grèce et la France et caractérisées par de douloureuses et incessantes quêtes de soi, Vassilis Alexakis écrit en français et devient un écrivain du patrimoine littéraire français. L'auteur exprime même ses inquiétudes de transcrire en grec ses expériences françaises.

L'idée que je pourrais être amené un jour ou l'autre à rompre avec le français m'a bouleversé. Renoncer à cette langue dans laquelle je m'exprimais depuis si longtemps serait fatalement prendre congé de moi-même. Je pensais que, si les Français me considéraient comme auteur grec, mes compatriotes seraient davantage fondés à me classer parmi les étrangers (*Paris-Athènes*, 1989 : 17) (...) Je continuais cependant à écrire en français. Je le faisais par habitude et par goût. J'avais besoin de parler de la vie que je menais ici. J'aurais difficilement pu raconter en grec l'immeuble à loyer normalisé où j'avais vécu pendant douze ans, le métro, le bistrot du coin. C'est en français que tout cela résonnait en moi. (*idem* : 13)

Primé en 1995 avec le Médicis pour *La Langue maternelle*, Alexakis devient un écrivain français confirmé. On est face à l'identité de l'écrivain francophone qui « écrit en français », et qui, de plus, « écrit un texte littéraire en français ». L'écriture en français

est vécue sur le mode euphorique pour l'auteur au niveau de l'expression et de la transcription des sentiments et des idées. L'usage du français présente pour les écrivains grecs d'expression française un choix de liberté. Pour Vassilis Alexakis, la langue française est la clé de voûte pour s'exprimer sans contraintes politiques ni censures. C'est aussi, désormais, un choix personnel pour l'auteur (Oktapoda-Lu, 2006)⁵.

« J'avais décidé d'assumer mes deux identités, d'utiliser à tour de rôle les deux langues, de partager ma vie entre Paris et Athènes (...). Le grec m'attendrissait, me rappelait qui j'étais. Le français me permettait de prendre plus facilement congé de la réalité » (Alexakis, 1989 : 195). Aux frontières de l'entre-deux, Alexakis, qui part à la recherche de son identité personnelle, au risque de se tirailler et de se déchirer entre les deux, découvre finalement son identité plurielle (Oktapoda-Lu, 2006). Mais s'il acquiert une 'nouvelle identité', c'est au prix de la perte de son identité d'origine.

L'origine n'est pas une langue, ce serait même une absence de langue assez riche et fertile pour être aussi un potentiel infini d'où se ramifient le dire et le mal-à-dire. L'entre-deux-langues est le partage même de la langue, dans sa dimension poétique, sa prétention au dialogue, son champ de miroirs où chacun s'identifie et de dés-identifie ; recharge et décharge d'identité (Sibony, 199 : 31).

Entre identité européenne et altérité nationale, la quête sera longue et éprouvante. « Le paradoxe est que notre mémoire n'est pas un stock mais une pulsation multiple : elle rattrape ce qu'elle lâche, elle lâche pour retenir, et ses appels sont des forces de rappel », rappelle Sibony (1991 : 32). Et l'auteur de souligner : « le français a augmenté mon plaisir, il m'a ouvert de nouveaux espaces de liberté (...) Je ne prétends pas seulement connaître le français, je prétends que le français me connaît aussi » (Alexakis, 1989 : 14).

Par-delà les douleurs et les crises identitaires, l'écrivain Alexakis arrive par l'écriture à l'abolition des frontières de l'identité. Par la langue de ses œuvres, l'écrivain grec devient écrivain français. Il traverse les frontières, il dépasse l'identité grecque pour atteindre l'altérité trans-nationale.

Si le destin des écrivains francophones ne fut pas toujours enchanté – et là j'emprunte la deuxième étymologie de *Frontierland*, pays des Royaumes enchantés de Disney – ces écrivains de tous horizons et de toutes origines, sont inexorablement des

⁵ Sur les frontières entre identité et altérité chez Vassilis Alexakis et les écrivains francophones grecs, voir Efstratia Oktapoda-Lu, « Identité, altérité : frontières et mythes, ou Les écrivains grecs d'expression française », in *Dalhousie French Studies*, Special Issue, *Identité et altérité dans les littératures francophones*, Driss Aïssaoui (éd.), Spring-Summer 2006, vol. 74/75, Halifax (Canada), pp. 389-412.

écrivains de Frontierland, une *land* spéciale, une terre infinie qu'ils traversent par l'écriture.

Les dangers de ce royaume magique s'avèrent nombreux : rupture avec les liens traditionnels, perte de l'appartenance collective, perte des certitudes identitaires, effritement des valeurs, désagrégation de l'individu. Toutefois il faut s'interroger sur la façon d'aborder les éléments qui façonnent le soi pluriel.

Dans le pays de Frontierland, l'illusion du rêve vu comme re-construction d'une vie, est surtout et avant tout une ré-écriture et une nouvelle manière d'appréhender le monde. Si le manège féérique de Disneyland et d'autres lieux magiques fait tourner carrosses et chevaux dans le tourbillon des contes de fées, dans la *Disneyland littéraire*, le récit fait tourner les langues et les discours de la même façon que la littérature fait tourner les savoirs. Le récit apparaît ainsi le lieu d'un devenir autre dans la langue de l'écriture.

L'écrivain Vassilis Alexakis est un écrivain de Frontierland, pays de charme, de divertissement et d'illusion comme Disneyland, un écrivain européen aux identités multiples qui a traversé par son écriture la magie de *Frontierland* qui unit les peuples par l'écriture.

Bibliographie

- ALEXAKIS, Vassilis (2012). *L'enfant grec*. Paris : Stock.
- ALEXAKIS, Vassilis (2002). *Les mots étrangers*. Paris : Stock.
- ALEXAKIS, Vassilis (1995). *La Langue maternelle*. Paris : Fayard.
- ALEXAKIS, Vassilis (1989). *Paris-Athènes*. Paris : Seuil.
- ALEXAKIS, Vassilis (1985). *Contrôle d'identité*. Paris : Seuil.
- FRERIS, Georges (1990). « Vassilis Alexakis ou le jeu du refus et de l'assimilation de deux cultures », *Nouvelles du Sud*, Paris : Éditions SILEX/CERCLEF, n° 13, pp. 143-151.
- GRINBERG, León & GRINBERG, Rebeca (1986). *Psychanalyse du migrant et de l'exilé*, traduit de l'espagnol par Mireille Ndaye Ba, avec la collaboration de Yvette et Claude Legrand, Césura Lyon Éditions.
- JOUANNY, Robert (2000). *Singularités francophones*. Paris : PUF, coll. "Écriture".
- JOUANNY, Robert (1990). « Présentation », *Écrivains grecs de langue française*, in *Nouvelles du Sud*, n° 13, Paris : Éditions SILEX/CERCLEF, pp. 1-3.
- KRISTEVA, Julia (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard.
- OKTAPODA-LU, Efstratia (2006). « Identité, altérité : frontières et mythes, ou Les écrivains grecs d'expression française », in *Dalhousie French Studies*, Special Issue,

Identité et altérité dans les littératures francophones, Driss Aïssaoui (éd.), Vol 74/75, Halifax (Canada), pp. 389-412.

OKTAPODA-LU, Efstratia & V. Lalagianni, (2005). « Le véritable exil est toujours intérieur. Métissage et imaginaire chez les écrivains francophones grecs », in *French Forum*, Vol 30, n°3 (University of Pennsylvania-USA), pp. 111-139.

OKTAPODA-LU, Efstratia (2001). « Vassilis Alexakis ou la quête d'identité », *La Langue de l'Autre ou La Double identité de l'écriture*. Textes réunis par Jean-Pierre Castellani, Maria Rosa Chiappararo et Daniel Leuwers. Publication de l'Université François Rabelais : Tours, *Littérature et Nation*, n° 24, pp. 281-295.

ORPHANIDOU-FRERIS, Maria (1998). « Vassilis Alexakis : Écrire et se traduire », in *Francofoni*, n° 10, Ankara, pp. 117-129.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.

SIBONY, Daniel (1991). *Entre-deux, l'origine en partage*. Paris : Seuil, coll. "La couleur des idées".

AFROPEEN(NNE)

Quelques notes autour d'un mot valise¹

MARIA DE FÁTIMA OUTEIRINHO
Universidade do Porto-ILCML
outeirinho@letras.up.pt

Résumé : Même si la réflexion sur les mutations que les mouvements de colonisation et de décolonisation ont mis en route a été déjà entamée par diverses voies, dans la musique ou la littérature, mais aussi dans un espace critique tel que celui des études postcoloniales et des études décoloniales, il s'agit ici de revenir sur le concept afropéen(enne) de par sa dimension utile pour comprendre la façon complexe dont les minorités noires considèrent les questions identitaires et les enjeux qui en découlent aujourd'hui en Europe, permettant ainsi de mieux approcher l'Europe contemporaine.

Mots-clés : afropéen(nne), Europe contemporaine, identités multiples, identités frontalières, Miano

Abstract: Even if the reflection on the mutations that the colonization and decolonization movements have given rise has already been started by various means, in music or literature, but also in a critical space such as postcolonial studies and decolonial studies, we aim to revisit here the Afropean concept because of its useful dimension to understand the complex way in which, today in Europe, the black minorities consider the questions of identity and the issues which derive from it, allowing to better approach contemporary Europe.

Keywords: Afropean, contemporary Europe, multiple identities, border identities, Miano

¹ Cet article s'insère dans la recherche menée au sein du Programme Stratégique intégré UID/ELT/00500/2013 | POCI-01-0145-FEDER-007339.

Identity is fluid, as my story shows. I've gone from being African to French-African, to African living abroad. And today I'm contributing to a blog called Afropean. If we define an Afropean as someone who relates to both African and European culture, then I gladly accept the tag... until my journey takes me somewhere else again.

Alice Gbelia²

Ils ne veulent pas voir disparaître le monde connu (...) Que le nom de France ait un autre contenu Le vrai Celui qui relie l'Hexagone à la Caraïbe à l'Amérique du Sud Celui qui l'a planté dans l'océan Indien Celui qui s'est rendu en Afrique Celui que l'Afrique a touché Imprégné Qu'on soit Français en réclamant maintes allégeances Bien des Appartenances Qu'on dise la nation trop petite trop étriquée pour définir ce qu'on est (...)

Léonora Miano³

Chronologiquement inscrites au XXI^e siècle, ces affirmations d'Alice Gbelia et de Léonora Miano sont un signe non négligeable de l'existence de dynamiques sociales constituées, et/ou en constitution dans l'espace européen, qui ont trait à un phénomène contemporain marqué par des enjeux ou le préfixe *trans-* s'impose partout. Le témoignage d'Alice Gbelia n'est qu'un des récits regroupés dans *Afropean. Adventures in Afro Europe*, « an online multimedia, multidisciplinary journal exploring the social, cultural and aesthetic interplay of black and European cultures, and the synergy of styles and ideas brought about because of this union. »⁴ Ses affirmations soulignent, d'une part, le phénomène de la multi-appartenance vécu par un même sujet et, d'autre part, le caractère fluide de l'identité, impossible de figer et d'essentialiser. À son tour, le fragment de Miano intègre *Écrits pour la parole*, anthologie de textes faits pour être dits. Il signale l'existence de différentes appartenances dans un même espace national et le besoin de révision de tout un univers de références qui n'est plus adéquat au présent, raison pour laquelle Miano dans son œuvre⁵ s'appuie itérativement sur le concept d'afropéanité. Dans les deux cas, il s'agit de donner la parole, faire voir de nouvelles réalités en espace européen, en montrant donc le besoin et l'importance d'une réflexion sur cette nouvelle Europe.

² <http://afropean.com/afropean-me/>

³ *Écrits pour la parole* (2012a : 17).

⁴ <http://afropean.com/about/>. Sur le site, on trouve en plus cette précision : « We hope to fill the void left by Erik Kambel's Afro-Europe blog, which closed down in 2013, and, under Erik's guidance we will continue to shed light on art, music, literature, news and events from the Afro-European diaspora, as well as produce and commission original essays and projects. (...) We sometimes feel *between* cultures, we certainly travel *through* them, and we aim to be *across* all the diaspora news. But we hope we aren't scattered. On the contrary, Afropean is all about bringing everything and everyone together. »

⁵ Juste pour exemplifier, rappelons *Afropean souls et autres nouvelles*, *Tels des astres éteints* ou « Afropea » dans *Écrits pour la parole*.

Même si la réflexion sur les mutations que les mouvements de colonisation et décolonisation ont déclenchée a déjà connu des avancées diverses dans la musique ou la littérature, mais aussi dans un espace critique tel que celui des études postcoloniales et des études décoloniales, revenir sur le concept afropéen(enne) est l'objectif que nous nous sommes fixé dans ces quelques lignes. Sa dimension utile à la compréhension de la façon complexe dont les minorités noires considèrent les questions identitaires et les enjeux qui en découlent aujourd'hui en Europe est peut-être un atout pour approcher l'Europe contemporaine ; ce que Nicki Hitchcott et Dominic Thomas (2014 : 3) admettaient déjà dans *Francophone Afropean Literatures*⁶.

Dans l'introduction, ils affirmaient au sujet de l'Europe :

Though conceptualized as 'a family of democratic European countries, committed to work together for peace and prosperity', current economic, social and political debates invariably leave observers pondering what Europe really is, to what degree resemblances are to be found, and in turn how this community has undertaken the challenging process of *imagining* itself in the twenty-first century. (*idem* : 2)

Face à une Europe multiculturelle, héritière d'un passé colonisateur impérial et destination migratoire par excellence aujourd'hui, plutôt que de considérer une réponse éventuelle à ce qu'est l'Europe, et d'en arriver à une définition essentialiste, il nous semble plus important de nous attarder sur un terme qui identifie de nouvelles reconfigurations identitaires : « Afropean do not identify themselves in terms of either/or in relation to the African country of their ancestry and European nation of their birth, but rather in relation to the transnational, diasporic space that is Black Europe. » (*idem* : 4)

Le terme fut créé par David Byrne pour cerner l'articulation entre les traditions et pratiques musicales européennes et africaine par le groupe belge afro pop, Zap Mama lequel a sorti en 1993, sous le label de Byrne, Luaka Bop, l'album *Adventures in Afropea 1*. Dans « Some history. The first 10 years », Byrne affirme : « In overall, we think of the music we work with as contemporary pop music, and we try to present it as such. »⁷ Ce repérage musical et sa divulgation ultérieure ont donné lieu à *Adventures in Afropea 2 The best of Djur Djura* et *Afropea 3 Telling stories to the sea*. Sur *Telling stories to the sea*. Pointant de la sorte la portée transnationale du concept, Byrne ajoute :

⁶ Pour considérer les afropéens francophones.

⁷ <http://luakabop.com/history/>

[It] is a compilation of Afro-Portuguese artists and collects singers and musicians from many of the former Portuguese colonies... São Tomé, Angola, Cabo Verde, etc.

Both Yale and I, it turns out, had been making our own little personal collections of this stuff over recent years, and in the course of various trips to Lisbon we'd accumulated some wonderful and surprising tracks. Some stuff like Paulo Bragança's CD were given to us by the late Luis Mateus, who had a radio show in Lisbon and was a great promoter and enthusiast for all types of Portuguese-language music. Other stuff was picked up at flea markets and record shops in Lisbon.⁸

Dans cette musique pop contemporaine, Byrne relevait une hybridation culturelle qui lui permettait l'emploi du terme *Afropea*, signe décisif de la présence dans de multiples espaces européens d'un pareil entrecroisement, voire d'une osmose ancrée sur des déplacements reliant l'Europe et l'Afrique et convoquant souvent une triangulation atlantique :

What is the Afropea concept about, and where did it come from?

David: I see a new continent, a virtual musical and culinary continent emerging in Europe — Afropea — the Africans and generations of kids of African descent have assimilated Euro and American styles and are making adventurous and exciting mixtures in music and food, and in every other aspect of culture. Just like the U.S. is, whether one admits it or not, an African cultural colony... so, too, has Europe been colonized by their former colonies. For the better, I think. So this moniker, this Afropea name, is a kind of subtle manifesto... making visible what already exists.⁹

C'est aussi dans le champ de la musique que l'on constate un autre apport à la diffusion d'une réalité afropéenne, avec l'album *Princesses nubiennes* de Les Nubians, paru en 1999¹⁰. Johnny Pitts, écrivain, photographe et animateur télévisé britannique, signale à ce sujet le cadre non colonial d'une représentation de l'Afrique et de l'Europe : « Cela représente les identités européennes et africaines mais cela les transcende aussi. C'est enraciné en elles mais cela ne se réduit pas seulement à elles. » (Pitts, 2014) Même si *Les Identités meurtrières* n'est pas un texte sur la problématique afropéenne, dans cet entretien, Pitts fait appel à quelques idées-clés signalées par Maalouf et partagées par ceux dont les origines et les identités sont multiples : l'existence d'êtres frontaliers et leur rôle dans le tissage de liens, tout comme leur rôle de médiation

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Urban Dictionary*, site qui intègre un dictionnaire en ligne anglophone, et qui est le résultat d'une dynamique d'intelligence collective, présente comme définition de *afropean* : « Term to describe the trans-cultural influences of (...usually...) mixed race individuals, or members of the black diaspora living in Europe. First coined by Talking Heads singer David Byrne, to describe the music of Belgo-Congolese group 'Zap Mama'. Later popularized by Afro-French sister duo Les Nubians. » (<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Afropean>)

entre diverses communautés. Pour sa part, Johny s'est donné comme projet la fondation de *Afropean. Adventures in Afro Europe* et un voyage en Europe en dehors des images stéréotypées que l'on s'en fait :

I spent five months wandering Europe in the winter, armed with a train pass, a notebook and a camera. As an Afropean, I wanted to find a Europe beyond the stereotypical (and, it may be said, somewhat archaic...) national identities and images we see in the tourist brochures of the continent's big cities.¹¹

And so I set out in search of a Europe that isn't always offered in the tourist literature of its great cities...London to Paris, Brussels then Amsterdam, Stockholm over to Moscow, Berlin down to Rome, across the Riviera to Marseille, Madrid and Lisbon, strangely ending up back in Britain- Gibraltar, where Europe kisses Africa.

(...)

Often this meant being led to the figurative and literal periphery of societies, so in many ways my journey became a tour of the outskirts of Europe- the multicultural hinterlands... Clichy Sous Bois in Paris, Rinkeby in Stockholm, Cova Da Moura in Lisbon...¹²

On trouve donc transversalement à tous ces projets le dessein de rendre visible une Europe kaléidoscopique affranchie de la définition essentialiste où la structure conceptuelle de base est souvent binaire ; le terme *afropéen* s'avérant donc plus adéquat que *afroeuropéen* du fait de la fusion dont il est le signe. En outre, dans ce projet d'édition en ligne, mais aussi d'édition en livre, il est question de promotion de connexions, voire d'une Europe en réseau, rendue possible par le fait afropéen :

Early next year Penguin Books will publish 'Afropean: Documenting Black Europe' by Afropean co-founder Johny Pitts. One of the reasons Johny wrote the book (and set up Afropean with Nat Illumine and Yomi Bazuaye) was to create a network of like minded people across the continent. At the end of the book, Johny would like to create a list of Afro-European-related organisations to increase exposure of the work they are doing.¹³

Dans son étude sur la circulation, création et transformation des catégories identitaires dans le hip-hop gabonais, Alice Aterianus-Owanga (2014) rappelle aussi l'initiative *Surprising Europe*, « a non-profit project to document migration

¹¹<http://johnypitts.com/Photography/Commissions%20%26%20Projects/An%20Afropean%20Odyssey.html>

¹²<http://afroeuropa.blogspot.pt/2013/07/photo-book-afropean-odyssey-black.html>.

¹³<http://afroeuropa.blogspot.pt/2017/08/forthcoming-afropean-documenting-black.htm>.

[experiences] of legal and illegal immigrants from Africa. »¹⁴ ; un documentaire en plusieurs épisodes diffusé par Al-Jazeera et sur la Toile.

Ceci dit, la prise de conscience de réalités sociales et identitaires complexes émerge pourtant de manière explicite pendant les dernières décennies du XX^e siècle, et tout particulièrement dans le champ musical, en permettant en principe la reconfiguration des imaginaires. Le cas du hip hop gabonais sur lequel Atenarius-Owanga se penche l'illustre bien :

La circulation diasporique et l'expérience de la déterritorialisation ont fait naître une troisième catégorie d'identification dans les musiques hip-hop gabonaises : celle d'Afropéen, contraction de l'africanité et de l'euroanéité expérimentées simultanément par quelques artistes. Alors qu'ils ne sont guère présents dans les discussions entre jeunes au Gabon, on retrouve les termes afropéen ou *afropean* dans les langages de la diaspora africaine d'Europe : auprès d'auteurs de littérature (Miano, 2008a, b ; Laurent, 2011), chez des rappers circulant entre l'Afrique et les anciennes colonies francophones (comme Baloji et Freddy Massamba), et chez plusieurs artistes gabonais résidant en France depuis des périodes plus ou moins longues, dont la chanteuse Wendy. (Atenarius-Owanga, 2014 : 963)

Et Atenarius-Owanga d'ajouter : « Tous se rejoignent cependant dans un ensemble de considérations et de revendications postcoloniales, comme la lutte contre le racisme et la stigmatisation de l'étrangeté noire africaine, ou la recherche d'une définition du soi au sein d'un univers musical et social marqué par des discours eurocentrés. » (*idem* : 967)

Dans l'espace littéraire francophone, Léonora Miano illustre ce mouvement non organisé qui se meut dans le champ artistique, et ce par un ancrage itératif de son œuvre – nouvelles, romans, textes dramatiques – sur le concept d'afropéanité. Lors d'une intervention le 19 mars 2009 à l'Université de Copenhague, Miano insiste :

Si mes compatriotes m'ont toujours perçue comme étrange, étrangère, ils n'ont pas pu me faire douter de mon africanité. Très tôt, ce qu'ils m'ont fait comprendre, c'était que leur monde n'était qu'en partie le mien. Je suis, depuis toujours, une afro-occidentale parfaitement assumée, refusant de choisir entre ma part africaine et ma part occidentale. » (Miano, 2012b : 26)

Ce constat l'amène à définir un projet esthétique qui travaille les multi appartenances¹⁵ et les identités frontalières (Miano, 2012b). Ainsi, en 2011, dans une conférence intitulée « Les noires réalités de la France », Léonora Miano affirme :

¹⁴ <http://www.surprisingeurope.com/>

¹⁵ « J'écris dans l'écho des cultures qui m'habitent : africaine, européenne, africaine américaine, caribéenne. » (Miano : 2012 : 29)

« Depuis le début, mon vœu est de produire une littérature afrodiasporique, qui embrasse les peuples noirs, non pas dans l'indifférenciation mais, pourquoi ne pas le reconnaître, dans une sororité que j'espère les voir reconnaître et valoriser. » (*idem* : 73-74) Consciente de l'historique du terme *Afropea*, elle en présente la synthèse dans cette même intervention, en soulignant :

C'est cette maturation progressive de leur parcours identitaire que j'appelle *Afropea*, un lieu immatériel, intérieur, où les traditions, les mémoires, les cultures dont ils [les Afropéens] sont dépositaires, s'épousent, chacune ayant la même valeur. *Afropea*, c'est, en France, le terroir mental que ce donnent ceux qui ne peuvent faire valoir la *souche* française. (*idem* : 86)

En tant que projet simultanément esthétique et politique, l'écriture de Léonora Miano accueille donc des histoires et des personnages afropéens¹⁶, et intègre cette mouvance inscrite dans le champ artistique, cherchant par là à déployer des initiatives dans différents domaines de l'art. Aussi ses textes ont-ils déjà fait l'objet d'une mise en scène comme ce fut le cas pour *Afropéennes* d'Eva Doumbia¹⁷. Et ce n'est pas un hasard si plusieurs de ces romans – *Tels des astres éteints* ou *Blues pour Élise* – présentent la musique afro-américaine comme axe constitutif ou contextuel¹⁸. Ainsi, dans une étude de 2014, nous remarquons :

Afropean Soul et autre nouvelles et *Tels des astres éteints* (...) mettent en scène des personnages aux prises avec une condition hantée par le patronyme, la couleur ou toute histoire migratoire issue d'un passé de colonisation. *Blues pour Élise*, ouvrage paru deux ans après, est traversé par des personnages pour la plupart nés ou grandis en France qui eux de même éprouvent la difficulté de vivre une condition afropéenne. (Outeirinho, 2014 : 173)

En fait, des ouvrages génériquement si divers comme *Tels des astres éteints*,¹⁹ *Afropean Soul et autres nouvelles*, *Soulfood équatoriale*, *Blues pour Élise* ou *Écrits pour la parole*

¹⁶ Dans notre étude « Mouvances diasporiques chez Léonora Miano et Angeline Solange Bonono : le voyage extérieur et le voyage intérieur » (Outeirinho, 2013) nous le soulignons déjà.

¹⁷ Voir *Blues pour Élise* et « Femme in a city » – ensemble de textes faisant partie de *Écrits pour la parole* – ont été à la base du spectacle *Afropéennes* d'Eva Doumbia, en 2012.

¹⁸ L'une de ses conférences, « Écrire le blues » se penche précisément sur cette démarche (Miano, 2012b).

¹⁹ En étude précédente et sur *Tels des astres éteints* nous avons souligné : « (...) le roman offre à son lecteur une structure interne axée non pas sur des chapitres, mais sur des thèmes musicaux d'origine outre-atlantique – *Come Sunday*, *Afro Blue*, *Straight Ahead*, *Angel Eyes*, *Round Midnight*, *Left Alone* et *Come Sunday* –, et en plus, le lecteur trouve à la fin tout un dossier sur ce que Miano nomme la « Bande-son », avec des indications sur les sources utilisées pour les thèmes – musicaux – du roman, la liste des chansons mentionnées ou évoquées dans le récit, et des explicitations sur l'adoption de ce cadre musical qui, rétrospectivement, vont venir en aide à une relecture du roman, servant à une postérieure adaptation cinématographique du texte. » (Outeirinho, 2011)

glosent une réalité en espace français, européen, multiculturel ; un espace où la présence afropéenne, souvent oubliée, figure bel et bien ; raison pour laquelle la démarche créatrice de Léonora Miano s'avère pertinente :

J'ai voulu m'intéresser à cette catégorie de personnes parce qu'elle existe, parce que c'est en son sein que je vis moi-même en France, parce qu'on n'en parle pas et parce que je vois quelque chose d'éminemment positif dans l'acceptation tranquille par ces individus de tous les héritages. (Miano, 2012b : 139)

Tel que le signale Miano dans « Afrodescendants en France : représentations et projections », ce mot valise permet de sortir de la caractérisation raciale, d'une conception identitaire fondée sur une appartenance nationale²⁰ ou régionale (Miano, 2012b : 139). Selon ses mots :

Le mieux Pour beaucoup C'est de dépasser les limite Usées de la nation De voir plus grand
Le mieux pour beaucoup C'est de transcender la couleur Qu'on comprenne Qu'il ne s'agit pas de race Qu'il n'est pas question de biologie Mais de culture D'appartenances mitoyennes en soi D'Histoire De la mémoire d'une rencontre sur laquelle il est impossible de revenir (Miano, 2012a : 73)

Face à un nouvel univers de références identitaires et sociétares dépassant la binarité, à des dynamiques et objets artistiques, dont le littéraire, qui découlent d'une nouvelle donne européenne, il importe, selon nous, de s'interroger sur l'adéquation terminologique et, donc conceptuelle, dans nos approches. La revisitation historique et contextualisée du terme afropéen(nne) ci-dessus poursuivie se veut une contribution à cette démarche, en soulignant la pertinence de cet atout pour penser et rendre visibles des réalités transnationales et transculturelles dans l'Europe d'aujourd'hui.

Bibliographie

« Afropean » [disponible le 30/09/17],

<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Afropean>.

Afropean. Adventures in Afro Europe [disponible le 30/09/17], <http://afropean.com/>.

« Afropea, expérience noire et blanche en Europe. Entretien de Claire Diao avec Johny Pitts » [disponible le 25/09/17], <http://africultures.com/afropea-experience-noire-et-blanche-en-europe-12664/>.

²⁰ « (...) le mot *Afropéen*, qui vient indiquer l'obsolescence de la nation comme référent identitaire. » (*idem* : 139)

- ATERIANUS-OWANGA, Alice (2014). « 'Gaboma', 'Kainfri' et 'Afropéen'. Circulation, création et transformation des catégories identitaires dans le hip-hop gabonais », *Cahiers d'études africaines.*, n° 216, pp. 945-974. [disponible le 30/09/17], <http://www.cairn.info/revue-cahiers-d-etudes-africaines-2014-4-page-945.htm>.
- HITCHCOTT, Nicki & THOMAS, Dominic (2014). « Introduction: francophone Afropeans ». *Francophone Afropean Literatures*. Liverpool: Liverpool University Press.
- HITCHCOTT, Nicki & THOMAS, Dominic (éds.) (2014). *Francophone Afropean Literatures*. Liverpool: Liverpool University Press. « Johny Pitts » [disponible le 28/09/17], <http://johnypitts.com/Photography/Commissions%20%26%20Projects/An%20Afropean%20Odyssey.html>.
- MAALOUF, Amin(1998). *Les identités meurtrières*. Paris : Éditions Grasset.
- MIANO, Léonora (2008a). *Afropean Soul et autres nouvelles*. Paris : Flammarion, coll. « Étonnants Classiques ».
- MIANO, Léonora (2008b). *Tels des astres éteints*. Paris : Plon.
- MIANO, Léonora (2009). *Soulfood équatoriale*. Paris : NiL Éditions, coll. « Exquis d'écrivains ».
- MIANO, Léonora (2010). *Blues pour Élise*. Paris : Plon.
- MIANO, Léonora (2012a). *Écrits pour la parole*. Paris : L'Arche.
- MIANO, Léonora (2012b). *Habiter la frontière*. Paris : L'Arche.
- OUTEIRINHO, Maria de Fátima (2011). « Quelle identité humaine ? L'humain chez Léonora Miano ». *La condition humaine dans la littérature française et francophone*. Opole : Uniwersytetu Opolskiego, pp. 95-101.
- OUTEIRINHO, Maria de Fátima (2013). « Mouvances diasporiques chez Léonora Miano et Angeline Solange Bonono : le voyage extérieur et le voyage intérieur ». *Agapes Francophones. Études de lettres francophones*. Szeged : Jate Press, pp. 169-177.
- « Some history. The first 10 years » [disponible le 30/09/17], <http://luakabop.com/history/>.
- Surprising Europe* [disponible le 26/09/17], <http://www.surprisingeurope.com/>.