

PROBLÉMATIQUE
DU ROMAN EUROPÉENNE 1960–2007

Publié avec le concours de l'Université de Cergy-Pontoise

www.libraireharmattan.com
e-mail: harmattan1@wanadoo.fr

© L'Harmattan, 2008
ISBN :
EAN :
Centre Interuniversitaire d'Etudes Hongroises (CIEH)

Sous la direction de
Catherine MAYAUX et János SZÁVAI

PROBLÉMATIQUE
DU ROMAN EUROPÉEN
1960–2007

Cahiers de la Nouvelle Europe

L'Harmattan
5-7 rue de l'École Polytechnique
75005 Paris
FRANCE

L'Harmattan Hongrie
Hargita u.3.
1026 Budapest
HONGRIE

L'Harmattan Italia
Via Bava 37
10214 Torino
ITALIE

Cahiers de la Nouvelle Europe

9/2008

Série publiée
par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises
Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

Directeur de la publication
Patrick Renaud

Secrétariat de Rédaction
Kati Jutteau, Judit Maár, Martine Mathieu,
Traian Sandu

1, rue Censier
75005 Paris
Tél: 01 45 87 41 83
Fax: 01 43 37 10 01

L'Harmattan
5-7 rue de l'École Polytechnique
75005 Paris

Table des matières

| | | |
|---------------------------------|--|-----|
| Catherine MAYAUX – János SZÁVAI | Avant-propos | 9 |
| Mary GALLAGHER | Pour situer le discours sur le roman européen | 13 |
| Catherine MAYAUX | L'expression de désenchantement dans le roman français et francophone contemporain | 23 |
| Christine BARON | Calvino – roman européen ou roman de la mondialité | 35 |
| János SZÁVAI | Roman européen – roman ironique (Gombrowicz–Hrabal–Kertész–Esterházy) | 45 |
| Violaine HOUDART-MELOT | Darras-Esterházy – traversée des fleuves, traversée des langues | 55 |
| Csaba HORVÁTH | Parents sur papier (Ernaux-Esterházy) | 71 |
| Françoise RÉTIF | La loi du père (Chr. Wolf, Aichinger, Bachman, Jelinek) | 81 |
| Dorottya SZÁVAI | La réécriture de Madame Bovary (Flaubert-Závada) | 91 |
| Maria DELAPERRIERE | Le roman polonais dans le concert européen | 103 |
| Françoise MOULIN-CIVIL | Aux confins du roman espagnol contemporain | 113 |

Avant-propos

Problématique du roman européen se veut une suite à *Problématique de la littérature européenne* publié dans la même collection des „Cahiers de la nouvelle Europe” en 2005. Dans ce dernier volume nous nous demandions s’il était possible de parler de littérature européenne, c’est-à-dire d’une littérature qui serait plus que la somme des littératures française, anglaise, allemande (peut-être espagnole)..., et qui ne serait pas, non plus, l’addition de toutes les littératures nationales de cet ensemble que nous appelons l’Europe. La question avait alors une pertinence toute particulière puisque 2004 avait été l’année de l’élargissement de l’Union européenne et que l’adhésion de dix nouveaux états marquait la volonté de constituer l’espace géographique européen en une unité non seulement politique et sociale, mais aussi une unité culturelle soucieuse de préserver la richesse de ses diversités. En somme, nous nous demandions si la tradition d’une culture commune pouvait subsister dans les circonstances de ce début du XXI^e siècle.

La conclusion positive apportée à ces travaux par les chercheurs venus des deux parties de l’Europe, de ce qui avait été l’Ouest et de ce qui avait été l’Est et qui forme aujourd’hui une seule et même Europe, nous a donc conduits à poursuivre les recherches dans la même direction, en les ciblant cependant davantage et en choisissant cette fois un seul genre comme objet de notre réflexion, celui du roman, et une période précise, celle qui va des années 1960 à nos jours. Le choix du roman s’est imposé pour deux raisons: d’un côté il est certainement le genre littéraire le plus populaire de la période concernée et par hypothèse reflète à ce titre, plus ou mieux qu’un autre genre, les évolutions de l’histoire, de la société, des mentalités, et donc de la présence plus ou moins latente d’une certaine idée de l’Europe ou représentation de l’homme européen de notre temps. De l’autre, le roman est le genre le plus facilement traduisible et, par conséquent, le plus souvent traduit, ce qui permettait plus aisément des études transnationales. De plus, le choix des années 1960–2007 se justifie par le fait qu’il s’agit d’une période à double face: elle recouvre une époque clé de l’histoire de l’Europe en tant qu’entité historique et en tant qu’entité politique. Les reconstructions et les bouleversements de l’après-guerre, puis la chute du mur de Berlin en 1989 et l’effondrement du communisme ont abouti malgré tout, après des événements vécus très différemment de part et d’autre du rideau de fer, à recréer la communauté des peuples frères que l’histoire avait séparés.

Les études qui forment ce volume – communications prononcées au cours d’un colloque organisé à l’Université de Cergy-Pontoise en décembre 2007, avec la

participation de chercheurs français, hongrois et irlandais et de spécialistes de différentes aires littéraires européennes – mettent à jour plusieurs facettes de la problématique. Mary Gallagher (University College de Dublin), en faisant appel à l'écrivain martiniquais Edouard Glissant, attaque d'emblée la question du discours tenu sur notre sujet, à travers notamment la mise en question par certains d'une absence du monde dans la littérature française – voire européenne –, alors que sa présence irait de soi dans d'autres littératures contemporaines, francophone et américaine notamment. Catherine Mayaux (Université de Cergy-Pontoise) voit dans l'œuvre de Claude Simon un moment de basculement de la représentation d'une ancienne Europe à celle d'une époque post-européenne qui imprègne de son désenchantement l'écriture romanesque contemporaine de l'Europe francophone, et introduit le terme, si fertile, de „flaubertisation” qui travaille aujourd'hui celle-ci à ses yeux. Christine Baron (Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle) s'interroge sur le paradigme du roman européen- roman de la mondialité à partir de l'exemple très fructueux d'Italo Calvino, moins marqué selon elle par la question d'un héritage du modèle romanesque européen que par la constante nécessité d'en justifier les formes prises tout à la fois aux contextes esthétique, éthique, politique, éditorial, institutionnel... János Szávai (Université de ELTE, Budapest) détermine un fil commun entre trois grandes littératures européennes, différentes les unes des autres, mais présentant des similitudes inattendues, en étudiant les variantes du roman ironique que déclinent notamment quatre auteurs centre-européens: Witold Gombrowicz, Bohumil Hrabal, Imre Kertész et Péter Esterházy.

Trois études, celles de Violaine Houdart-Mérot (Université de Cergy-Pontoise), de Dorottya Szávai (Université PPKE de Budapest) et de Csaba Horváth (Université KRE de Budapest) opèrent selon des approches comparatistes et dévoilent des dialogues thématiques et structurels entre des auteurs français et hongrois: Jacques Darras et Péter Esterházy pour la première qui dégage d'un même modèle de voyage fluvial –autre avatar du roman-fleuve- une interrogation similaire sur les questions identitaires et les inventions langagières traversées par l'altérité linguistique; Gustave Flaubert et Pál Závada pour la seconde qui montre comment l'auteur hongrois réécrit *Madame Bovary* dans son œuvre *Loreiller de Jadviga* (malheureusement non traduite en français à ce jour), procédant à de multiples emprunts, parallèles, jeux intertextuels qui ouvrent à une interprétation infiniment multiple du texte; Annie Ernaux et Péter Esterházy pour le troisième qui révèle comment deux romanciers issus de cultures européennes différentes construisent chacun leur tour des „parents de papier” selon des modèles romanesques inédits. Trois autres communications choisissent une approche plus monographique, mais offrant à chaque fois une large synthèse sur l'état présent de la littérature de chaque pays considéré, en centrant leur discours sur l'euroanéité (supposée) de telle ou telle littérature nationale. Ainsi Maria Delaperrière (INALCO) examine les tendances les plus importantes de la littérature polonaise de la période, marquée, comme elle l'explique, par les évolutions de l'histoire et les nouvelles porosités transeuropéennes permises par et depuis la chute du mur de Berlin. Françoise Moulin-Civil (Université de Cergy-Pontoise) analyse de même la littérature espagnole, prenant en considération le décroissement esthétique et éthique qui s'y opère, comme en d'autres arts, et la part de

mondialisation qui entre désormais dans toute création. Enfin Françoise Rétif (Université de Rouen) analyse „la loi du père” chez quatre écrivaines autrichiennes et allemandes contemporaines, Christa Wolf, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachman et Elfriede Jelinek: son étude prend en compte la coïncidence dans les pays germanophones d’Europe d’une interrogation sur l’histoire marquée par la rupture – seconde guerre mondiale et Shoah- et la prise de parole massive par les femmes, conduisant à une remise en question de l’autorité traditionnelle masculine autant que des formes et langages du roman.

Ainsi une certaine conscience d’une histoire récente commune, une vision de l’homme européen habité par ses doutes et même son scepticisme, le désir et le goût d’une traversées des frontières, et presque d’une porosité entre les langues, les formes et les idées, travaillent de manière et d’autre tous ces romans de l’Europe d’aujourd’hui et construisent une histoire littéraire européenne selon d’autres lignes de force et avec d’autres préoccupations que celles héritées de l’antiquité gréco-romaine et du monde judéo-chrétien qui imprègnent pourtant encore très nettement ces écritures – cette interrogation fera d’ailleurs aussi l’objet de prochains travaux dans le prolongement de ceux-ci. L’ironie, la mise à distance de l’histoire, des modèles (parentaux, masculins, textuels...), des idéologies et et des discours, voire la dénonciation ou l’esprit de révolte – expression virulente du désenchantement dont d’autres se contentent, mais aussi la reprise et reformulation au trébuchet de circonstances changeantes et en d’autres lieux de positions idéologiques ou esthétiques, le tissage intertextuel dense entre différentes œuvres signalent le dialogue nourri qu’entretiennent écrivains et lecteurs dans un espace dont ils ne savent pas bien encore s’il est à reconstruire ou à réinventer.

Catherine MAYAUX – János SZÁVAI

Pour situer le discours critique sur le „roman européen”

Dans *Le Discours antillais*, recueil d'essais paru en 1981, l'écrivain martiniquais Édouard Glissant tente, l'espace d'un bref chapitre, de définir le propre du „roman contemporain des Amériques” en le situant par opposition au „roman européen”. Contrairement à l'écrivain américain qui „se débat dans un temps éperdu”, s'affrontant à „un amoncellement vertigineux de fragments de durée”¹, le romancier européen s'inspire, aux dires de Glissant, de l'éclatement de l'instant. Poursuivant un discours spatialisant pour ne pas dire topographique, Glissant affirme que l'Europe littéraire se serait constituée autour de la topique „de la source et du pré”², alors que dans le roman des Amériques, c'est le vent violent et irruptif qui prime: „La parole de mon paysage est d'abord forêt, qui sans arrêt foisonne. Je ne pratique pas l'économie du pré, je ne partage pas la tranquillité de la source”.³ L'esprit du roman européen serait minutieux, contrôlé et limité; son exposition est dite consécutive, son éclairage „empreint d'harmonie (nonobstant les réactions à cette règle)”, alors que l'esprit du roman américain serait „ouvert, éclaté, irrué”.⁴ Le fait que Glissant traduit en termes spatiaux et phénoménologiques la spécificité de l'imaginaire temporel européen et américain a pour effet de naturaliser et aussi de pérenniser en quelque sorte (l'histoire de) la relation des deux continents et de leurs poétiques respectives.

Il est utile de confronter la perspective glissantienne sur le roman européen et celle de l'écrivain tchèque Milan Kundera dans *L'Art du roman*, essai paru en 1986 et qui fit de Kundera la figure même du défenseur de la notion du roman européen. Interrogé en 1989 sur son emploi de l'expression „roman européen”, Kundera l'a expliqué comme suit:

Vous avez tout à fait raison de me poser la question. Cela m'ennuie considérablement de ne pas trouver d'expression plus juste. Simplement si je parlais du roman occidental, on me reprocherait d'escamoter le roman russe. Et si je parlais du roman mondial, on m'accuserait de cacher le fait que le roman dont je parle est celui qui est historiquement relié à l'Europe. Voilà qui explique pourquoi je parle du „roman européen”. Toutefois je donne à l'adjectif un sens husserlien: un sens non pas géographique, mais „spirituel”,

¹ GLISSANT Édouard, *Le Discours antillais*, Seuil, 1981, 254.

² *Ibid.*, 255.

³ *Ibidem*

⁴ *Ibidem*

et qui comprend donc l'Amérique et aussi l'Israël par exemple. Ce que j'appelle le „roman européen” c'est l'histoire qui s'étend de Cervantes à Faulkner.⁵

Si Milan Kundera fait du roman européen la pierre d'angle de sa pensée et de sa pratique d'écrivain, il est donc clair que pour lui le roman européen comprend aussi bien le roman israélien, le roman canadien, le roman algérien et le roman américain... Bien mieux encore, telle qu'elle évolue dans le courant des années 80, la pensée de Kundera assimile à l'histoire du roman européen l'évolution du roman américain.

Pour Édouard Glissant, en revanche, la spécificité du roman européen comme aussi du roman américain ne fait pas (encore) de doute à la fin des années 70. C'est que les textes rassemblés dans *Le Discours antillais* appartiennent à la décennie suivant le mouvement de la décolonisation, mouvement qui devait balayer le paradigme colonial et consacrer, ce faisant, la revendication de la spécificité culturelle des pays ainsi décolonisés. On pourrait sans doute considérer Glissant comme le grand penseur francophone du postcolonialisme, d'autant plus qu'il a su éviter par sa volonté d'opacité poétique les écueils du dogmatisme finalement stérile guettant tout mouvement qui se veut englobant, global, voire globalisant. Glissant a ainsi tôt identifié le sens fondamental de l'esprit postcolonial qui est encore par bien des côtés le nôtre: il en parle comme d'un „grand changement civilisationnel, qui est passage: de l'univers transcendantal du Même, imposé de manière féconde par l'Occident, à l'ensemble diffracté du Divers, conquis de manière non moins féconde par les peuples qui ont arraché aujourd'hui leur droit à la présence au monde”⁶.

A l'époque du *Discours antillais* Édouard Glissant s'intéressait surtout à la spécificité culturelle des Antilles, plus particulièrement de la Martinique, spécificité qu'il reliait non seulement au statut politique de la France d'outre-mer, mais aussi à la culture régionale de ce qu'il baptisa „l'Autre Amérique”. Il faut reconnaître toutefois que, autant un souci de délimitation et de différenciation culturelles sous-tend l'étude glissantienne sur le „roman des Amériques”, autant ce souci cède la place dans le courant des années 80 et 90 à une préoccupation de totalité relationnelle, au fur et à mesure qu'une certaine vision du „tout-monde” prend le dessus sur la pensée glissantienne. L'enjeu de cette évolution vers une perspective planétaire, n'est-elle pas, justement, l'utilité sinon la crédibilité dans une époque de plus en plus mondialisée de la notion même de la particularité du 'roman européen' ou du „roman américain”? Cela fera en effet bientôt trente ans que la pensée de Glissant délaisse quelque peu la question antillaise et celle de „l'autre Amérique” au profit d'un éloge de la poétique de la Relation dans le contexte mondialisé qu'il appelle pour sa part le

⁵ OPPENHEIM Lois, „Clarifications, Elucidations: An Interview with Milan Kundera”, *The Review of Contemporary Fiction* 9 (1989): 'You are right to mention this. It really bothers me to not be able to find the right term. If I say «Western novel,» it will be said that I am forgetting the Russian novel. If I say «world novel,» I am concealing the fact that the novel I am speaking of is the one historically linked to Europe. That is why I say «European novel»; but I understand this adjective in the Husserlian sense: not as a geographical term, but a «spiritual» one which takes in both America and, for example, Israel. What I call the «European novel» is the history that goes from Cervantes to Faulkner.' Nous traduisons.

⁶ *Le Discours antillais*, op. cit., 190.

„tout-monde”. Pour Glissant, l’enjeu principal de notre époque est la pensée du monde conçu comme une totalité. Il insiste souvent toutefois sur l’importance de l’infini détail de ce qu’il dénomme pour sa part le „tout-monde”, suivant le principe bien connu de la théorie du chaos selon lequel tout mouvement, même le plus minuscule, peut entraîner des effets disproportionnés et imprévisibles, qui portent très loin⁷. Le discours glissantien sur la mondialisation se distingue donc avant tout par l’affirmation répétée, peut-être plus optative que constative, que diversité et totalité sont compatibles. Autrement dit, pour Glissant, le processus de la mondialisation ne devrait pas fatalement entraîner un rétrécissement du divers culturel⁸.

Pour Milan Kundera, en revanche, s’agissant du moins du roman européen, ce qui compte par-dessus tout, c’est moins ce qui pourrait distinguer tel roman européen par rapport à d’autres romans européens ou par rapport au roman non-européen (le roman chinois, le roman japonais, etc.), que ce qui fait l’unité et la continuité de la tradition romanesque de l’Europe. Loin de s’interroger sur des questions de relation ou de diversité à l’échelle européenne ou mondiale, ce qui anime le discours de Kundera c’est donc un profond souci de tradition et de persistance:

L’histoire du roman dépasse les nations, le roman est un art européen: Je parle du roman européen non seulement pour le distinguer du roman (par exemple) chinois, mais aussi pour dire que son histoire est transnationale; que le roman français, le roman anglais ou le roman hongrois ne sont pas en mesure de créer leur propre histoire autonome, mais qu’ils participent tous à une histoire commune, supranationale, laquelle crée le seul contexte où peuvent se révéler et le sens de l’évolution du roman et la valeur des œuvres particulières.⁹

Effectuant ainsi une certaine déterritorialisation de la poétique romanesque, Kundera prétend que le roman européen, au lieu d’être lié à tel ou à tel territoire national ou même au territoire continental, au lieu donc de se rattacher à l’Europe à proprement parler, s’inscrit tout simplement dans la continuité historique d’une certaine esthétique à l’origine transnationale, et de nos jours transcontinentale. Mieux encore, autant Glissant relativise le roman européen, autant il en situe la spécificité par rapport à d’autres poétiques possibles, en l’occurrence la poétique romanesque nord-américaine, ou „altéro-américaine”, autant Kundera en fait une forme transcendante, valorisée précisément à cause de son caractère non seulement supranational, mais aussi (dans une certaine mesure du moins) incomparable (et c’est sans doute pourquoi il propose comme synonymes du roman européen les termes „roman occidental” ou „roman mondial” et c’est aussi pourquoi il invoque dans ce contexte l’„absolue” altérité du roman chinois). Si Milan Kundera insiste donc sur le fait qu’à l’intérieur du roman européen aucune tradition romanesque

⁷ ‘La totalité n’est pas ce qu’on a dit être l’universel. Elle est la quantité finie et réalisée de l’infini détail du réel. Et qui, d’être au détail, n’est pas totalitaire.’ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, 192.

⁸ Voir notre analyse de cet aspect de la pensée glissantienne dans GALLAGHER Mary (dir.) *World Writing: Poethics, Ethics, Globalization* (Toronto University Press, 2008).

⁹ KUNDERA Milan, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, 42.

nationale ne saurait „créer sa propre histoire autonome”, il revendique en revanche pour le roman européen, entendu au sens large, une autonomie quasiment totale à l'échelle mondiale. Bien plus encore, il n'est pas tenté de penser l'art du roman européen par rapport à ce qui n'est pas lui, par rapport à d'autres arts du roman, dont l'interrogation pourrait éventuellement nous amener non seulement à relativiser notre conception du roman européen, mais aussi à envisager ou à concevoir le monde comme une totalité, une intégralité. Il peut sembler donc que si Kundera n'hésite pas à la fin des années 80 à théoriser en ces termes le roman européen, c'est en faisant de son européanité une pure tautologie. Car du constat que le roman est par définition, de par son histoire même, un art européen, il semble tirer la conclusion que roman mondial, roman occidental et roman européen sont tout un.

Ne pourrait-on dire dès lors que l'approche kunderienne met en doute jusqu'à la possibilité même d'une distinction entre le roman européen et le roman américain? Voilà ce que semblerait confirmer le fait que la contradiction entre les propos de Glissant (1981) et de Kundera (1986) va bien plus loin encore. En effet, l'auteur américain fétiche d'Édouard Glissant, celui qu'il cite en tant qu'exemple éclatant de la poétique américaine n'est autre que William Faulkner, revendiqué par Kundera pour sa part comme l'un des garants de la continuité romanesque européenne. Mieux encore, Glissant considère la poétique faulknérienne comme emblématique moins de la poétique américaine en général que d'une région particulière des Amériques¹⁰. Pour lui, l'imaginaire faulknérien appartient surtout à ce qu'il appelle „l'autre Amérique”, celle qui se démarque le plus de l'esprit européen:

Le drame des écrivains américains de „la génération perdue” n'at-il pas été de *continuer* en littérature le rêve européen (si bostonien) de Henry James? Les États-Unis ont ainsi noué deux aliénations à un très grand nombre de leurs réactions. Celle de vouloir poliment continuer une tradition d'Europe dont ce pays se prétendait l'héritier culminant; celle de vouloir sauvagement régenter le monde au nom de cette culmination. L'enracinement de Faulkner dans le *deep South* l'arrache à ce rêve d'européanité¹¹.

On pourrait penser que la découverte de l'écriture d'auteurs très nettement marqués par le postcolonialisme, tel le romancier martiniquais, lauréat du Prix Goncourt, Patrick Chamoiseau, aurait amené Kundera à modérer sa perspective sur le roman européen. Et certes, dans *Les Testaments trahis*, ouvrage qui parut en 1993, Kundera reconnaît que c'est dans le vingtième siècle, pour la première fois, que „les grandes initiatives de l'histoire du roman européen naissent en dehors de l'Europe: d'abord en Amérique du Nord, dans les années vingt et trente, puis, avec les années

¹⁰ „Je me rends compte que je parle ici du roman de l'Autre Amérique' (Antilles et Amérique du Sud) et non pas tant de celui qui s'ancre (parole et geste) dans l'univers industriel et urbain du Nord des États-Unis. J'ai [...] tendance à rattacher l'oeuvre de Faulkner (le plus éloigné peut-être de cette Amérique, pour ce qui concerne ses idées) à un tel ensemble, commentant par là un contresens apparent qui demande à être explicité. J'ai tenté cette explication quand j'ai parlé du désir historique en littérature et du retour tragique, par où Faulkner nous retrouve.” E. Glissant, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, 256, n.12.

¹¹ *Ibid.*, 258.

soixante, en Amérique latine”¹². Évoquant les noms de Patrick Chamoiseau et de Salman Rushdie, Kundera propose l’emploi du terme „roman du Sud” ou „roman d’au-dessous du trente-cinquième parallèle” pour qualifier ce travail qui émerge „des tropiques”. S’interrogeant sur la provenance territoriale de cette „imagination foisonnante”, Kundera convient dans un premier temps que „pour notre siècle, c’est [Kafka] qui a légitimé l’invraisemblable dans l’art du roman”¹³. Et pourtant il est bien obligé de reconnaître que l’imagination débridée de Gabriel García Márquez ou de Salman Rushdie ne découle manifestement pas, ou du moins pas en tout premier lieu, de l’influence du grand écrivain tchèque, tant elle „semble enracinée dans la culture très spécifique du Sud”¹⁴. Là, enfin, Kundera se voit donc contraint de reconnaître (par le biais de cette notion d’enracinement) à un certain courant romanesque son territoire propre. Il consent ainsi à reconnaître la légitimité du discours de la tropicalisation du roman tenu par Salman Rushdie, même s’il préfère au terme „tropicalisation” l’expression bien moins ancrée, bien plus relativisante, „du Sud”. Et pourtant, ces romans, marqués par une certaine étrangeté par rapport au goût européen, pour ancrés qu’ils soient dans l’univers tropical du Sud, n’en représenteraient pas moins, aux dires de Kundera, le prolongement de l’histoire du roman européen (de sa forme, de son esprit, de ses sources premières). Au lieu de faire la part entre ce que Glissant stigmatise comme l’aliénation provoquée par le rêve d’eupéanité nourri par des écrivains comme Henry James, d’une part, et d’autre part, l’esprit de ceux qui, comme William Faulkner, se sont arrachés de ce rêve-là, Kundera les assimile. Ainsi ni l’enracinement de l’imaginaire faulknerien dans le „Deep South”, ni l’enracinement des romans dits „tropicaux” dans le Sud ne suffisent à convaincre Kundera que ces romans ne „continuent pas une tradition d’Europe”.

Or il ne faudrait pas déduire de la perspective kunderienne un quelconque assentiment à la pensée abusivement assimilatrice et réductrice que d’aucuns reprochent au mouvement de la globalisation. Kundera est en effet parfaitement lucide sur tout ce qui menace dans la culture mondialisée d’aujourd’hui non seulement l’art du roman mais aussi la notion même de l’art, à savoir le conformisme, les idées reçues, le kitsch, la vitalité mass-médiatique, autrement dit la prééminence transculturelle du marché mondial. Il déplore ainsi le travail sournois des „termes de la réduction”, travail encouragé et facilité à son sens par „l’unification de l’histoire planétaire”¹⁵. Bien plus encore, il affirme que la mondialisation a été „accompagné[e] d’un processus de vertigineuse réduction”¹⁶ entièrement en contradiction avec „l’esprit du roman [qui] est l’esprit de complexité”, et avec le sujet du roman, avant tout „un ego expérimental”¹⁷, fondé sur la relativité et sur l’ambiguïté des choses humaines. Kundera reconnaît mieux que qui que ce soit que l’avenir de cet esprit de complexité est bien incertain puisque „le roman (comme toute la culture) se trouve de plus en plus dans les mains des médias; ceux-ci, étant agents de l’unification de

¹² KUNDERA, *Les testaments trahis* op. cit., 43.

¹³ KUNDERA, op. cit., 43.

¹⁴ *Ibid.*, 43.

¹⁵ KUNDERA, *L’Art du roman*, op. cit., 33.

¹⁶ *Ibid.*, 32-33.

¹⁷ *Ibid.*, 34; 51.

l'histoire planétaire, amplifient et canalisent le processus de réduction"¹⁸. Pire, il ne croit manifestement pas que la valorisation postcoloniale de la diversité culturelle puisse en rien endiguer cette „vertigineuse réduction”.

Nous avons vu que la poétique du roman européen proposée par Kundera escamote en quelque sorte la dimension territoriale du roman européen. Il va de soi qu'aucune poétique ne saurait échapper à sa dimension ancrée dans une certaine situation culturelle et politique, mais lorsque Kundera évoque le „roman européen”, c'est pour en évacuer son enracinement éventuel dans une logique culturelle identitaire ou territoriale. Aussi n'est-il nullement question pour lui de délimiter par rapport à la pratique du roman l'étendue de l'esprit européen. Même si le discours purement topographique d'Édouard Glissant ne suffit en rien pour conceptualiser la dimension territoriale du roman européen, et encore moins pour la mesurer, il n'en reste pas moins que Glissant propose une définition en creux du roman européen par rapport au roman des Amériques, lequel est envisagé comme le „roman du nous”. Glissant souligne, en effet, que dans le „roman des Amériques” il est (toujours) question d'affirmer une présence et une conscience collectives, affirmation dont l'enjeu politique ne saurait donc être plus clair. Tout porte à croire que, pour Glissant, cette dimension collective, politique de l'énonciation romanesque est moins sensible, moins présente dans le „roman européen”. Et Glissant de prolonger cette réflexion en distinguant entre une modernité „vécue” (celle de l'autre Amérique) et une modernité „maturée” (celle de l'Europe)¹⁹.

Nous devons développer une poétique du „sujet”, pour cela même qu'on nous a trop longtemps „objectivés” ou plutôt „objectés”. Et si je dis que cela m'apparaît important, c'est parce que ces questionnements rejoignent nos préoccupations les plus criantes... le Nous devient le lieu du système génératif, et le vrai sujet.²⁰

Et si l'on interrogeait cette évacuation apparente de la politique territoriale et identitaire du roman européen chez Kundera et chez Glissant? Si, au lieu de prêter à l'Europe un sens soit purement oppositionnel, relationnel (comme le fait Glissant dans sa caractérisation topographique ou phénoménologique de l'art romanesque), soit faussement universel (comme le fait Kundera pour qui roman occidental, roman mondial, roman américain seraient des synonymes possibles de roman européen), si l'on se penchait sur le sens éventuellement identitaire du qualificatif „européen”?

¹⁸ *Ibid.*, 33.

¹⁹ „Quand j'assiste d'un peu loin au très intéressant travail qui s'élabore de manière théorique en Occident, il me semble qu'il y a là deux dimensions: j'éprouve à la fois un sentiment du dérisoire et un sentiment de l'extrême importance de ces réflexions. Par exemple, touchant la mise en question du texte et de 'son' auteur. / Le texte est mis en question (dans la modernité maturée occidentale) dans la mesure où il est démythifié, où l'on essaie d'en définir le système génératif. L'auteur est démythifié dans la mesure où on en fait, disons, le lieu de rencontre de ces systèmes génératifs, et non pas le génie souverainement créateur qu'il croyait être. Si je dis que cela me paraît dérisoire, c'est parce que en fait (dans notre modernité vécue) ces questions-là ne portent pas.”, E. Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., 257..

²⁰ *Ibid.*, 257-258.

Force est de constater qu'en tant qu'espace politique l'Europe connaît non seulement les incertitudes et les tensions, mais aussi la labilité, voire l'instabilité identitaires dont témoigne de manière particulièrement frappante le débat autour de l'ouverture de la communauté européenne à la Turquie. Et pourtant au moins trois aspects de l'europanité pourraient servir à la distinguer, à l'identifier, à savoir: l'aspiration aussi tenace que contestée à la solidarité voire à l'unité d'une communauté; la vocation de diversité culturelle et linguistique; et enfin les retombées d'un passé plus ou moins partagé, plus ou moins renié d'ambition ou d'expansion mondiale. La tentation d'intégrité européenne doit composer bien entendu non seulement avec l'impératif de la diversité culturelle des nations et des régions et avec les conséquences de ce passé inégalement impérialiste d'implication et d'ingérence mondiales, mais aussi avec les très diverses forces et les gravitations qui traversent et qui ont traversé ces nations et ces régions. Ainsi, les pays anglophones de l'Europe, de par leur culture linguistique et de par leur situation insulaire à l'extrême ouest de l'Europe, sont travaillées par une gravitation quasiment irrésistible vers l'Amérique anglophone, tout comme les pays de l'Europe centrale et de l'Europe de l'est ne sont pas prêts à oublier l'époque où, comme le rappelle Kundera, l'Occident vit „l'amputation d'un morceau de lui-même quand cette partie de l'Europe fut engloutie dans l'empire russe”²¹. Quant au tropisme colonialiste et impérialiste de l'Europe même, qui fit que le monde fut divisé en trois mondes, le Vieux, le Nouveau, et le Tiers, si cinq nations se disputèrent finalement ce tournoi, il est vrai que d'autres nations européennes ont plutôt subi soit le projet expansionniste de ces mêmes pays européens (et c'est le cas de l'Irlande) soit un autre projet impérial, et c'est le cas des pays de l'Europe centrale et de l'Europe de l'est. Il est clair que tous ces pays ne sauraient désormais se situer de la même façon ni par rapport à l'Europe ni par rapport au monde. Bien plus encore, la notion ou le projet de l'Europe ne saurait être de la même façon le médiateur de leur rapport au monde. La polémique autour de la francophonie ne témoigne-t-elle pas amplement d'ailleurs du fait que la conscience culturelle des pays anciennement impérialistes est toujours davantage travaillée par la question de la relation globale ou mondiale que par la question locale de la relation européenne?

Malgré la réflexion vouée de nos jours à des questions de postcolonialisme, de migration, d'écriture migrante, de déterritorialisation, de translinguisme, de littérature comparée, de théorie de la traduction, d'études sur la littérature mondiale, etc., nous sommes sans doute encore loin de pouvoir bien situer le potentiel du roman européen en tant que projet ou réalisation transnationale, supranationale, voire tout simplement internationale ou multinationale. Et nous sommes encore plus loin de pouvoir comprendre comment un tel projet ou une telle réalisation pourrait ou devrait s'imbriquer avec la notion du monde conçu comme totalité. Nous pourrions citer comme preuve de ce sous-développement la notion de littérature-monde évoquée dans le contexte d'une mise en cause de la francophonie publiée dans *Le Monde* en mars 2007²².

²¹ KUNDERA *L'Art du roman*, op. cit., 26.

²² „Pour une littérature-monde en français”, *Le Monde*, vendredi 16 mars, 2007, p. 2. Si Michel le Bris ne semble être qu'un des nombreux signataires de ce manifeste polémique, le livre quasiment éponyme, *Pour une littérature-monde*, paru également en 2007 chez Gallimard, bien qu'également l'œuvre de plusieurs auteurs, est dirigé par Michel le Bris et Jean Rouaud.

Étant donné le parti pris d'Édouard Glissant contre les simplifications appauvrissantes et nivellantes de la globalisation médiatique, on pourrait trouver d'autant plus étonnant son ralliement à ce manifeste très confus en faveur d'une „littérature-monde en français”. Ce texte avant tout polémique et médiatique, qu'il faut distinguer de l'ouvrage polyphonique du même titre publié chez Gallimard, méconnaît à la fois l'enjeu et l'histoire de la soi-disante mondialisation littéraire dont le colonialisme n'était qu'une longue étape et dont le conformisme réducteur de la médiatisation de masse dicté par le marché néolibéral est la phase actuelle. On pourrait trouver que l'une des questions fondamentales esquivées dans ce manifeste est justement la relation entre l'Europe contemporaine et le reste du monde. Car dire que l'*establishment* littéraire français vient seulement de s'ouvrir au monde, c'est soit oublier que l'Europe fait partie du monde, soit oublier l'ouverture bien antérieure des lettres françaises à des auteurs translinguistiques et transnationaux comme Samuel Beckett, Jorge Semprun, Milan Kundera, Romain Gary, Eugène Ionesco, pour n'en nommer que cinq. Autant d'apports qui mettent à mal la déclaration étonnante que la rentrée littéraire de 2006 de Paris – dans laquelle furent couronnés de prix littéraires très prestigieux plusieurs auteurs extra-métropolitains et plusieurs autres dont la langue maternelle n'était pas le français – correspondait à une révolution copernicienne. Et puis soutenir que l'Angleterre a dû attendre l'effervescence apportée par Salman Rushdie, Ben Okri, Kazuo Ishiguro entre autres pour pouvoir enfin se détourner du modernisme woolffien prétendument étouffant et „se tourner vers le vaste monde”, c'est oublier d'une part l'importance du canal ombilical reliant depuis toujours les lettres anglaises aux lettres américaines, et d'autre part les brèches opérées antérieurement dans cet univers prétendument hermétique par Joseph Conrad ou V. S. Naipaul. Enfin quand on nous explique que le monde aurait été jusqu'ici le grand absent de la littérature française, il faudrait se demander de quel monde il peut bien s'agir. Étant donné que ce manifeste appelle à la fin de l'idée d'une littérature à deux vitesses, française et francophone, au profit d'une littérature-monde en français, et vu qu'il proclame, comme s'il s'agissait d'une nouvelle, la relativisation du centre „désormais rélégué au milieu d'autres centres”, on se doute bien que le „monde” dont il est ici question se limite à cette outre-France anciennement colonisée par la France. Ici, tout comme dans la réflexion kunderienne sur le roman européen, c'est peut-être la réflexion à la totalité du monde qui est défailante.

On peut penser que le terme „monde” fonctionne en effet à deux niveaux divergents dans le manifeste sur la littérature-monde. D'une part il s'agit d'opposer une écriture – dans ce contexte-ci il s'agit d'une écriture implicitement hexagonale (donc européenne) – auto-réflexive, introspective, autotélique, et une écriture (implicitement non-hexagonale, voire non-européenne) qui, renonçant à une telle intériorité absolue, se tournerait vers l'extérieur, ou vers „le monde” à l'échelle „globale”. Une écriture du dedans s'opposerait ainsi à une écriture du dehors. D'autre part il s'agit d'opposer la totalité planétaire du monde à une partie du monde, à un seul état-nation, à un seul continent, à une seule région. Même si ces deux oppositions – dont chacune est fondée sur une notion bien différente de ce que c'est qu'un monde ou le monde – se superposent ou s'entrelacent, il est clair qu'il s'agit de deux concepts

et non pas d'un seul, alors que dans le manifeste sur la littérature-monde, ils ne sont jamais distingués, ce qui prête à confusion et même à déformation. En effet, la thèse implicite du manifeste c'est qu'il faut que la littérature porte quelque part l'empreinte du monde à l'échelle planétaire (encore faut-il savoir comment se tracerait une telle empreinte) ou du moins l'empreinte du monde d'en dehors de la France, pour qu'elle puisse parler du monde au lieu de ne parler que d'elle-même. Sous prétexte d'ouverture au monde, ce qui se profile dans ce manifeste anachronique, c'est donc à la fois une réduction du concept même du monde, une mise entre parenthèses de la question européenne et une certaine méconnaissance des vrais problèmes auxquels la littérature est confrontée dans notre époque.

En effet, la révolution fêtée dans le manifeste pour une littérature-monde est sans prise sur un contexte dans lequel mondialisation rime de plus en plus avec déculturation, où nous avons, nous autres anglophones, énormément de mal à intéresser nos étudiants à l'apprentissage des langues vivantes, y compris, sinon surtout à l'apprentissage du français. A relever dans ce contexte le défi de penser le roman européen par rapport à la question du monde, on est amené à faire face à la fragilisation contemporaine non pas tant de l'ordre national, mais de l'ordre international qui disparaît au profit non seulement du transnational ou du supranational, mais aussi du supracontinental, de même que la relation est fragilisée au profit de l'information et la complexité, la profondeur, la durée et l'épaisseur, au profit de la vitesse.

L'expression d'un certain désenchantement européen dans le roman français et francophone contemporain

Nous avons eu le souci pour traiter la problématique proposée de tenter d'aborder frontalement la question des critères qui permettent de définir une notion aussi difficile à cerner que celle de «roman européen» pour l'époque contemporaine. Le cadre de notre réflexion concerne, de manière plus ou moins synthétique, le roman d'expression française depuis les années soixante à nos jours, mais met l'accent sur la production romanesque depuis les années quatre-vingt pour interroger plus spécifiquement l'époque qui est la nôtre. D'autre part, notre point de vue francophoniste s'est délibérément limité à l'exploration de la littérature française, avec quelques incursions en suisse romande et en Belgique francophone, autrement dit à la francophonie d'Europe, et a exclu les littératures d'expression française d'autres pays francophones (le Québec par exemple), ou de romanciers qui sont venus à la langue française et/ou l'ont choisi pour langue de création: nous avons considéré qu'il s'agirait alors davantage de définir le regard porté sur l'Europe et les Européens par cette littérature, donc d'un sujet sensiblement différent. Enfin, nous sommes partie principalement de deux questions: en quoi la littérature française et francophone d'Europe contribue-t-elle à l'élaboration d'un roman européen? Qu'est-ce que le roman français et francophone contemporain révèle de l'état de l'Europe et de l'homme européen, nous dit de l'Europe, de la conscience européenne et d'une certaine façon européenne de se situer dans le monde?

Dans le même souci méthodologique, nous avons en grande partie écarté la question de la mondialisation, que nous frôlerons cependant à plusieurs reprises, pour différentes raisons qui, tout en se contredisant, se complètent: la première est que, même si la mondialisation de la culture atteint forcément, et nous le constatons à travers les théories du post-modernisme, du post-exotisme et de la migration, les formes et contenus du roman produit en Europe, celui-ci peut encore ou aussi, malgré tout, dire quelque chose de l'homme européen et de l'Europe d'aujourd'hui. D'autre part, si nous suivons la pensée de plusieurs philosophes et idéologues qui ont réfléchi au cours du XX^e siècle sur la notion d'Europe, celle-ci ne se ramène pas ou pas seulement à un espace géographique, étroitement défini: selon Husserl, elle réside fondamentalement dans une figure spirituelle née de la philosophie grecque et de l'attitude décrite dans le *Théétète* de Platon, de «l'intérêt pour la connaissance». Pour certains, des aires géographiques comme celle de l'Amérique du Nord ne sont que l'extension de l'aire culturelle européenne. Enfin, dans son évolution historique actuelle, comme l'explique Marc Crépon, «les héritiers de l'Europe ne sont pas

prioritairement les Européens¹: il commente là le philosophe tchèque Jan Patočka pour lequel «on voit émerger, pendant et après la guerre, un monde post-colonial, formellement européenisé, mais dont le contenu est neuf, non européen»². Autrement dit, l'Europe a essaimé ses idées et son identité dans le monde et, même si nous ne pensons pas tout à fait comme Milan Kundera que l'Europe a inventé le roman³, dans la mondialisation même des intérêts et préoccupations subsiste, à côté d'autres, une certaine manière européenne de penser et de créer. Et c'est cette dimension qu'il nous intéresse de tenter de cerner et d'interroger dans la notion de roman européen.

Comme il apparaît quasiment impossible à tous les commentateurs de cette question que nous avons pu consulter⁴ d'aborder la notion de roman européen de manière endogène (quelles sont les caractéristiques communes à tous les romans européens?) ou de manière exogène (qu'est-ce qui distingue le roman européen du roman asiatique, américain, africain, australien etc.), nous avons choisi d'adopter une démarche immanente et d'inspiration sémiologique, similaire à celle d'Alain Badiou dans son ouvrage récent sur *Le Siècle*, en nous demandant ce que le roman français-francophone contemporain révèle indirectement de l'état de l'Europe dans le monde, ce que les formes, contenus, orientations idéologiques de ce roman dans sa forme contemporaine suggèrent sur la situation de l'Europe à l'heure actuelle, sur la mentalité, les certitudes et les doutes de l'*homo europæus*. Pour cela, nous nous sommes d'abord intéressée aux écrits de plus savants que nous sur le sujet, à savoir aux philosophes et penseurs qui se sont penchés sur la question «Europe» du début du XX^e siècle à aujourd'hui, principalement le philosophe allemand Edmund Husserl, au philosophe tchèque Jan Patočka et à Peter Sloterdijk, philosophe allemand également, au français Alain Badiou, ainsi qu'à quelques hommes politiques et penseurs comme Vaclav Havel. Il nous est apparu de manière assez frappante que certains points communs saillants de leurs propos et démonstrations pouvaient être mis en rapport avec un certain état du roman contemporain français-francophone, mais aussi peut-être d'autres pays d'Europe.

Tous en effet, et chacun à sa manière, parlent de notre époque comme d'une ère post-européenne. Dans la conférence qu'il prononce à Vienne en mai 1935, alors qu'il a été chassé de l'Université et que les nazis dominant déjà l'Allemagne, Husserl évoque la «détresse européenne» et fait entendre une voix prophétique en s'inquiétant d'une décadence de l'Europe à la veille de devenir «étrangère à son propre sens vital et

¹ Postface à PATOČKA, *L'Europe après l'Europe*, Verdier, «Philosophie», 2007, 283. [archiv Jana Patočky, Prague, 1996–2002]

² PATOČKA Jan, *L'Europe après l'Europe*, op. cit., 46.

³ KUNDERA Milan, *L'art du roman*, [Gallimard, 1986], rééd. Folio 1995, p. 16: «le roman est l'œuvre de l'Europe; ses découvertes, quoique effectuées dans des langues différentes, appartiennent à l'Europe toute entière.» Voir dans ce volume l'article de Mary Gallagher.

⁴ Voir à ce sujet *Mémoires d'Europe*, textes réunis et présentés par Christian Biet et Jean-Paul Brighelli, Paris, Gallimard, 1993; Béatrice Didier dir., *Précis de littérature européenne*, PUF, 1998; Jean-Louis Backès, *Littérature européenne*, Paris, Belin, 1998; Yves Hersant, Fabienne Durand-Bogaert, *Europes, De l'Antiquité au XXe siècle, Anthologie critique et commentée*, Robert Laffont, «Bouquins», 2000; János Szávai dir., *Problématique de la littérature européenne*, L'Harmattan, «Cahiers de la nouvelle Europe», 2005; Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault, *Où est la littérature mondiale?*, PUV, «Essais et Savoirs», 2005.

rationnel», de tomber «dans l'hostilité à l'esprit et dans la barbarie», concluant, et nous en éprouvons aujourd'hui la menace, sinon la réalité: «Le plus grand danger pour l'Europe est la lassitude»⁵. Sous le titre *L'Europe après l'Europe*, différents textes –de l'entre-deux-guerres aux années soixante-dix- du philosophe Jan Patočka ont été regroupés et édités après sa mort, traduits récemment en français: né en 1907 et mort en 1977 des suites du harcèlement policier dont il était victime en tant que défenseur des droits de l'homme, Jan Patočka, héritier de Husserl, et au-delà de Comenius, développe abondamment l'idée d'une ère post-européenne: «l'Europe a tracé deux chemins vers l'ouverture de la planète: le chemin extérieur de la conquête et de l'hégémonie universelle, qui a été sa ruine en tant qu'entité historique; et le chemin intérieur de l'ouverture de la planète en tant qu'ouverture de monde, devenir-monde du monde de la vie, chemin qu'il s'agirait à présent, après les cataclysmes du dehors, les confusions et les défaillances du dedans, de redécouvrir et de suivre jusqu'à son terme»⁶; mais cette dernière note prospective et confiante dans un avenir de l'Europe dans le monde est contrebalancée par des remarques beaucoup plus inquiètes sur le déclin des langues d'Europe, sur «la catastrophe, apparemment irréversible, des langues et des lettres classiques qui furent le ciment spirituel de toute européenité» (*Ibid.* p. 47) qui accompagnent sa perplexité tout aussi inquiète devant «l'émergence d'un gigantesque corps inorganique de l'humanité, [...] destiné à accomplir des mouvements, sensés ou absurdes» (*Ibid.* p. 50). Le philosophe Peter Sloterdijk avance une même image d'une Europe déchue de sa représentation hégémonique depuis la guerre : «De nombreux interprètes de la situation européenne après la seconde guerre mondiale ont exprimé le constat et la sensation que l'Europe, depuis 1945, a chuté de la position qui était traditionnellement la sienne au centre du monde. De Christophe Colomb à Hitler, une conviction européenne bien fondée voulait que ce cap raviné de la masse terrestre euro-asiatique qui s'étend de Lisbonne à Budapest, Prague et Varsovie, et de Palerme à Stockholm et Dublin, représentât le point de focalisation du globe terrestre en matière de géopolitique et de politique des idées. Mieux, l'expression «monde» en général porta jusqu'en 1945 une coloration indiscutablement européenne, d'un point de vue philosophique autant que diplomatique» écrit Peter Sloterdijk en ouverture d'un petit ouvrage très stimulant intitulé *Si l'Europe s'éveille*⁷. Selon lui, et nous ne pouvons qu'acquiescer à son propos, en passant de la catastrophe de la guerre à la guerre froide puis à l'effondrement du mur de Berlin, les Européens sont passés d'un existentialisme nihiliste qui atteignait jusqu'à l'art («no future, no past»), d'un nihilisme nucléaire, au consumérisme: «c'est une absence de sol abyssale, d'une autre teinte, qui a pris possession des Européens, une absence qui s'exprime dans l'obsession de faire bonne figure en chute libre et de maintenir, avant une fin que l'on ressent

⁵ HUSSERL Edmund, «La Crise de l'humanité européenne et la philosophie», Vienne 1935, traduite par Natalie Depraz, publiée dans la revue *Cause commune*, numéro consacré à «l'Europe réfléchie», Cerf, printemps 2007, pp. 72-89, citation p. 89. Nous recommandons l'ensemble de cette revue qui a été pour nous très stimulante dans notre réflexion.

⁶ *L'Europe après l'Europe*, op. cit., p. 43.

⁷ SLOTERDIJK Peter, *Si l'Europe s'éveille, Réflexion sur le programme d'une puissance mondiale à la fin de l'ère de son absence politique*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Mille et une nuits, 2003 [Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994]

comme imminente, l'apparence de la belle vie. [...] La grande opportunité actuelle est de se consommer eux-mêmes sans fondement. [...] En sa qualité de consommateur, l'Européen de la fin du siècle prend conscience de sa position sur le vide.»⁸ L'essentiel de sa démonstration porte sur l'idée que ce qui a caractérisé l'Europe historiquement est la notion d'empire⁹ et que sa seule chance d'avenir passe par un renoncement à toute visée hégémonique: «sa chance réside dans la translation de l'Empire vers un non-Empire, une nouvelle union d'entités politiques»¹⁰.

Pour résumer, nous sommes entrés dans une ère post-européenne pour trois raisons principales: les effets de la mondialisation et de la multiplication des canaux permettant d'accéder à l'information et à la culture tendent à diluer le message ou la représentation du continent européen dans le monde. Les ravages consécutifs aux deux guerres mondiales qui ont ensanglanté l'Europe pourtant si fière de sa raison critique et de ses Lumières ont remis en question le rationalisme et les idéologies occidentales, ont anéanti la représentation hégélienne d'une histoire évoluant dans le sens du progrès, induisant un décalage, une sorte de porte-à-faux entre la mentalité de l'Européen et celle du monde¹¹. L'ère du post-colonialisme, de l'émergence de pays nouveaux sur la scène internationale, de la reconnaissance grandissante des pays pauvres, du droit de l'autre etc. conduisent à un ré-examen de la pensée européenne, de son action au cours de l'histoire, à un travail de mémoire qui vise à renverser le point de vue occidental selon lequel longtemps celle-ci fut écrite, et en France particulièrement à tout un travail de mémoire qui est en fait mise en concurrence des mémoires et débat sur la repentance. Les termes qui reviennent ainsi sous les plumes des philosophes à propos de l'Europe de la fin du XX^e siècle sont ceux de «dé-saisir», «dé-penser», «déplacer et repenser», «désidentification», «dés-appropriation», et lorsqu'ils abordent la question de l'art, comme Alain Badiou, c'est en termes de «désœuvrement», de «désacralisation» et d'art de série¹². Si l'Europe a appris il y a cinq siècles que la planète terre n'était pas le centre de l'univers, elle a dû aussi apprendre depuis cinquante ans qu'elle-même, l'Europe, n'est pas le centre du monde, et la France doit encore s'habituer à l'idée qu'elle n'est pas ou plus le centre de l'Europe...

Or ce sentiment de décentrement, de remise en question du passé et des positions acquises, de doute et de désenchantement, lié au sentiment d'échec du passé et d'impossibilité pour le présent de maîtriser le cours des choses, imprègne en grande partie le roman de langue française en Europe, et d'autant plus en France que les romanciers français héritent aussi de l'ère du soupçon instituée par le Nouveau Roman et l'épuisement de toutes les investigations possibles dans le travail de la narration mis en vogue par ce mouvement. L'œuvre de Claude Simon, Prix Nobel de littérature en 1986, nous paraît emblématique de ce basculement, de cette interrogation sur une «dé-

⁸ *Ibid.*, pp. 31-33.

⁹ Voir *Ibid.*, 52 et sq.

¹⁰ *Ibid.*, 92.

¹¹ Dans son dernier volume récemment traduit en français, Peter Sloterdijk parle de la figure du «perdant»: «Les temps modernes ont inventé le perdant», *Colère et Temps*, Libella, Maren Sell, [Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2006], Paris, 2007, 61.

¹² Alain Badiou, *Le Siècle*, Seuil, 2005, 215 et 217.

gradation» de l'Histoire dans la mentalité européenne et de sa transposition dans la création, d'une interrogation quasi épistémologique, par le truchement du roman, du sens de l'histoire et du sentiment de l'impuissance à agir; et son œuvre se déploie dans cette période charnière des années soixante à quatre-vingt-dix, effleurant sans y entrer vraiment le mouvement du Nouveau Roman et s'ouvrant à une littérature d'archives et de témoignage dans son dernier développement (*Le Jardin des Plantes*, Minuit, 1997). On sait la place qu'occupe l'évocation des deux guerres mondiales dans ses romans. Une scène obsessionnelle revient dans plusieurs d'entre eux, scène vécue par lui-même, celle de son capitaine d'escadron à cheval – Capitaine de Reixach dans *La Route des Flandres* – qui face aux mitraillettes allemandes tire son sabre du fourreau, «brandissant cette arme inutile et dérisoire dans un geste héréditaire de statue équestre que lui avaient probablement transmis des générations de sabreurs»¹³. Or toute l'interrogation des narrateurs de *La Route des Flandres* oscille entre une interprétation historique, à savoir l'impéritie des généraux qui ont envoyé à la mort des milliers de jeunes gens mal équipés, et une interprétation vaudevillesque, «dégradée», celle du suicide déguisé du capitaine trompé par sa femme volage Corinne: « ce suicide que la guerre lui donnait l'occasion de perpétrer d'une façon élégante, c'est-à-dire non pas mélodramatique et sale comme les bonnes qui se jettent sous le métro ou les banquiers qui salissent tout leur bureau mais maquillé en accident si toutefois on peut considérer comme un accident d'être tué à la guerre»¹⁴. Le point de vue de Claude Simon dans ce récit et dans toute son œuvre est celui du camp des vaincus et par superposition celui du camp des cocus, les deux, nous est-il suggéré, étant interchangeables dans sa représentation du monde, tant son œuvre revêt une dimension critique et polémique: la peinture de la désagrégation généralisée et de l'effondrement dans le désastre, la confusion des valeurs qu'il entraîne et la disqualification de toutes les autorités responsables de ce désastre: politiques, militaires, intellectuelles, se réalisent à travers une remise en question des modalités traditionnelles du roman réaliste, un refus du principe même de la description mimétique au profit de l'hypotypose¹⁵, qui conduira aussi de plus en plus à l'œuvre-témoignage, à l'œuvre-document que nous voyons fleurir à notre époque, marquant nettement un refus du romanesque. La dégradation de l'historique-épique en vaudevillesque et le point de vue délibérément myope de l'individu cocufié par les événements sur lesquels il n'a aucune prise instruisent un procès tout à la fois d'une vision positive du sens de l'histoire et d'un homme qui serait susceptible de peser sur celle-ci, et du grand récit historique à visée explicative du type de *Guerre et paix* de Tolstoï, ou encore *L'Espoir* de Malraux (1937). Le thème continu qui illustre toute l'œuvre d'Hermann Broch aux yeux de Milan Kundera, à savoir «celui de l'homme confronté au processus de dégradation des valeurs»¹⁶, se décline chez Claude Simon sous une forme accélérée et brutale, donnant naissance à une éthique individualiste –annonce possible du repli sur soi du roman

¹³ SIMON Claude, *La Route des Flandres*, éd. de Minuit, 1960, 12.

¹⁴ *Ibid.* 13.

¹⁵ Voir à ce sujet l'étude très éclairante de Michel Thouillot, «Guerres et écriture chez Claude Simon», *Poétique*, n° 109, Seuil, février 1997, 65–81.

¹⁶ *L'art du roman*, op. cit. 64.

contemporain –, à une figure désabusée du sujet, et à un concassage de la forme romanesque souvent ramenée aujourd’hui à la brève, au fragmentaire et au décousu.

Sans doute sommes-nous à la croisée des chemins, avant peut-être la refondation d’une nouvelle forme narrative¹⁷, c’est-à-dire à la fois devant l’impossibilité ressentie d’écrire encore des grands récits historiques: les grandes conquêtes prolétariennes sont vraisemblablement derrière nous qui autorisaient à la fin du siècle dernier l’écriture d’un *Germinal*; et la faillite de notre histoire interdit ou presque – du moins les romanciers semblent le ressentir ainsi- les grandes fresques historiques ou sociales comme celles qui furent encore écrites jusque dans l’entre-deux-guerres (On peut penser à Roger Martin du Gard et à Georges Duhamel, mais aussi à Malraux, Mauriac et Aragon). Parallèlement, la défiance par rapport à un genre romanesque qui tendait à ordonner le réel selon une causalité rationnelle et une temporalité circonscrite, à induire un ordre et un sens dans une vie racontée s’exprime pleinement aujourd’hui par le recours à des formes romanesques brèves, souvent intimistes, limitées dans leur envergure et peut-être dans leur ambition et qui ne se structurent pas nécessairement selon une temporalité déterminée ou unifiée, laissant place à une gratuité du récit, à une indétermination de son sens. La tentation du repli sur un univers restreint, et parfois restreint à soi, dit un porte-à-faux avec le monde, un découragement, un désengagement du souffle du monde et de la vie correspondant au décentrement de l’Europe dans le monde et au pessimisme ressenti en Europe et en France. L’exploration des «vies minuscules» comme chez Pierre Michon (*Vies minuscules*, Gallimard, 1984) ou Richard Millet (*Ma vie parmi les ombres*, Gallimard, 2003), des vies d’oubliés et de méprisés comme chez Charles Juliet (*Lambeaux*, POL, 1995), des petites gens comme chez Annie Ernaux (*La Place*, Gallimard, 1983), suggèrent en creux, par la négative, l’essoufflement de l’Européen dans la course de l’histoire, son désir de faire une pause et de repenser le passé non pas en termes de gloire et de domination, mais en termes plus modestes et intimistes, à travers des figures défaites –sinon figures de la défaite, comme le montre l’œuvre de Claude Simon, figures de toute défaite, comme le montre celle d’Henry Bauchau, auteur d’origine belge (né en 1913), également née, à sa manière, de la démobilisation et du désastre de 40, mais aussi d’échecs personnels que l’écriture vient non rationaliser, mais apaiser: la plume est alors le substitut d’une puissance perdue, l’instrument d’une reconquête intérieure, dont le but est de, selon son expression, « dans le champ du malheur, planter une objection»¹⁸.

Le désenchantement de notre monde contemporain, le sentiment que l’ère de l’inventivité européenne est dépassée, que sa culture et ses arts ne sont plus des valeurs respectées se lit dans le roman de langue française dans la dévalorisation de la figure de l’intellectuel, parfois de l’artiste, tous deux étant tournés en dérision, traités en personnages blasés, cyniques, ou passés de mode. Le chercheur universitaire est ridiculisé dans *La Télévision* (éd. de Minuit, 1997) de Jean-Philippe

¹⁷ L’article d’Antoine Compagnon dans *Le Monde* du vendredi 30 novembre s’achève sur: «le roman de la France contemporaine est sous presse».

¹⁸ BAUCHAU Henry, *Journal d’Antigone (1989-1997)*, Arles, Actes Sud, 1999, 138.

Toussaint par sa fumisterie, le peu d'entrain avec lequel il travaille à un sujet aussi éculé que les rapports entre art et pouvoir, et ce personnage ressemble à bien des universitaires dépeints par l'anglais David Lodge. Chez Jean Echenoz, les galeristes d'art de *Je m'en vais* (Prix Goncourt 1999) s'avèrent être des mafieux, et dans *Les Grandes Blondes* ce sont les grandes figures vieillies du Music Hall que recherchent les enquêteurs, un peu comme dans *Les oubliés* de Christian Gailly (Minuit, 2007). L'univers de la pensée et de l'art semble définitivement déchu, sauf à se tourner vers les figures du passé: Marin Marais pour Pascal Quignard, Rimbaud pour Pierre Michon, Ravel pour Jean Echenoz, le poète japonais Kobayashi Issa pour Philippe Forest..., mais là encore soit pour les dépeindre à leur déclin, dans leur déchéance et malheur, soit pour mieux signifier l'écart qui s'est creusé entre l'artiste d'aujourd'hui et celui d'hier ou d'autrefois. L'histoire se construit souvent à partir d'une suite de non-événements, du quotidien le plus banal, de ce que Georges Perec appelait de «l'infra-ordinaire»¹⁹, et que l'écriture tente de rendre signifiante, telle cette cocasse épopée de la bombonne de gaz que transportent interminablement les deux protagonistes de *L'appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint (Minuit, 1988). Comme s'il était revenu de tout, un peu comme l'Européen d'aujourd'hui gavé de biens et d'une certaine forme de sécurité, mais aussi quelque peu écrasé sous les tâches matérielles, l'accélération du travail, les contraintes techniques et administratives, ce type de roman semble se garder fermement de penser le monde, de glisser vers l'idéologie, la psychologie, la métaphysique, et semble en un sens répondre ou correspondre au repli des masses vers un hédonisme facile et vers le quotidien. «L'ère posteuropéenne n'est pas posteuropéenne uniquement parce que l'hégémonie européenne n'est plus, mais parce que c'est une ère post-métaphysique»²⁰ a écrit Jan Patočka dans les années soixante-dix dans des «notes sur la post-Europe» restées inédites. A l'image d'une partie de nos contemporains des sociétés occidentales, les personnages restent à la surface du monde et participent à son consumérisme avec détachement. C'est ce que met en valeur Alain Badiou lorsqu'il essaie de repenser le XX^e siècle en occident, évoquant «le goût violent de la surface et de la transparence. Le siècle tente de réagir contre la profondeur. Il mène à bien une forte critique du fondement et de l'au-delà, il promeut l'immédiat et la surface sensible»²¹. Ce sont des personnages à la dérive, sans ancrage géographique personnel, parfois sans filiation, qui cèdent à la frénésie du voyage ou du déplacement comme dans *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint dans lequel le protagoniste passe à une vitesse «jamesbondienne» d'un Pékin frénétique au Louvre parisien et à la Sicile, sans que jamais aucun lieu soit pris dans sa dimension historique, culturelle ou exotique. Dans une vie sans nécessités ni contraintes, ils s'en remettent aux hasards, aux contretemps, aux contrariétés ou fortunes du chemin dans des récits qui n'ont plus

¹⁹ Voir PEREC Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, «La librairie du XX^e siècle», 1989. Helga Rabenstein développe très bien cette idée à propos dans «Évanescence de l'événement : *Je m'en vais* de Jean Echenoz», *Le Sens de l'événement dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles, actes du colloque international de Klagenfurt, 1-3 juin 2005*, Pierre Glaudes et Helmut Meter éd., Peter Lang, 2007, 284-296.

²⁰ PATOCKA Jan, *L'Europe après l'Europe*, op. cit. 268.

²¹ BADIOU Alain, *Le Siècle*, op. cit. 97.

ni le goût, ni l'originalité, ni la progression du picaresque. Le roman montre une forme d'usure, qui est à la fois usure des ficelles romanesques et lassitude devant tout effort réactif demandé à l'individu. *L'imprévu* de Christian Oster, publié en 2005, pourrait à cet égard paraître exemplaire à la fois de l'être à la dérive que représente le roman comme figuration de notre contemporain, soumis à tous les aléas d'un voyage, le rhume, les rencontres, les retards, les divertissements, et sur la difficulté à écrire aujourd'hui un récit qui développe une histoire au sens aristotélicien, ménageant le mouvement de la vie dans sa naissance, son développement et sa mort. Il nous semble que ces romans font retentir l'assourdissant silence de ce que l'Europe n'est (presque) plus, de ce que nous n'avons plus ou presque plus et que nous avons perdu : la promesse de ce que le progrès de la connaissance et de la technique nous donnerait maîtrise sur le monde, les figures référentes des héros ou des pères glorieux, les certitudes, la foi, la dimension chrétienne et spirituelle, le désir de l'ailleurs ou la «pulsion exotique» à la manière de Segalen, la croyance en une progression heureuse du monde...

Le décentrement de l'Européen dans le monde se lit aussi dans certaines modalités de l'écriture romanesque et une tendance qu'a le roman à se déporter aux limites de la littérature et à se rapprocher de formes qui n'étaient pas considérées naguère comme romanesques, ni même comme littéraires. Là aussi s'exprime indirectement une perte de confiance, une défiance par rapport aux formes qui ont été celles du grand roman européen et des certitudes qu'il engageait, de l'énergie vitale dont il témoignait; Milan Kundera pointe avec regret dans *L'Art du roman* la disparition du roman d'aventures, l'arrêt de l'histoire du roman liée pour lui à l'histoire des hommes. Ainsi l'enquête policière a fait une entrée subreptice dans le roman français contemporain souvent bâti autour d'une recherche ou d'une énigme comme dans les deux romans de Jean Echenoz *Je m'en vais* et *Les grandes blondes*. D'autres textes se bâtissent autour du fait divers, mais loin de donner lieu à la mise en œuvre, à la mise en roman comme Stendhal l'avait fait dans *Le Rouge et le Noir*, le fait divers est donné pour tel, le texte s'apparente à un dossier, à des avant-textes d'œuvre, à un atelier préparatoire comme dans *L'adversaire* d'Emmanuel Carrère à propos duquel Dominique Viart parle de «narrateur déstabilisé»²² dans la mesure où l'instance narratrice et auctoriale manifeste ses doutes sur la conduite du récit comme sur l'histoire authentique dont il rend compte. L'œuvre qui plus est intègre des documents authentiques, copies de lettres réelles, instaurant la distanciation qui tue d'emblée toute perspective de mise en fiction et anéantit la frontière entre la vie et l'art. Avec la disparition de certaines des valeurs de l'Europe, la remise en cause de son histoire et de sa place dans le monde, l'ère post-européenne que nous vivons semble donc consonner avec la disparition du roman, du moins dans l'ère francophone évoquée, comme avec la disparition du narrateur et de l'auteur de fiction, l'heure étant plutôt à une sorte de «real romanesque» qui fond dans les mots vie et art.

Mais c'est aussi, et ce sera le dernier point que nous tenterons de développer, que le roman français-francophone, et sans doute européen, a subi de plein fouet une

²² Voir VIART Dominique, VERCIER Bruno, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Bordas, 2005, 237.

«flaubertisation» de la littérature, entendons par là tout à la fois une démocratisation et banalisation du sujet, une confusion entre la vie et l'art, la découverte de l'empire du quotidien et celle de la bêtise. On se souvient des phrases de Sartre publiées dans le premier éditorial de la revue *Les Temps modernes* qu'il créa en 1945: «On regrette [...] l'incompréhension apeurée de Flaubert en face de la Commune. [...] Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher»²³ et toute sa diatribe stigmatise l'apolitisme de Flaubert, son non-engagement du côté des opprimés et contre l'ordre bourgeois. Or Sartre sur ce point s'est trompé. L'œuvre de Flaubert dans sa totalité est profondément politique et démocratique, et les romanciers européens ne s'y sont pas trompés qui sont si nombreux à le revendiquer, à l'imiter et le pasticher, à s'en inspirer: c'est peut-être la «flaubertisation» de la littérature qui assure à l'heure actuelle un des points de convergence les plus intéressants entre différents romans européens. «Les possibilités contenues dans la découverte de la quotidienneté ne furent pleinement développées que soixante-dix ans plus tard, dans la gigantesque œuvre de James Joyce» rappelle Milan Kundera²⁴. Et l'on sait que «Kafka vénérât Flaubert (il le connaissait par cœur)»²⁵. Jacques Chessex a écrit un très bel essai sur Flaubert, *Flaubert ou le désert en abîme* (Grasset, 1991) dans lequel il parle de «l'ennui d'être» (p. 39), de «l'exaltation sympathique et mimétique à l'humiliation des victimes» (p. 40), de «l'exaltation du dégoût», de la «mimesis du rien-à-vivre» (p. 46). Son œuvre, de *L'Ogre* en 1973 à *L'économie du ciel* en 2003, en est largement inspirée. Ainsi le protagoniste de ces deux romans qui sont jusqu'à un certain point une réécriture l'un de l'autre, réitère dans le second récit le geste meurtrier d'un père monstrueux en jetant dans le vide une jeune femme; ce personnage central des deux romans, personnage de fils écrasé, traumatisé, incapable de se construire, pourrait parfaitement illustrer la phrase que J. Chessex écrit à propos de Flaubert: «aucune morale n'est plus nihiliste en littérature que cette tentative de dépassement de la fatalité en même temps que la reconnaissance de l'échec»²⁶. Pierre Bergounioux a écrit une vie de Flaubert sous le titre *L'Orphelin*, s'inscrivant dans la lignée de ses thuriféraires. Milan Kundera s'attarde longuement sur Flaubert dans *L'Art du roman*, évoquant son exploration de la «terra jusqu'alors *incognita* du quotidien» (p. 15), le rétrécissement de l'horizon avec *Emma Bovary* et «l'ennui de la quotidienneté» (p. 19), l'entrée dans la «relativité essentielle des choses humaines» (p.18), et plus inquiétant encore «la montée irrésistible des idées reçues» (p. 196) que le progrès, c'est-à-dire aujourd'hui le multimedia, se charge de propager. Elfriede Jelinek cite Flaubert comme l'un de ses modèles dans un entretien publié à la fin de *Lust*, le désignant comme un des plus grands écrivains qui ont su faire parler l'opprimé –notamment dans le domaine de l'amour- «parce que l'opprimé dit mieux la vérité que l'opresseur». Sans doute le parallèle entre les deux auteurs pourrait-il être poussé et le désir d'Elfriede Jelinek de mettre à nu «les mécanismes du discours hégémonique», de «démasquer l'idéologie véhiculée par les modèles collectifs», de «dénoncer le langage même des mythes et non seulement leur contenu»²⁷,

²³ SARTRE Jean-Paul, *Situations, II, Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, 1948, 12-13.

²⁴ *L'Art du roman*, op. cit. 24.

²⁵ MILLOIS Jean-Christophe, *Devenirs du roman*, collectif Inculte, 2007, 216.

²⁶ CHESSEX Jacques, *Flaubert ou le désert en abîme*, Grasset, 1991, 119.

cela dans une langue subversive jusque dans le concassage des mots, pourrait être comparé au travail forcené du style érigé en instrument de mise à nu du fonctionnement de la banalité quotidienne et des mécanismes sociaux qui la régissent chez Flaubert. Dans *Le Testament français*, Andreï Makine consacre une page à Emma Bovary, réécrivant une anecdote vécue au filtre du regard désabusé de Flaubert²⁸. Jean Echenoz a procédé à une réécriture de Flaubert dans *Je m'en vais* en pastichant «Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues» de *L'Éducation sentimentale* en «Il connaît la mélancolie des restauroutes, les réveils acides des chambres d'hôtel pas encore chauffés, l'étourdissement des zones rurales et des chantiers, l'amertume des sympathies impossibles»²⁹ et les pages 146-149 de ce même roman apparaissent comme la réécriture ironique de l'ouverture de *Bouvard et Pécuchet*³⁰. Ailleurs, dans *Un soir au club* de Christian Gailly, l'allusion inopinée à Flaubert dans le cours du récit nous paraît symptomatique d'un patronage à peine dissimulé: «Le cabriolet de Debbie, bleu allemand, patientait le long de la dune avec somme toute autant d'élégance qu'un couple flaubertien de chevaux laissés là et qui flirtent, se frottant le museau»³¹. Le travail de la description qui met au premier plan ce qui est de l'ordre du secondaire, du dérisoire, rappelle la technique descriptive de Flaubert pour la casquette de Charles ou la pièce montée du mariage dans *Emma Bovary* et tend à occuper une place importante dans le roman, réduisant l'intrigue narrative à peu de choses. D'autres exemples pris parmi les romanciers minimalistes des éditions de Minuit pourraient illustrer ce propos, et suggérer dans l'héritage conjoint du flaubertisme et du désenchantement européen la difficulté à construire aujourd'hui un grand récit de langue française. Le succès récent des *Bienveillantes* de Jonathan Littell, d'origine américaine et qui a adopté la langue française comme langue de création donne à ce sujet à réfléchir. Un essai récent de Jacques Rancière intitulé *Politique de la littérature* revient longuement sur l'influence de Flaubert dans la littérature contemporaine, avec des analyses qui, quoique parfois très radicales, permettent sans doute d'éclairer notre approche du roman français contemporain: «Flaubert rendait tous les mots égaux de la même façon qu'il supprimait toute hiérarchie entre sujets nobles et sujets vils, entre narration et description, premier et arrière-plan, et finalement entre hommes et choses.» écrit-il³², ou encore «la vie de n'importe qui est aussi intéressante que celle des grands personnages, plus même par ce qu'elle révèle des secrets de la grande vie anonyme» (*Ibid.*, p. 88), idée qui aboutit à une confusion de l'art et de la vie, du roman

²⁷ Les différentes citations sont extraites de l'entretien d'Elfriede Jelinek avec Yasmin Hoffmann publié à la fin de *Lust*, Rowohlt Verlag GmbH, 1989, rééd. Jacqueline Chambon 1991, Seuil, février 1996, pp. 273-282. Elfriede Jelinek reprend des idées analogues dans *Elfriede Jelinek, L'entretien*, Christine Lecerf, Seuil, 2007, chapitre «Dans la langue de l'homme».

²⁸ MAKINE Andreï, *Le Testament français*, [Mercure de France, 1995], rééd. Folio 2005, 115-116.

²⁹ C'est Helga Rabenstein qui a relevé avant moi ce pastiche dans «Évanescence de l'événement : *Je m'en vais* de Jean Echenoz», *loc. cit.*, p. 288. Référence de la citation de Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, III, chapitre IV, *Œuvres*, II, texte annoté et établi par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1952, 448.

³⁰ FLAUBERT Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, *Œuvres*, op. cit. 713.

³¹ GAILLY Christian, *Un soir au club*, Minuit [2001], rééd. 2006, 131.

³² RANCIERE Jacques, *Politique de la littérature*, Galilée, 2007, 16.

et du quotidien, comme nous l'avons vu pour plusieurs exemples, comme peuvent encore l'illustrer le récit allégorique cocasse d'Éric-Emmanuel Schmitt *Lorsque j'étais une œuvre d'art* (Albin Michel 2002), ou bien le tout récent texte autobiographique au titre ironique *Un vrai roman, Mémoires* de Philippe Sollers (Plon, 2007). D'une certaine façon, le lent déploiement de l'influence de Flaubert au cours du siècle est venu légitimer au plan stylistique et créatif le désenchantement moral éprouvé par les romanciers marqués par le décentrement de notre ère posteuropéenne.

Si l'on admet que dans le concert du roman européen, chaque pays ou chaque ère linguistique apporte sa touche, à côté de la révolte encore nerveuse et très tonique des grands écrivains autrichiens, Thomas Bernhard (1931–1989), Ingeborg Bachmann (1926–1973), Elfriede Jelinek; à côté du pouvoir corrosif de la dérision du polonais Witold Gombrowicz (1904–1969), de l'humour grinçant d'Imre Kertész dont les premiers lecteurs avaient parfaitement saisi la provocation, sans comprendre que c'était là la force d'un auteur qui parvenait à transformer en position esthétique ce qui en était le plus éloigné, à côté de ces différentes touches, et d'autres, le roman français fait sans doute entendre cette note du désenchantement et son retrait devant une forme romanesque qui apparaît désormais comme une structure tout à fait dépassée. On peut se demander, et d'autres l'ont fait en y répondant, si la relative sécurité, le bien-être dont a joui un pays comme la France depuis la guerre n'a pas tué la figure du grand romancier: Dominique Viart cite à ce sujet un propos inquiétant d'Henri Raczymov «qui considère que „la démocratie réalisée n'a plus besoin de littérature”, comme si seules les dictatures pouvaient susciter des œuvres d'importance»³³. Cette analyse pourrait rejoindre celle de Peter Sloterdijk dans *Temps et colère* qui explique qu'il n'y a plus aujourd'hui de «point de collecte» de la colère³⁴.

Pour tester jusqu'au bout la validité de notre proposition sur le désenchantement européen du roman français, il faudrait poser plusieurs questions. Qu'en est-il des autres genres, notamment le théâtre et la poésie, dans le domaine francophone? Observe-t-on ce même désenchantement et cette défiance par rapport aux formes traditionnelles? Nous n'évoquerons que succinctement la poésie pour confirmer l'existence, en dépit d'exceptions, d'une certaine défiance depuis la seconde guerre et encore aujourd'hui par rapport au grand lyrisme, à l'affirmation du sujet dans son texte, d'un renoncement à ce qui pourrait s'apparenter à l'ode ou à l'hymne, et il faudrait ici parler de Philippe Jaccottet, entre autres.³⁵

Qu'en est-il d'autre part des littératures d'autres pays, d'outre-atlantique par exemple? Impossible de répondre dans le cadre d'une simple conclusion, il y faudrait une thèse. Nous nous abriterons donc derrière le propos du romancier américain Russel Banks à qui, dans un entretien publié dans *Le Monde* le 1^{er} décembre 2006, était posée la question suivante: «Comment expliquez-vous le formidable appétit de fiction des romanciers américains?» et qui répondit: «Peut-être parce que notre histoire

³³ *La Littérature française au présent, op. cit.*, 302.

³⁴ «Nous sommes entrés dans une ère dépourvue de points de collecte de la colère et porteurs d'une perspective mondiale», *Temps et colère, op.cit.*, 252.

³⁵ Voir en particulier de JACCOTTET Philippe *Observations et autres notes anciennes*, Gallimard, 1998, pp. 35–36; voir aussi ALEXANDRE Didier, «Quand y a-t-il ode?», *L'ode en cas de toute liberté poétique*, D. Alexandre, G. Cammagre et M.-C. Huet-Brichard, Peter Lang, 2007, 307–331.

n'est pas une affaire définitivement réglée. Quand il existe un consensus sur la nature du passé, les romanciers n'ont pas besoin de chercher à corriger. Aux Etats-Unis, les *Native Americans*, les Africains-Américains, les Latino-Américains, les Anglo-Américains, tous ont une vision différente de l'histoire. La plupart d'entre eux ne contestent pas les faits, mais la signification qui leur est donnée.» et il ajoute: «Il faut se souvenir aussi que la fiction américaine a peu cédé à l'attrait du post-modernisme qui a tellement séduit en Europe. Elle a résisté de manière consciente et obstinée à une intellectualisation excessive de la narration. Le résultat, c'est une vitalité plus grande, même si cette caractéristique a aussi ses côtés négatifs: une certaine naïveté, voire parfois une certaine stupidité [...]»; mais ceci est une autre histoire...

CHRISTINE BARON

Université de Paris3-Sorbonne Nouvelle

Si par une nuit d'hiver un voyageur... d'Italo Calvino Roman européen ou roman de la mondialité?

«Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto. La porta, è meglio chiuderla; di là c'è sempre la televisione accesa.»¹

Si cet *incipit* tend à présenter l'acte de lecture comme une déterritorialisation double, du lecteur par rapport à son environnement, de l'écriture elle-même par le jeu de la métalepse, il témoigne cependant d'un contexte précis, et notamment d'un état du roman qui a connu en tant que genre littéraire un long parcours européen, d'une tentative de rénovation du genre qui prend des formes contrastées dans les années 1925 avec Joyce, le groupe de Bloomsbury ou encore à ce roman-somme qu'est *L'Homme sans qualités* jusqu'aux années 60-70 qui, à travers le Nouveau Roman, tentent aussi une refondation du genre. En 1979, Calvino fait ses comptes avec un genre qui a traversé ces vicissitudes et se livre à travers dix esquisses de récit à un recensement systématique de possibles romanesques, faisant du lecteur un élément central du processus d'écriture, au même titre que l'auteur, instaurant ainsi un dispositif narratif original. Au tout début des années 80, le processus de mondialisation est en marche encore assez timidement et l'Europe que connaît Calvino, coupée en deux par le rideau de fer, possède un visage très différent de celui que nous lui connaissons aujourd'hui. Dans le même temps, les traductions de romans étrangers se multiplient, l'Asie et l'Amérique latine avec Alejo Carpentier et Gabriel Garcia Marquez émergent sur le plan éditorial², la littérature d'Extrême-Orient avec Yukio Mishima, Kenzaburo Oé commence à avoir une large audience en Europe et aux Etats-Unis.

Or, d'emblée, c'est hors du contexte italien que Calvino va puiser des paradigmes romanesques. En effet, en Italie, en dépit de l'existence de romanciers reconnus

¹ Italo Calvino, *Opere complete II*, Mondadori, Milano, 1992, Édition française: *Si par une nuit d'hiver, un voyageur...*, prologue. Traduction de Danièle Sallenave et François Wahl, Seuil, „Points”, Paris, 1981, p. 7. Les références ultérieures seront toutes prises à ces éditions. [„Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver, un voyageur...* Détends-toi, concentre-toi. Écarte de toi toute autre pensée. Laisse le monde qui t'entoure s'estomper dans le vague. La porte, il vaut mieux la fermer; de l'autre côté la télévision est toujours allumée.”]

² Il faut faire exception pour l'Amérique latine en ce qui concerne l'œuvre de Borges traduite dès les années 50-60 par Roger Caillois et Paul Verdevoye en particulier, et qui connaît un énorme retentissement dont l'influence est manifestement perceptible dans le roman qui nous occupe.

nationalement³, il n'existe pas d'histoire continue du roman depuis le XIX^e siècle comme on peut l'observer dans d'autres pays d'Europe, en particulier en France et en Angleterre où le genre s'est fortement constitué autour de grands modèles. Face à cette situation contrastée, d'emblée, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* se définit comme un roman de la secondarité, de l'héritage et de l'emprunt intertextuel multiple et pluriculturel qui dessine pour le lecteur des parcours de reconnaissance variés.

Le premier d'entre eux est le parcours oulipien si fortement articulé que dans un petit texte intitulé «Comment j'ai écrit un de mes livres», Calvino donnera pour ainsi dire les clefs de la composition de son roman. Membre de l'Oulipo et compagnon de route de Queneau pendant ses dix années parisiennes, l'écrivain nous fait entrer dans la machinerie narrative et livre les contraintes qui fondent la dynamique romanesque et expriment une tentation; celle de l'exhaustivité.

Mais ce parcours est aussi un itinéraire culturel qui mène à travers de nombreux emprunts à situer le roman dans un contexte plus vaste. Les rapports de l'écrivain et du politique mis en scène dans le roman définissent des régimes d'écriture dans tous les sens du terme, et donnent une latitude plus ou moins grande à l'auteur d'exercer son talent ou de diffuser son œuvre. Prenant en compte la globalité du processus éditorial comme ce qui *détermine* la naissance d'un livre, Calvino inscrit celui-ci dans une chaîne idéologique, politique, pragmatique complexe dont le roman déroule divers aspects. Si l'on songe à l'usage que fera Kertesz dans *Le Refus*, puis dans *Liquidation* notamment de cette exposition des conditions d'existence du livre aujourd'hui, Calvino inaugure là une voie tout à fait nouvelle.

Enfin, on a affaire à un roman de la fin du XX^e siècle qui a pleinement pris acte du *linguistic turn* et d'un état global de la théorie littéraire qu'il reproblématise à sa manière. De l'effacement de l'auteur au bibliomorphisme du monde, à la mise en scène du «*lector in fabula*» et de la réception de l'œuvre, dans un processus réflexif continu, l'écriture calvinienne témoigne de ce mouvement par lequel l'œuvre énonce ses propres présuppositions et témoigne par là d'un état du genre romanesque qui épuise ses propres potentialités, et vise, dans la conscience même de son impouvoir, un *ethos* littéraire holistique.

C'est par cette approche multiscalaire, du plus proche au plus lointain, mais aussi de la singularité du texte à ce qui l'inscrit dans des dynamiques hétéronomes que sera abordé le lien qu'entretient *Si par une nuit d'hiver un voyageur...* aux diverses littératures, mais aussi aux divers discours tenus sur les littératures dans un contexte européen et/ou mondial.

Calvino oulipien.

Dans les années 60, Raymond Queneau et François le Lionnais fondent l'Oulipo. Calvino y adhère et participera aux séances du groupe pendant ses dix années parisiennes, de 1970 à 1980, écrivant un certain nombre de textes en français, mais aussi des textes en italien qui se réclament directement de ce courant. *Si par une*

³ Comme Moravia, Bassani, ou Svevo. Le premier qui domine les lettres italiennes est une sorte d'„anti-Calvino” dans l'usage systématique qu'il fait de la psychologie et d'une peinture directe, „réaliste” de l'aboulie de la classe bourgeoise italienne des années 60-70.

nuît d'hiver un voyageur... s'inscrit dans le droit fil de cette inspiration, et dans un mouvement européen d'avant-gardes réactives au Surréalisme. Écriture sous la dictée de l'inconscient ou expression de la «vie immédiate» par la poésie ou le roman, le surréalisme pourfendeur des règles revendiquait une spontanéité de la parole poétique, fondée, comme le romantisme, sur la notion d'inspiration.

Or, dans les années d'après-guerre, Queneau se scandalise du caractère informel du genre romanesque lorsqu'il affirme en 1950, dans *Bâtons, chiffres et lettres* qu'«Alors que la poésie a été la terre bénie des rhétoriciens et des faiseurs de règles, le roman, depuis qu'il existe, a échappé à toute loi. N'importe qui peut pousser devant lui comme un troupeau d'oies un nombre indéterminé de personnages apparemment réels à travers une lande longue d'un nombre indéterminé de pages ou de chapitres. Le résultat, quel qu'il soit, sera toujours un roman»⁴. Le roman comme sémantisme libre, genre sans spécificité formelle devient l'objet d'une contestation de principe sous la forme d'une attention renouvelée à sa construction. De ce virage à 180 degrés Harry Matthews en Grande-Bretagne (avec *Cigarettes*) et Georges Perec en France illustrent de nombreux aspects. La construction serrée de *La Vie mode d'emploi*, les écritures à contrainte que pratique Perec romancier (dans *La Disparition*) ou encore les schémas dont s'inspire Queneau pour écrire selon des séries mathématiques précises *Le Chiendent* ou *Les Enfants du limon* modifient le paysage romanesque. Le récit de fiction, dans la seconde moitié du XX^e siècle affirme une autonomie fondée sur des schémas exigeants, souvent fournis au lecteur, et qui balisent des parcours complexes, dont le modèle est souvent spatial, tabulaire, et définit un tournant radical dans la compréhension des processus romanesques.

Plus strictement national, en Italie, le *Gruppo 63* développe des thèses assez proches de celles du Nouveau Roman dont Calvino suit avec attention les développements, sans pourtant souscrire aux poétiques qui en découlent.

D'une manière générale, dès la trilogie des *Ancêtres*, la narration calvinienne se définit comme la mise en œuvre d'une règle. Le fantastique calvinien, proche de celui de l'Arioste, n'est pas simplement un monde surnaturel sans lois, mais la mise en œuvre rigoureuse de lois autres.

Calvino écrira lui-même sur son œuvre «Je laisse aux critiques la tâche de placer mes romans et récits dans une classification du fantastique. Ce qui est au centre de la narration pour moi n'est pas l'explication d'un fait étrange, mais l'ordre que ce fait étrange développe en soi et autour de soi : le dessin, la symétrie, le réseau d'images qui se déposent autour de lui comme dans la formation d'un cristal»⁵. Un homme sans corps (*Le Chevalier inexistant*), un homme coupé en deux (*Le Vicomte pourfendu*) ou la vie du haut des arbres (*Le Baron perché*) actualisent une contrainte que décrit sous une forme paradoxale Roland Barthes dans un petit texte intitulé «La mécanique du charme».

Comparant l'écriture de Calvino au développement d'une bicyclette, il observe la dynamique de son écriture en notant le fait qu'«...il pose une situation qui, en général, est, disons, irréaliste du point de vue du monde, mais seulement dans la donnée de

⁴ Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, Folio, „Essais”, 1994, p. 27.

⁵ I. Calvino, *Défis aux labyrinthes*, Tome I, Paris, Seuil, 2003, p. 187.

départ, et ensuite cette situation irréaliste est développée d'une façon implacablement réaliste et implacablement logique⁶. Ce souci permanent pour la motivation formelle se donne aussi dans la fascination pour les jeux d'échecs ou la disposition tabulaire d'un «plan» narratif préalable dont témoignent successivement *Le Château des destins entrecroisés*, *Les Villes invisibles*, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*.

L'admiration de Calvino pour *La Vie mode d'emploi* de Perec, au moment même où il va faire paraître *Si par une nuit d'hiver un voyageur...*, témoigne de la nécessité, selon lui, pour le roman de s'appliquer une règle rigoureuse comme le fait Bartlebooth le héros du roman pour échapper à la désolante entropie du monde, comme le fait Perec par sa «minutieuse nomenclature», sa passion classificatoire et le plan en «carré latin» d'Euler de son livre qui lui offre la possibilité d'un hommage systématique – qui se veut exhaustif – à la tradition du roman français. Le lien entre ce que Calvino appelle «la présence continue d'un projet structural et l'impondérabilité de la poésie»⁷ réalise un équilibre miraculeux entre ce que Ricoeur désigne, lorsqu'il fait référence à la configuration du récit de fiction jointe à une liberté poétique du roman, comme «inquantifiable».

Le roman de Calvino fait ainsi le bilan d'un genre usé auquel il redonne vie par la charge dynamique des commencements, faisant ainsi un écho indirect à Borges qui note la vanité de composer «de vastes livres», toute la force narrative étant concentrée dans les *incipit*.

Un espace intertextuel, un espace politique

Si roman européen il y a chez Calvino, c'est d'abord à travers l'intertextualité qu'il met en œuvre. Encore faut-il placer assez loin les frontières de l'Europe... comme l'indique dès le premier chapitre le choix du roman parodié. La valise perdue au premier chapitre pourrait bien être celle d'un personnage de Kafka, mais il s'agit de Karl Rossmann et du roman *L'Amérique* qui place d'emblée le roman sous le signe d'une traversée des espaces culturels et symboliques, et d'images croisées de l'Europe et des «autres». Un seul roman fait l'objet d'une reprise littérale; il s'agit de *Crime et châtiment* de Dostoïevski dont Silas Flannery tente de s'approprier la dynamique, la charge contenue dans le commencement, en recopiant ses premières pages. Mais cette fable est elle-même intertextuelle; c'est celle d'un scribe borgésien qui réécrirait, tel Pierre Ménard le *Quichotte*, ou encore celle du *Bartleby* de Melville qui, de Maurice Blanchot à Giorgio Agamben, a fasciné l'Europe de la seconde moitié du XX^e siècle, obsédée par les effets de l'interdit de représentation dans la peinture et la littérature et qui substitue à l'œuvre effective l'invisibilité d'une œuvre parfaite qui serait comme l'ombre et le double de celle que nous sommes en train de lire.

On pourrait énumérer sans fin ces références tant elles affleurent et saturent la capacité de reconnaissance du lecteur⁸. Le roman se fait traversée mondiale des

⁶ Roland Barthes, „La mécanique du charme”, Préface à l'édition française du *Chevalier inexistant*, tard. De Maurice Javion, Paris, Seuil, 1984, p. 8. Ce „côté Edgar Poe” de l'œuvre de l'écrivain italien et sa fascination pour les problèmes logiques relèvent d'une stratégie du récit que Barthes analyse ensuite en termes de détour.

⁷ I. Calvino, „Perec et el saut du cavalier”, *Défi aux labyrinthes*, Tome I, *op. cit.*, p. 441.

⁸ On peut également citer l'exemple remarquable du personnage féminin de l'*incipit* de roman n°10, Amarante, très directement inspiré de *Cent ans de solitude* de Garcia Marquez, comme le

espaces culturels (du Japon avec la fable de M. Okeda et de son disciple) aux Etats-Unis (lorsque le narrateur se découvre agresseur, séquestrant une étudiante sur un campus) en passant par une Europe déchirée par le conflit politique Est-Ouest, mais aussi traversée des genres romanesques, du roman d'espionnage au roman d'aventures, en passant par le roman psychologique, et surtout le roman métaromanesque (chapitre VII); d'autres éléments font l'objet d'une rigoureuse répartition géométrique qui n'est pas sans évoquer les schémas herméneutiques de l'*Ulysses* de Joyce et la répartition thématique dans les chapitres de réflexions relatives aux sens, aux couleurs, aux dispositions psychologiques qui y font l'objet d'une énumération si exhaustive que c'est bien dans la tradition du roman «total» que peut s'inscrire *Si par une nuit...*, tradition européenne sans doute, mais surtout perspective universalisante sur le genre, et examen réflexif auquel semble se soumettre comme à un tribunal toute l'histoire du roman.

Cependant, ce que met en perspective *Si par une nuit d'hiver*, et c'est relativement nouveau, c'est le rapport institutionnel que la littérature entretient à son contexte politique d'émergence et le fait que ce dernier conditionne l'importance du texte et même sa possibilité de diffusion. Le chapitre X. achève l'écriture du roman, et le parcours de l'écrivain dans les archives de la police d'Etat où Arkadian Porphyritch, chef du département, contemple en compagnie de l'auteur un Atlas mondial des littératures qu'il commente en ces termes, en énumérant les pays où s'appliquent des législations variées:

La diversa colorazione indica:

- i paesi in cui tutti i libri vengono sistematicamente sequestrati;
- i paesi in cui possono circolare solo i libri pubblicati o approvati dallo Stato;
- i paesi in cui esiste una censura rozza, approssimativa e imprevedibile;
- i paesi in cui la censura è sottile, dotta, attenta alle implicazioni e alle allusioni, gestita da intellettuali meticolosi e maligni;
- i paesi in cui le reti di diffusione sono due: una legale e una clandestina;
- i paesi in cui non c'è censura perché non ci sono libri, ma ci sono molti lettori potenziali;
- i paesi in cui non ci sono libri e nessuno ne lamenta la mancanza;
- i paesi, infine, in cui si sfornano tutti i giorni libri per tutti i gusti e tutte le idee, nell'indifferenza generale.⁹

note Cesare Segre qui observe que par le jeu de la nominalisation, c'est un enjeu sémantique qui semble activé, le narrateur cherchant à la fois un lien de sang et un lien amoureux avec celle-ci, Amarante est, en somme, le nom de l'inceste. Cesare Segre, „Si par une nuit d'hiver un écrivain rêvait d'un aleph aux dix couleurs”, in *Strumenti Critici*, n°2/3, 1979.

⁹I. Calvino, *Opere complete II, op. cit.*, p. 845. Traduction française au Seuil, p. 252: „Des couleurs différentes indiquent: les pays où les livres sont systématiquement saisis; les pays où ne peuvent circuler que les livres publiés et approuvés par l'État; les pays où il existe une censure rudimentaire, approximative et imprévisible; les pays où la censure est subtile, savante, attentive aux implications et aux allusions, gérée par des intellectuels méticuleux et perspicaces; les pays où les réseaux de diffusion sont doubles; un légal et un clandestin; les pays où il n'y a pas de livres mais où personne n'en déplore l'absence; les pays enfin où l'on produit tous les jours des livres pour tous les goûts et toutes les idées, mais dans l'indifférence générale.”

Et Porphyritch de conclure que «Personne n'attache aujourd'hui autant de valeur à l'écriture que les régimes policiers. [...] Qu'est ce qui peut mieux permettre de distinguer les nations où la littérature jouit d'une véritable considération que la masse des sommes affectées à son contrôle et à sa répression ?»¹⁰

Loin de se réjouir de la censure comme marque *a contrario* d'une importance sociale du fait littéraire, on peut observer cependant que c'est de manière hétéronome que Porphyritch se définit désormais à l'articulation des XX^e et XXI^e siècles. Les vicissitudes de l'écrit ne relèvent plus d'un face à face de l'écrivain avec la page blanche, mais des conditions de divulgation possibles (ou impossibles) du livre achevé qui décident de son destin, *in fine*.

Imre Kertész vingt ans plus tard prend acte de ce changement de paradigme lorsque dans *Etre sans destin* et surtout *Le Refus* et *Liquidation*, il s'attache moins aux conditions d'écriture d'un roman sur la Shoah qu'à cette négation effarée que le monde de l'édition a opposée à son œuvre, rendant ainsi sa diffusion impossible et le privant de lecteurs. Le rôle décisif des conditions matérielles et de la diffusion de l'écrit occupe alors la place laissée vacante par le fantomatique écrivain qui ne tient son identité que de l'accession de son œuvre à la lecture, et la lecture que des *aleas* d'un monde politique en constante recomposition dans l'Europe des années d'après guerre où l'hérésie d'hier peut être l'orthodoxie de demain.

Critiques et théories littéraires

Enfin, *Si par une nuit d'hiver un voyageur...* prend acte d'un autre changement de paradigme critique décisif qui concerne les prolongements européens et extra-européens du *linguistic turn*. Contemporain de Greimas (au séminaire duquel il participe) et vivement intéressé par la sémiologie, Calvino écrit un petit texte en 1983, soit quatre ans après la publication du roman, qui atteste une prise de conscience rétrospective de l'importance que revêtent ces transformations de la critique dans l'élaboration même de son œuvre:

Si nous éprouvons aussi intensément l'incompatibilité entre l'écrit et le non-écrit c'est que nous sommes (aujourd'hui) parfaitement conscients de ce qu'est le monde écrit: nous ne pouvons plus oublier qu'il s'agit d'un monde fait de mots, utilisés selon les techniques et les stratégies du langage, en fonction de ces systèmes spécifiques qui régissent la signification et les réseaux entre signifiés. Nous comprenons bien que lorsqu'on nous raconte une histoire (et presque tous les textes écrits racontent une histoire, même un essai philosophique, même un bilan de société anonyme, même une recette de cuisine), celle-ci est mise en marche par un mécanisme, semblable au mécanisme de n'importe quel récit.¹¹

L'exhibition du laboratoire de l'écriture¹² va de pair avec une conscience aiguë d'une forme particulière d'impouvoir de la littérature lié à cette étanchéité de deux mondes. Le textualisme de Barthes et de Ricardou, les recherches traduites des formalistes russes et le séminaire de Greimas que Calvino suit lors de son séjour parisien

¹⁰ Ibid., p. 253

¹¹ I. Calvino, „Mondo scritto e mondo non scritto”, *La Lettera internazionale*, N°4/5, 1985, traduit dans Philippe Daros, *Italo Calvino, Portrait littéraire*, Hachette, Paris, 1995, p. 96.

ne sont pas étrangers à ce virage radical de sa pensée déjà amorcé dès les années 50–60 dans son œuvre, on l’a vu, avec les *Ancêtres*, mais il prend une tournure particulière liée à la convergence de problématiques critiques qui auront un retentissement mondial et de ses préoccupations d’écrivain. Toutefois, une réceptivité de Calvino à ces problématiques ne fait pas pour autant de lui un théoricien de la littérature qui appliquerait à la lettre un certain nombre de procédés reconnus et répertoriés. Il se dénie d’ailleurs toute «vocation théorique» dans un entretien avec Maria Corti quasi-contemporain de ce texte au profit d’une attention critique toujours vigilante.

Une autre convergence non moins commentée dans la critique calvinienne mérite notre attention. *Si par une nuit d’hiver un voyageur...* est le roman de l’effacement de l’auteur... Calvino y devient dès le premier chapitre Bazakbal, puis un autre dont la trace s’est perdue. La figure se dédouble entre l’écrivain productif et l’«écrivain tourmenté», le dispositif se complique de l’intervention d’un faussaire, Hermès Marana, au nom éminemment intertextuel et enfin, Silas Flannery, auteur présumé de l’un des dix *incipit* s’exclame «Comme j’écrirais bien si je n’étais pas là!» et émet l’hypothèse que l’auteur apocryphe soit, *in fine*, la figure tutélaire de l’auctorialité en l’absence de certitude sur ce qu’est l’écriture¹³.

Or la notion d’impersonnalité de l’écriture domine la théorie littéraire de l’époque déconstructiviste qui tend à gommer la notion de sujet comme maître et législateur de la représentation. Dynamique anti-cartésienne en philosophie et dynamique anti-psychologique dans la critique littéraire connaissent alors une convergence remarquable dans ce que les héritiers de la pensée de Blanchot ont appelé la «pensée du dehors». Foucault, rendant hommage à Maurice Blanchot dans ce texte éponyme laisse «l’initiative aux mots» et origine toute œuvre littéraire dans le *medium* indifférencié du langage (le «moutonnement infini» des mots écrit Foucault dans «Le langage à l’infini»), récusant à la fois la notion d’auteur, la singularité de l’écriture et toute référence de l’écrit à la notion d’intentionnalité.

Symétriquement, Calvino promeut le lecteur et surtout la lectrice à un moment où la théorie de l’effet esthétique fait une entrée remarquable dans la critique européenne avec les travaux de Wolfgang Iser (*Der Akt des Lesens*, publié en 1974) et ceux de Jauss, qui compose à la même période les articles divers qui seront rassemblés dans sa *Théorie de la réception*, et connaîtront une diffusion européenne en 1976 par des traductions. Enfin, exact contemporain de la parution de *Si par une nuit d’hiver un voyageur* le *Lector in fabula* d’Umberto Eco (1979) s’inscrit dans la continuité des recherches sémiologiques de Greimas, et introduit, outre la notion d’horizon d’attente, des notions plus techniques telles la notion d’encyclopédie implicite et de «lecteur modèle».

Mais, précisément, c’est ce type de lecture «savante» que semble récuser Calvino dans ce grand roman-machine des années 80 ; le rapport de la littérature à la théorie est complexe, fait à la fois de fascination et de répulsion comme en témoigne l’extrait où Calvino se livre à un bilan ironique des modestes conclusions auxquelles on parvient par le recensement des occurrences de mots au chapitre VIII, bilan qui conduit le narrateur à cette proposition loufoque : «Peut-être qu’au lieu d’écrire un

¹³ Voir encore *Si par une nuit...*, p. 206.

livre, je pourrais dresser une liste de mots par ordre alphabétique [...] où s'exprimerait la vérité que je ne connais pas encore et à partir desquels l'ordinateur en retournant son programme pourrait écrire un livre ; mon livre»¹⁴. Deux lectrices se partagent inégalement le champ narratif, et si Lotaria, la lectrice universitaire technicienne et obsédée de statistiques et de méthodes scientifiquement fondées d'approche des textes semble disqualifiée par le narrateur, c'est Ludmilla, sa sœur antagoniste qui est l'objet à la fois de l'attention du romancier qui écrit pour elle et du désir du lecteur, cette Ludmilla, dont il nous est dit par ailleurs qu'elle pratique «une façon de lire passive, par évocation et régression»¹⁵.

Cette fable n'est pas indifférente car elle inverse un schéma paradigmatique en Europe qui a contribué à fonder le roman comme genre dans une contestation du romanesque, et dans l'idée que le lecteur, victime et dupe de l'illusion romanesque, dévoré par la fiction inaugure un pouvoir de la lettre dont le Romantisme a fait son cheval de bataille. *Le Quichotte*, qui substitue au chevalier à la triste figure un «*desocupado lector*» moderne auquel s'adresse la dédicace fonde la lecture comme un nécessaire et salvatrice distanciation des univers fictionnels, reconnaissance de leur autonomie et dépragmatisation du rapport aux œuvres. Trois siècles plus tard *Madame Bovary* de Flaubert en tant que fable de l'incompétence lectorale, de la fiction comme piège auquel le lecteur crédule – ou le lecteur populaire chez Balzac¹⁶ – se laisse prendre, disqualifie la lecture-consommation à laquelle Calvino rend un paradoxal hommage dans *Si par une nuit d'hiver...* réalisant ainsi cette «démocratie de l'écriture» que met en perspective Rancière dans *La Parole muette*. Cependant, loin d'identifier la puissance de la littérature à un pouvoir destructeur, comme le note Rancière qui pointe le déclassement dont le lecteur populaire du XIX^e siècle, confronté au roman, est l'objet¹⁷, Calvino fait de la lectrice «démocratique» l'opérateur d'un partage heureux de représentations communes avec d'autres lecteurs, partage confirmé par le désir amoureux qui conduit à la rencontre du Lecteur et de la Lectrice. Par ailleurs, en réhabilitant une lecture fondée sur ce que Barthes appelle dans *La Chambre claire* le *punctum* et non plus le *studium*, Calvino inverse un des schémas romanesques canoniques du roman européen et légitime une manière de plaisir du texte fondé sur la spontanéité lectorale, et sur l'impondérabilité singulière des lectures, indépendante de toute compétence théorique.

Le roman de Flannery, qui guette de sa terrasse, à la lunette d'approche, la lectrice naïve et avide de récits, rêve d'écrire un roman né du désir de lecture, plus que de l'inventaire systématique de procédés d'écriture. Cette simple rédemption de ce que Calvino appellera dans un article sur Northrop Frye la «littérature comme projection du désir»¹⁸ sonne le glas de la centralité des recherches formelles d'un

¹⁴ *Ibid.*, pp. 201-202.

¹⁵ *Ibid.*, p. 198.

¹⁶ Voir l'article de Jacques Rancière, „La Guerre des écritures”, in *La Parole muette*, Paris, Hachette sup., 1998, pp.91-100, ou encore dans *La Chair des mots*, Paris, Galilée, 1998, le chapitre sur *Le Curé de village* intitulé „Balzac et l'île du livre”, p. 115 et sq.

¹⁷ Ainsi Rancière évoque-t-il à propos de Tascheron et de Véronique le „malheur des corps populaires arrachés à leur destination naturelle par le trajet de la lettre et jetés par elle sur les voies de l'errance et de la misère, du suicide et du crime”, *op. cit.*, p. 127.

¹⁸ A propos de *Anatomie de la critique* que Calvino commente dans *La Machine littérature*, tard. Michel Orcel et François Wahl, Paris, Seuil, 1984.

roman qui récuse toute référence anthropomorphe, mais aussi la fin d'une appréhension du phénomène esthétique en termes exclusifs de «désintéressement» kantien. *A contrario*, l'immense intérêt que suscite le livre (y compris dans sa matérialité¹⁹) dans le roman est patent; objet de convoitise, de vol, d'imitation ou encore d'interdiction, il impose un monde bibliomorphe d'une manière bien différente de ce qu'entendaient les récits emblématiques de Borges comme *La Biblioteca de Babel* ou *Tlön Uqbar Orbis Tertius*; il ne s'agit plus de la bibliothèque des *Ficciones* comme lieu clos, désincarné, comme ce qui *tient lieu* de monde et «absentifie» le réel, mais d'une tentative d'épuisement de la représentation qui traverse indifféremment espaces culturels mondiaux et espaces romanesques, accomplissant pleinement le programme que s'est fixé Calvino d'une littérature, je cite «mue par un désir de connaissance qui est tantôt théologique, tantôt spéculatif, tantôt magique, tantôt encyclopédique, tantôt attaché à la philosophie naturelle, tantôt à une observation transfigurante et visionnaire.»²⁰

A cette inversion signalée plus haut, on pourrait ajouter celle-ci: si, depuis le XVIII^e siècle et les traductions de Galland, Shéhérazade est le paradigme du conteur «sous contrainte», qui commence chaque soir un nouveau récit, l'écrivain, Flannery, Marana ou Calvino, a pour tyrannie le double désir de la lectrice et du lecteur, qui constitue le moteur véritable de la narration. Jouant de ces références, Calvino subvertit un héritage, joue des capacités de reconnaissance de son lecteur, fait de celles-ci l'occasion de lectures multiples plus qu'il ne s'inscrit dans telle ou telle tradition européenne ou extra-européenne.

Pour conclure, il est dès lors moins question d'une alternative à un héritage «européen» ou «mondial» que d'une constante tentative d'explication des dettes multiples qui engagent une définition du romanesque à la fois sur un plan esthétique, éthique, mais aussi politique et institutionnel. En effet, Calvino met en scène non seulement les conditions d'élaboration d'un roman, mais aussi ce qui constitue le contexte propre d'un livre: l'édition, la fabrication, la censure, le plagiat, la lecture, la critique et la théorie de sa production. Le Livre total est moins ce qui naît de l'imagination du romancier ou du Poète et qui définit une poétique inédite et géniale (en d'autres termes, on est sorti d'une mythologie romantique et peut-être aussi post – «mallarméenne» de l'écriture) que l'ensemble des opérations par lesquelles il acquiert une visibilité sociale dans un contexte mondialisé. Cette liste des opérations qui constituent le roman suppose, non seulement, à une époque où se développent les traductions, que le roman soit roman de la mondialité mais que cette mondialité se décline elle – même dans la complexité de ces catégories qui contribuent à redessiner, depuis les années 80, un *ethos* littéraire à multiples facettes où la fonction de l'auteur, débarrassée de ses implications romantiques et délestée d'une métaphysique de la subjectivité qui a été son lot pendant plus d'un siècle, redevient un maillon dans la chaîne infinie d'un désir de fiction partagé.

¹⁹ Le personnage d'Irnerio, non lecteur, se meut néanmoins lui aussi dans l'orbite de la bibliothèque de Ludmilla, faisant avec les livres qu'il découpe, colle, manie, des sculptures, et considérant le livre comme la matière première (l'hypotexte?) de créations à venir.

²⁰ I. Calvino, *La Machine littérature*, *op. cit.*, p. 34.

Roman européen – roman ironique

Le titre de notre colloque est une interrogation: peut-on parler, pouvons-nous parler de roman européen? Avant de risquer des hypothèses, car je voudrais essayer de présenter tout à l'heure des hypothèses, il me semble qu'il faudrait clarifier les termes que nous utilisons. Ce premier pas est indispensable car – comme nous le rappelle Friedrich Nietzsche – si la signification des notions qui nous servent de fondement n'est pas suffisamment univoque ou se révèle peut-être seulement en partie fausse, alors tout ce qui suit est logiquement et entièrement faussé.¹

Lors d'un précédent colloque nous avons tenté de circonscrire la notion de la littérature européenne, notion qui'avait déjà été au centre des préoccupations de deux de nos collègues au cours des années 1990, je pense au manuel de Jean-Louis Backès² et au *Précis de littérature européenne*³, travail collectif dirigé par Béatrice Didier. Yves Chevrel cite un mot de Voltaire qui parle de „République des lettres”, terme qui précède la *Weltliteratur* de Goethe et qui a l'avantage d'évoquer, comme le dit Chevrel, non pas une hiérarchie, mais un territoire où tout le monde a théoriquement les mêmes droits.⁴ Car il y a d'un côté l'Europe, entité que nous pourrions considérer comme essentiellement culturelle, de l'autre une multitude de langues, une situation babelienne. La disparition de la dominance du latin a créé une situation radicalement nouvelle, caractérisée par le morcellement du canon en une série de canons nationaux.

En reste-t-il quelque chose de commun? Il est indéniable que la somme des canons nationaux ne pourrait jamais donner un canon commun dans le sens classique, les canons nationaux s'organisant selon d'autres critères qu'une entité dite européenne qui est, ou plutôt qui se veut, universelle. Il nous semble néanmoins que malgré les frontières constituées par la différence des langues, le fondement commun de toutes ces littératures est indéniable.

Disons que l'Europe n'est autre, pour emprunter le titre d'un ouvrage de Léon Chestov, qu'Athènes et Jérusalem. Et s'il est vrai que „tout langage – et considérons la littérature comme un langage – est un alphabet de symboles dont l'exercice suppose

¹ NIETZSCHE Friedrich, *Par delà bien et mal*, Gallimard, Folio-Essais, Paris, 2005. I./19, 36–37.

² BACKES Jean-Louis, *Histoire de la littérature européenne*, Bélin, Paris, 1996.

³ DIDIER Béatrice (dir.), *Précis de littérature européenne*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998.

⁴ CHEVREL Yves, *Littératures européennes, littérature européenne?* In J. Szávai (dir.) *Problématique de la littérature européenne*, L'Harmattan, Paris, 2005, 11–13.

un passé que les interlocuteurs partagent”⁵, alors nous pouvons affirmer sans crainte que ce passé existe. Un passé en grande partie commun, mais dont le fondement commun va en rétrécissant. Pendant bien longtemps la littérature n’était autre que la reprise et la réécriture des thèmes communs, mais la connaissance de ces thèmes – mythologie grecque et romaine, narration biblique – est en nette régression depuis que Jorge Luis Borges a pu faire la remarque en question dans sa nouvelle intitulée *Aleph* (parue en 1941). La reprise de ces grands thèmes est certainement la solution la plus directe pour prouver l’existence d’une littérature européenne, mais les exemples sont plutôt rares. Je mentionnerai cependant, des plus importants, en ce qui concerne la période que nous étudions, deux textes de l’Allemande Christa Wolf, *Cassandre* (1983) et *Médée: voix* (1996), ainsi qu’un roman hongrois, *Saul ou la Porte des Brebis* de Miklós Mészöly (1968).

Dans ses *Entretiens avec Dominique de Roux* (texte dont la réédition porte le titre *Testament*), Witold Gombrowicz se montre plus sceptique. Mais comme il est l’un des écrivains qui a le plus réfléchi sur la problématique dont j’essaie de parler, son point de vue mérite certainement d’être cité. C’est dans le chapitre consacré à son dernier roman, *Cosmos*, que Gombrowicz développe sa pensée. «Autrefois Tolstoï ou Balzac ont pu écrire grosso modo pour tout le monde, mais pour l’écrivain contemporain ceci est pratiquement impossible car il n’y a plus de monde commun, il y a au moins dix mondes différents, et ceci nous sépare de nos lecteurs. Comment trouver la voix qui soit audible à la fois pour le catholique conservateur, l’agnostique existentialiste, pour le réaliste normal, de même pour celui dont la conscience a été façonnée par Husserl ou Freud ou par l’autre dont la sensibilité est née avec le surréalisme ?»⁶

Gombrowicz, comme on le sait, a été très préoccupé par la coupure en deux de l’Europe, mais dans sa pensée cette coupure n’est pas la coupure politique de 1945, mais plutôt une coupure entre le centre et la périphérie, entre la littérature du centre, et celle, provinciale, de la périphérie. Ce qui est intéressant dans la phrase citée c’est que pour l’écrivain polonais la fragmentation du monde commun, celui des grands romanciers du XIX^e siècle, en dix mondes différents ne s’effectue pas selon les langues, mais selon la culture des lecteurs virtuels. Elle transcende pour ainsi dire la différence des langues. Et elle suggère en même temps l’importance de l’intertextualité, comme si la rareté des thèmes communs aptes à être repris serait compensé par la richesse de l’intertextuel qui peut apparaître à plusieurs niveaux du texte romanesque.

Si j’étais d’accord avec les affirmations lancées par Gombrowicz, ainsi que par la phrase de Borges, il resterait toujours deux obstacles à surmonter pour pouvoir parler d’un roman européen en ce qui concerne la période en question. Ces deux obstacles seraient celui du canon et celui, lié au premier, des langues. Grandes langues et petites langues d’un côté, trouver les critères qui permettent de faire le tri pour pouvoir constituer un corpus de l’autre. Il me semble qu’un de ces critères pourrait

⁵ BORGES, *L’Aleph, Œuvres complètes I*, éd. établie, présentée et annotée par Jean-Paul Benès, traduction par Paul Bénichou *et al.*, Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, 1993, 206.

⁶ Je le cite d’après la traduction hongroise: Witold Gombrowicz, *Testamentum*, Pesti Szalon, Budapest, 1993, 109.

être la capacité de dialogue des textes constituant le corpus de ce que nous supposons être le roman européen.

Le dialogue est de toute façon un des termes-clés, de Martin Buber à Mikhaïl Bakhtine, de la pensée européenne de la deuxième moitié du XX^e siècle. «Le dialogue n'est pas un moyen – dit ce dernier en parlant de Dostoïevski –, mais le but en soi. [...] Être, c'est communiquer dialogiquement. Lorsque le dialogue s'arrête, tout s'arrête. En fait, le dialogue ne peut et ne doit jamais cesser.»⁷ Ainsi le dialogue entre textes. Je continuerai donc dans cette direction en prenant mes exemples chez le plus intéressant des romanciers hongrois de cette période, chez Péter Esterházy qui peut être considéré, vu l'intérêt qu'il suscite dans plusieurs pays européens, comme un des auteurs emblématiques de la période en question.

Esterházy est l'écrivain intertextuel par excellence. Certains des récits de sa première période sont des espèces de collages, fabriqués en grande partie de citations cachées, sans guillemets, citations qui seront dévoilées dans *Bevezetés a szépirodalomba* [Introduction aux Belles-Lettres] qui publié, en 1987, englobe les romans publiés jusque-là. Dans le récit intitulé *Függő* [Indirect dans la traduction française]⁸, le narrateur qui évoque son adolescence parle à un moment donné d'un chien qui s'attaque à un bouton, image bizarre quasiment incompréhensible, mais qui dans le texte hongrois – *gombra vicsorgó szelindek* – est une rapide allusion à deux auteurs faisant partie du canon du romancier: Gombrowicz et Céline.

Pour Hrabal c'est bien plus simple: en 1990 Esterházy publie un roman qu'il appelle *Hrabal könyve*, en traduction française *Livre de Hrabal*,⁹ texte truffé de citations, toujours sans guillemets de l'auteur tchèque, en grande partie bien reconnaissables par ceux qui ont lu *La chevelure sacrifiée* et d'autres textes du romancier. Enfin Imre Kertész: à première vue rien ne rapproche l'auteur ludique et intertextuel qu'est Esterházy du romancier dont la seule préoccupation est la mise en parole de l'Holocauste. Mais le deux auteurs ont publié en 1993 un volume commun où figurent deux courts récits, un de chacun et où le texte de Péter Esterházy se présente de la même façon que les précédents, un hommage à Kertész grâce à des citations cachées et parfaitement intégrées dans son propre récit.¹⁰

Je vais donc constituer un corpus partiel en partant de l'oeuvre d'Esterházy, corpus qui englobe l'oeuvre de quatre auteurs centre-européens, corpus que j'estime caractéristique de la période dont il est et sera question. Les textes de mon corpus seront *Cosmos* de Gombrowicz, roman paru en 1965, *La chevelure sacrifiée* de Bohumil Hrabal publié la même année, *Être sans destin* d'Imre Kertész, paru en 1975, et enfin *Harmonia Caelestis* de Péter Esterházy, publié en hongrois en 2000 (édition française en 2001).

⁷ BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970, 325.

⁸ ESTERHÁZY Péter, *Indirect*, Souffles, Paris, 1988. L'original a paru en 1982.

⁹ Gallimard, Paris, 1994.

¹⁰ ESTERHÁZY Péter – KERTÉSZ Imre, *Élet és irodalom-Jegyzőkönyv*, Magvető, Budapest, 1993. En allemand : Esterházy – Kertész, *Geschichten*, Berlin Verlag, Berlin, 2008.

2.

Si j'emprunte ainsi le canon centre-européen de Péter Esterházy, c'est que j'estime qu'il a fait le bon choix, que les textes choisis forment une entité, et que cette entité qui réunit ces quatre romanciers centre-européens écrivant dans des langues différentes fait partie de ce qui pourrait être le roman européen du dernier demi-siècle. Les formes romanesques des quatre textes ne se ressemblent pas. *Cosmos* est une espèce de roman policier narré à la première personne par un étudiant de Varsovie en villégiature à Zakopané. *La chevelure sacrifiée* est une espèce de confession d'une jeune femme en plusieurs chapitres qui se suivent de façon plutôt lâche. *Etre sans destin* est l'évocation par un adolescent juif de son arrestation, de son envoi à Auschwitz et des mois passés dans le camp. *Harmonia Caelestis* a une forme plus compliquée: le *Premier Livre* est composé de 371 phrases numérotées évoquant «la vie de la famille Esterházy», tandis que le *Livre deux*, intitulé «les confessions d'une famille Esterhazy» se présente comme une espèce de «biographie romancée».

Ce qui les réunit, et c'est mon hypothèse, c'est une vision quasiment commune que j'appellerai ironique, et qui détermine chez chacun la forme romanesque. Une ironie dont l'intensité n'est pas la même chez les uns et chez les autres, mais qui reste dans tous les cas, que je cite, dominante.

Il vaut la peine de rappeler, je pense, avec Vladimir Jankélévitch qu'il y a des époques ironiques et moins ironiques, que «les générations d'ironistes alternent avec des générations trop sérieuses»¹¹ ou alors, sous un autre angle que «le sérieux est la toile de fond sur laquelle se détachent la drôlerie et le tragique, mais ceux-ci à leur tour accentuent, par contraste, le sérieux qui devient ainsi un effet de relief.»¹² Oui, mais qu'est-ce que l'ironie ? Simple trope ou figure, comme le disent les réthoriques classiques ou alors le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* d'Oswald Ducrot et de Tzvetan Todorov?¹³ Ou presque rien, une espèce de passe-partout, comme nous le suggère dans sa *Critical Methodology of Irony* l'Américain Joseph A. Dane?¹⁴ Certainement pas. Elle est, me semble-t-il, une approche philosophique dont l'essentiel est justement le dialogue créé entre l'auteur et son texte, entre le texte et le récepteur. Dans la lignée de Friedrich Schlegel et d'autres Romantiques allemands, un des meilleurs théoriciens contemporains, Paul de Man met l'accent sur la négativité de l'ironie. Il pense que «l'ironie est une structure synchronique [...] une série de moments hermétiquement séparés les uns des autres, et vécus par le Moi divisé, et rend ainsi, au moins en partie, le caractère artificiel de l'existence humaine.»¹⁵

Sans vouloir entrer dans une discussion sans fin, je m'appuierai, pour ma part, sur les approches de Soren Kierkegaard. Pour Kierkegaard, on le sait, l'ironie est le *sine qua non* du passage du stade esthétique au stade éthique – elle est donc indispensable. C'est dans sa thèse de doctorat, *Sur la notion de l'ironie* que

¹¹ JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'ironie*, Paris, Champs-Flammarion, 1964, 10.

¹² *Op. cit.*, 19.

¹³ Éditions du Seuil, Paris, 1972.

¹⁴ DANE Joseph A., *The Critical Methodology of Irony*, Athens, University of Georgia Press, 1991.

¹⁵ DE MAN Paul, *Blindness and Insight*, Minnesota Press, 1983; *A temporalitás retorikája* In *Az irodalom elméletei* I. Pécs, Jelenkor, 1996, 57–59.

Kierkegaard développe le plus amplement sa pensée qui englobe déjà tout ce qui a été dit sur le sujet par Hegel et les romantiques allemands donc essentiellement par Schlegel et Solger. De cette thèse de Kierkegaard je retiendrai ici trois idées forces. Selon la première, l'ironie est une négativité absolue et infinie qui ne tourne pas vers l'existant individuel: c'est toute l'existence qui devient étrangère pour le sujet ironique, le sujet ironique devenant de son côté et en même temps étranger pour l'existence. L'approche de l'auteur ironique – et tel est le cas, me semble-t-il et pour Gombrowicz, et pour Hrabal, et pour Kertész, et pour Esterházy, englobe son monde en entier. On voit apparaître ici dans les développements de Kierkegaard, le *Welthumor*, défini par le romantique Jean-Paul. Mais la pensée dialectique du Danois ne s'arrête pas là. Pour lui l'ironie est éminemment dialectique. „Dans l'ironie c'est la liberté subjective qui se manifeste, une liberté qui possède à chaque moment la possibilité de recommencer. Tout commencement est séducteur car le sujet est encore libre; l'ironique est justement attiré par ce plaisir.”¹⁶ Autrement dit, après l'étape destructrice et dévastatrice, voilà la possibilité et même la nécessité du recommencement.

Oui, mais comment? Kierkegaard va définir l'ironie ici, dans la conclusion de sa thèse, comme une „fonction bridée”. „L'ironie est finie et délimitée et c'est justement par là qu'elle accède au vrai, au réel, c'est par la discipline et le châtement qu'elle atteint la fermeté, la solidité”¹⁷. Et l'auteur cité en exemple par Kierkegaard n'est autre que William Shakespeare, magnifique exemple, dit-il, de la nature double de l'ironie.

3.

Je retiens ici surtout le terme de fonction bridée. L'ironie est donc fonction ou alors, comme l'affirme Georges Lukács dans *Théorie de roman*, „principe formel”. Lukács pense même qu'il n'y a pas de roman sans ironie. „Comme constituant formel du genre romanesque, elle signifie que le sujet normatif et créateur se dissocie en deux subjectivités: l'une qui, en tant qu'intériorité, affronte les complexes de puissance qui lui sont étrangers et s'efforce d'imprégner un monde étranger des contenus même de sa propre nostalgie, l'autre qui perce à jour le caractère abstrait, et par conséquent, limité des mondes l'un à l'autre étrangers du sujet et de l'objet; cette dernière les comprend dans leurs limites saisies comme nécessités et condition de leur existence, et grâce à cette lucidité, tout en laissant subsister la dualité du monde, aperçoit cependant et façonne un univers doué d'unité, par un processus où se conditionnent réciproquement des éléments par essence hétérogènes. Cette unité reste malgré tout purement formelle: le caractère étranger et hostile que le monde intérieur et le monde extérieur présentent l'un pour l'autre est non point aboli, mais seulement reconnu comme nécessaire.”¹⁸

Tout roman est-il ironique? Lukács lui-même s'embrouille dans cette problématique quand il déclare à la dernière page de son livre que Dostoïevski „n'a

¹⁶ KIERKEGAARD Soren, *Sur la notion de l'ironie*, Paris, L'Oreille, 1975, 257.

¹⁷ *Op. cit.*, 316.

¹⁸ LUKÁCS Georges, *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1969, 69-70.

pas écrit de romans, [...] et seul l'analyse formelle de ses oeuvres pourra montrer s'il est déjà l'Homère ou le Dante de ce monde".¹⁹ Cette analyse a été faite depuis par Mikhail Bakhtine, mais de toute façon il est évident que Dostoïevski a créé une forme romanesque qui, dans sa totalité, n'est pas dominée par l'ironie, mais où l'ironie est néanmoins présente. Il faudrait par conséquent, me semble-t-il, distinguer l'ironie qui déforme, puis reforme le texte dans sa totalité, de l'ironie comme figure qui apparaît à tel ou tel niveau du texte. Vu sous cet angle, tout roman n'est pas ironique, ou plutôt, tout roman n'est pas ironique de la même façon.

Dans le cas de Gombrowicz le titre *Cosmos* est déjà en soi éloquent. Le mot cosmos ne figure pas dans le texte, il apparaît pour la première et dernière fois dans le titre. Comme tout ce qui est narré dans le texte est chaotique, Chaos, ce titre n'est autre que l'ironie dans sa forme la plus simple, elle signifie le contraire de ce qu'il énonce. Mais c'est seulement au cours de notre progression dans le texte que le sens du titre commence à se dévoiler, et c'est à la dernière page quand nous constatons l'absence totale de l'ordre que signifie cosmos, que ce titre prend toute sa signification. Car comme toutes les narrations de Gombrowicz, *Cosmos* se présente comme un roman de facture classique, et même, selon le mot de l'auteur, „une sorte de roman policier.”²⁰ „Je vous raconterai une autre aventure plus étonnante” commence le narrateur qui arrive en villégiature, et l'énigme va apparaître dès la troisième page: en chemin Witold et son ami Fuchs vont trouver dans le fouillis des buissons un moineau pendu „à un mince fil de fer accroché à une branche.”²¹

Les deux jeunes gens mènent une sorte d'enquête pour percer le secret de cet assassinat, en accumulant les indices qu'ils essaient d'arranger en une chaîne logique. Mais pour le lecteur il s'avère vite qu'il n'y a aucune logique dans cette enquête qui ne sera qu'une parodie. L'intertextualité liée au moineau (on pense tout de suite à deux évangélistes, Matthieu et Luc, puis au monologue d'Hamlet) est également fortement ironique, de même que les deux autres pendaisons qui suivent celle du moineau: la pendaison du chat – qui est évidemment un coup d'œil au *Black Cat* d'Edgar Allan Poe – et celle d'un homme cette fois-ci, de Lucien, pendaison qui restera tout aussi énigmatique que la mise à mort du moineau. A la fin du récit, le narrateur fait apparaître un prêtre dont la présence l'incite à une énumération hâchée de termes qui se succèdent paratactiquement: „Le ciel et l'enfer. Le péché: La Saint Eglise Catholique notre mère. Le froid du confessionnal. Le péché. *In sæcula sæculorum*. L'Eglise. Le froid du confessionnal. L'Eglise et le Pape. Le péché. La damnation. La soutane. Le ciel et l'enfer. *Ite missa est.*”²²

Par rapport à l'ironie omniprésente et très dure de Witold Gombrowicz, celle de Bohumil Hrabal semble beaucoup plus retenue. Dans *La chevelure sacrifiée*, c'est une belle jeune femme un peu fantasque, à la chevelure magnifique, qui raconte le début de son mariage avec Francin, gérant d'une brasserie en Tchéquie dans les années 1920.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 155. Dans l'*Avant-propos* de la réédition de son livre (1962) il qualifie la typologie qu'il y avait introduite, de dépassée.

²⁰ *Quelques extraits de mon Journal au sujet de Cosmos*, Witold Gombrowicz, *Cosmos*, Paris, Denoël-Folio, 1973, 9.

²¹ Ed. citée 13. et 15.

²² *Op. cit.*, 215.

Le ton est donné par l'épigraphe: c'est le mot célèbre de Gustave Flaubert, „Madame Bovary c'est moi”. Ce qui peut impliquer au moins deux stratégies de lecture, une sorte d'identification du romancier et Maryska, et/ou un rapprochement entre la belle rousse tchèque et Emma Bovary.

La vie du couple est troublée par l'arrivée du beau-frère, l'oncle Pépin (l'oncle Jo dans la traduction française) qui est un bavard invétéré; il raconte à longueur de journée, toujours à haute voix, et même en hurlant, des histoires drôles, mais qui sont toujours sans queue ni tête, autrement dit, dans lesquelles il manque un minimum de logique. Ce bavardage qui tranche avec la sobriété du mari est en soi significatif, mais il est en même temps un renversement ironique: c'est la réfutation du bavardage, tout pareil d'ailleurs, du brave soldat Chveik de Jaroslav Hasek.²³ Mais si le discours de Chveik est un discours durement antimilitariste et anti-monarchiste, oncle Pépine s'amuse, en revanche, à dire le plus grand bien et sous tous les angles sur l'armée de la Monarchie austro-hongroise, comme si pour Hrabal (ou le narrateur) il n'y avait aucune différence entre l'envers et l'endroit.

Bien plus subtile est la description ironique de l'attraction pour la technique moderne de Francin. Chaque fois qu'il se rend à Prague (en moto qui tombe chaque fois en panne), Francin rentre chez lui avec un cadeau-surprise que Maryska doit trouver dans une de ses poches. Au bout d'un certain temps il commence à arriver avec des cadeaux de plus en plus volumineux, des appareils de plus en plus sophistiqués, le dernier étant un appareil électrique dont émanent des rayons de couleur qui servent à soigner de différentes maladies. Emma Bovary devient l'esclave et victime des objets, Maryska tombe sous leur influence, et c'est ainsi qu'elle en devient la victime. Avec les objets modernes, c'est le modernisme qui s'introduit dans le monde, perçu jusque-là comme idyllique, de la jeune femme, et lui fait accomplir des gestes à première vue insignifiants, mais en fait très importants. Selon ce modernisme, le court doit remplacer, et dans tous les domaines, le long, Maryska coupe d'abord les pieds de la table et des chaises, puis dans un deuxième temps elle coupe la queue de son chien (qui va en mourir) et finalement elle se fait couper les cheveux. Tout cela est narré sur un ton badin, mais dans cette histoire, tout ce qui est apparemment anodin aura des conséquences sérieuses.

L'ironie légère de Hrabal touche aux mêmes thèmes fondamentaux dont parle Martin Heidegger quand il essaie de saisir l'essentiel de la modernité. Le cas d'Imre Kertész n'a, à première vue, rien à voir avec les précédents, car ce rescapé des camps de concentration affirme qu'il n'y a pas d'autre thème pour l'écrivain contemporain que le thème de l'Holocauste. Mais il est très significatif que son premier roman *Etre sans destin*, paru en 1975, a été dans un premier temps refusé par l'éditeur budapestois Magvető, le directeur, un ancien officier des services secrets, ayant découvert des remarques antisémites dans le texte²⁴. Le jeune garçon arrivé

²³ C'est entre 1913 et 1923 que Hasek a publié les différentes parties des *Aventures du brave soldat Chveik*. En français Jaroslav Hasek, *Le brave soldat Chveik*, Gallimard-Folio, 1975 et *les Nouvelles aventures du brave soldat Chveik* Gallimard-Folio, Paris, 1985.

²⁴ ÁCS Margit, *A sorssá lett Sorstalanság* In *Jeleneink és múltjaink*, Miskolc, Felsőmagyarország Kiadó, 203–210.

dans le camp trouve en effet la plupart des prisonniers bien suspects, leur physique est repoussant, „ils ont vraiment l'air de juifs”.

Si *Etre sans destin* a eu très peu d'écho pendant des années (ce n'est qu'à partir des années 1990 qu'il connaît un vrai succès), c'est que Kertész n'a pas craint d'introduire une certaine dose d'ironie dans la description du camp, heurtant ainsi de front l'humanisme angélique en cours dans ce domaine. La vision de son héros adolescent, vision donc du narrateur, est forcément différente de celle des rescapés, elle introduit dans la narration la double structure dont parle Paul de Man. L'écart entre les deux visions va atteindre son comble dans le dernier chapitre où le garçon, rentré miraculeusement, essaie de raconter son expérience à un vieux couple voisin qui n'a pas connu les camps: l'incompréhension est réciproque. Et Köves, adolescent de quinze ans, va avoir pendant quelques moments une certaine nostalgie pour le camp où, contrairement à la vie où il est de nouveau libre, tout était clair et compréhensible. Et au narrateur de résumer les expériences vécues: „S'il y a un destin, la liberté n'est pas possible, si, au contraire, la liberté existe, alors il n'y a pas de destin, c'est-à-dire qu'alors nous sommes nous-mêmes le destin.”²⁵ Le romancier est donc obligé d'ironiser sur le discours consacré et pathétique pour pouvoir revenir au sérieux. L'ironie de Kertész est bien évidemment une fonction bridée.

Et pour terminer, un mot sur l'entreprise extraordinaire et sophistiquée de Péter Esterházy. Dans sa *Théorie du roman* Lukács décrit le roman comme „l'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immédiate”²⁶, autrement dit, c'est le genre narratif d'une époque et d'un monde d'où la transcendance à l'ancienne a disparu. Ce qui explique d'ailleurs son trouble à la lecture de Dostoïevski. Le grand thème des *Frères Karamazov* est le rapport ambigu entre les fils et le père, rapport tributaire des rapports avec le Père. Ou, comme le dit Sigmund Freud dans sa préface à l'édition allemande, le grand thème c'est le parricide qui est en même temps – c'est moi qui l'ajoute – déicide.

Harmonia Caelestis est avant tout le livre du père. Le chapitre 54 du *Premier Livre*, court texte apparaissant également sur la quatrième de couverture, dit ceci : „Quelle est la différence entre Dieu et mon père? La différence est évidente : Dieu est présent partout, tandis que mon père, lui, est présent partout, sauf ici.”²⁷ Ce qui nous ramène au titre, *Harmonia caelestis*. Ce titre est, sur le plan du concret, une allusion à la composition musicale d'un des aïeux du romancier, Pál Esterházy, grand propriétaire terrien et compositeur à ses heures. Mais il est évident que *Harmonia Caelestis* a aussi bien d'autres significations. Ironique au premier degré: le bien et le mal, grandeur et bassesse, ridicule et sérieux, tout se mêle et s'embrouille dans la vie de la famille Esterházy donc si l'harmonie est céleste, alors tout ce qui est terrestre est disharmonie. Mais *turn of the screw*, l'ironie peut être renversée; si le père multiforme, et pourtant Un, réussit à devenir le héros du roman, alors le Père peut-il être également présent?

²⁵ KERTÉSZ Imre, *Etre sans destin*, Arles, Actes Sud, 1997. 358.

²⁶ LUKÁCS, op. cit. 49.

²⁷ ESTERHÁZY Péter, *Harmonia Caelestis*, Paris, Gallimard, 2001, 60.

La réponse va arriver deux ans après la parution de *Harmonia Caelestis* avec *Revu et corrigé*²⁸ qui raconte la découverte par le fils de la vie cachée du père: pendant vingt ans il servait de mouchard à la police secrète de son pays. Suite du livre précédent ou troisième volume de *Harmonia Caelestis*, le titre *Revu et corrigé* concerne et le texte et la figure du père qui devient ainsi tout d'un coup humain, trop humain. S'il y a eu, ce qui n'est pas certain, tentative de totalité, elle n'est plus d'actualité. Comme si le romancier voulait dire que la nostalgie de la totalité est une nostalgie de quelque chose qui n'a jamais existé.

L'ironie multiforme des deux textes donnerait alors la même conclusion que la pensée d'Emmanuel Lévinas. «L'expérience irréductible et ultime de la relation me paraît en effet ailleurs: non pas dans la synthèse, mais dans le face à face des humains.» Surtout, faudrait-il ajouter, dans le face à face originel du Père et du fils.

²⁸ ESTERHÁZY Péter, *Javított kiadás*, Magvető, Budapest, 2002. En français *Revu et corrigé*, Gallimard, Paris, 2005.

Jacques Darras et Péter Esterházy: traversée des fleuves, des langues et des frontières

Face à la difficulté de définir la notion de roman européen, nous partirons d'une approche modestement thématique: un roman qui se passe en Europe, qui parle de l'Europe et pose la question de l'identité européenne. Nous nous pencherons donc sur ce qui pourrait bien être un *topos* important de la littérature européenne, le récit de voyage en Europe, en confrontant deux ouvrages qui se présentent tous deux comme des romans, l'un hongrois, de Péter Esterházy; l'autre français, de Jacques Darras, publiés, le premier en 1995, (et traduit en français en 1999 par Agnès Jarfas), le deuxième en 2006. L'un et l'autre mettent au cœur de leur problématique la question d'une identité européenne, à partir d'un sujet commun, voire d'une intrigue commune, le récit de voyage, et plus précisément de voyage fluvial, sur des fleuves qui traversent et donc relient plusieurs pays d'Europe.

Le roman hongrois, *L'œillade de la comtesse Hahn-Hahn- en descendant le Danube*¹, se présente, ainsi que son titre l'indique partiellement, «en descendant le Danube», comme un récit de voyage le long du Danube depuis sa source, en forêt Noire, jusqu'à son embouchure, en Roumanie quand il se jette dans la Mer Noire. Quant à l'ouvrage de Jacques Darras, intitulé *Tout à coup je ne suis plus seul*, avec comme sous-titre «roman chanté compté»², il relate un voyage à travers l'Irlande, la Belgique, la France, l'Allemagne et les Pays-Bas, le long de plusieurs fleuves comme l'Authie, la Maye, la Canche et surtout la Meuse et le Rhin, fleuves partagés par plusieurs pays d'Europe.

Ces deux œuvres romanesques et très contemporaines, très différentes dans leur écriture et dans leur posture par rapport à une conscience européenne, revendiquent, chacune à sa manière, des filiations littéraires européennes. Dans les deux cas, la thématique fluviale est essentielle, s'articule à l'invention d'une forme très spécifique et à une interrogation sur l'identité européenne.

Pourquoi ce choix du voyage fluvial? En quoi permet-il d'interroger une éventuelle identité européenne?

¹ ESTERHÁZY Péter, *Hahn-Hahn Grófnő pillantása – Lefelé a Dunán –*, 1991, (*L'œillade de la comtesse Hahn-Hahn – en descendant le Danube –*, traduction française d'Agnès Járfaš, Paris, Gallimard, 1999).

² DARRAS Jacques, *Tout à coup je ne suis plus seul. Roman chanté compté*, Paris, Gallimard, 2006.

Le topos du récit de voyage en Europe

Des filiations européennes revendiquées dans les deux œuvres

Le topos du voyage en Europe a des ancêtres prestigieux, que l'on pense aux *Commentaires de la Guerre des Gaules* de César ou au récit par Tacite des campagnes romaines en Germanie et jusqu'au Danube. Dans *La Germanie*, Tacite portait déjà sur des sociétés non romaines, bretonnes ou germanes un regard nouveau qui le conduisait à remettre en question la notion de barbarie couramment attribuée à toute culture non méditerranéenne. Or ce thème littéraire ressurgit à différents moments d'émergence de mouvements littéraires européens, liés eux-mêmes à des circulations importantes en Europe: les mouvements humaniste et romantique notamment, lorsque le voyage en Italie (et plus largement en Europe) devient un rituel incontournable, que l'on songe à Goethe, Nerval, Chateaubriand, Byron, Stendhal ou Thomas Mann.

L'inscription dans une tradition littéraire est revendiquée dans les deux romans de P. Esterházy et de J. Darras, même si, à bien des égards, ils renouvellent le *topos*. Le Voyageur hongrois précise à mi-chemin de son parcours: «J'en avais également fini avec mes recherches bibliographiques, j'avais lu les livres sur le Danube *quantum satis*, un vrai cauchemar» (p. 206). Et son récit est suivi d'une bibliographie d'une soixantaine de titres qu'il intitule ironiquement «bibliographie (non) utilisée». Un bon nombre de récits de voyage y sont cités, rédigés du XVI^e au XX^e siècle, aussi bien en espagnol, italien et hongrois qu'en français ou anglais. On trouve dans cette liste *Le Journal de bord* de C. Colomb; *Le Danube* du germaniste italien Claudio Magris, mais aussi un *Voyage de Pest à Budapest*, écrit par Adolf Ágai entre 1843 et 1907, *La promenade sur le Danube* de Jules Verne, *Les secrets du Danube* de György Timár et enfin *Le Voyage sentimental* de Laurence Sterne, ouvrage qui est aussi au cœur du roman de J. Darras. Mais parmi ces références, certaines sont bel et bien utilisées, notamment *Le Danube* de Claudio Magris, omniprésent en filigrane dans son récit, parfois de manière carnavalesque et moqueuse puisqu'il invente une Claudia Magris... D'autres références, non citées dans la bibliographie tiennent une place majeure³ dans le récit comme *Les Villes invisibles* de Calvino, récit de voyage imaginaire, qui donne son titre et son orientation profonde au chapitre consacré à Budapest.

Quant au narrateur de *Tout à coup je ne suis plus seul*, il se présente d'emblée sous le pseudonyme⁴ de Laurence Sterne, et se décrit au cours de son récit comme «nouveau voyageur sentimental»: il revendique donc fortement sa filiation avec l'écrivain anglais, auteur du *Voyage sentimental à travers la France et l'Italie* (1768). Il se dit même continuateur de Sterne: «Ce livre me possède tellement, écrit-il, que je suis en train d'écrire une suite» (p. 341). Il cite également Smollett, prédécesseur de Sterne avec ses *Voyages à travers la France et l'Italie* (1766). Comme P. Esterházy, il se réfère à Christophe Colomb, mais surtout il suit la trace de ceux qui ont voyagé dans les lieux qu'il traverse: le moine irlandais Saint Colomban, l'humaniste Erasme,

³ Outre Martin Fiegl, écrivain du XVII^e et précurseur du roman danubien, de H.C. Artman et d'Italo Calvino (p. 152).

⁴ Lequel Laurence Sterne se présentait dans son *Voyage sentimental* sous le pseudonyme de Yorick, personnage shakespearien...

grand voyageur et partisan d'une union européenne. Au-delà de la référence à des récits de voyage européens, on observe donc, dans les deux ouvrages, une intertextualité intense⁵, et largement européenne.

Voyage dans l'espace et dans l'Histoire de l'Europe

Ces deux voyages à travers l'Europe sont donc aussi des voyages dans la culture européenne et, plus précisément, pour J. Darras, dans les lieux frontaliers, dans les espaces limitrophes. Il dit aimer les frontières, il aimerait «pouvoir vivre dans une frontière» et s'arrête de préférence dans les villes limitrophes comme Wattou ou Aix-la-Chapelle, dans les lieux de confluence des fleuves et des peuples ou encore les «villas transfrontalières» comme la maison de Marguerite Yourcenar au Mont-Noir, transformée en Centre départemental de résidence d'écrivains européens (p. 58-62).

Le voyage dans l'espace se transforme vite, dans les deux récits, en voyage dans le temps et dans l'histoire de l'Europe, amenant à évoquer des déplacements ou effacements de frontières: le narrateur de *Tout à coup je ne suis plus seul* fait remarquer que «La Belgique fut longtemps espagnole» et que «La France eut longtemps frontière au nord avec l'Espagne». Il évoque les morts de la Grande guerre autour d'Ypres (p.125), la bataille de Paschendale en 1917 contre l'Allemagne, les moines irlandais venus fonder des abbayes autour de Laon et construire des routes au Moyen Âge. Il s'attarde sur l'histoire et l'oeuvre d'écrivains ou de peintres nés à Rotterdam comme Erasme, à Bois-le-duc comme Bosch, ou ayant séjourné à Madelaine comme Hugo.

L'Histoire tient une place encore plus centrale dans *L'œillade de la comtesse Hahn-Hahn*: la descente du Danube se transforme en une traversée de l'histoire de l'Europe depuis l'Empire romain car le fleuve «a une mémoire», selon la formule de Heine cité par le narrateur. Celui-ci évoque aussi bien l'empire austro-hongrois que l'époque de la domination ottomane (en Hongrie et Bulgarie), ou la période nazie et les camps de concentration de Mauthausen, ou encore la période de domination soviétique, la révolte de 1955 et la répression soviétique, et surtout le tournant de 1989, particulièrement présent dans le récit, puisque le voyageur est censé écrire son carnet de voyage durant l'année 1989, année fortement marquée pour lui par l'effondrement du mur de Berlin, mais aussi par le massacre de Timisoara en Roumanie et enfin la mort de l'écrivain Danilo Kis à Paris.

Le récit d'Esterházy est doublement lié à l'histoire de l'Europe centrale et de la Hongrie, puisque il relate en fait deux voyages sur le Danube effectués à près de trente ans de distance: un voyage «en direct» pour lequel il tient un carnet de voyage, en 1989, et le récit du voyage fait durant son adolescence, dans les années 1960, avec son oncle Roberto qui un beau jour disparaît et dont on apprend longtemps après qu'il a été arrêté et qu'il a passé vingt ans de sa vie en prison⁶, en tant qu'opposant

⁵ Avec notamment, chez P. Esterházy, des citations indirectes de Rimbaud ou Verlaine disséminées çà et là, telle que cette allusion à «Art poétique»: «nous devrions tout de même assumer tout cet ail de basse cuisine- si l'on y veille on ira jusqu'où?» (p. 234).

⁶ Après avoir été déporté une première fois en 1951, sur la Hortobágy, à cause de sa femme, elle-même brusquement partie en 1949 pour le Brésil. On apprend (p. 196) que Roberto fut emprisonné en 1963 et ne fut libéré qu'en 1983: pour des raisons mystérieuses, il purge la totalité de sa peine.

au régime communiste. L'histoire personnelle est donc en prise directe avec l'histoire nationale et le récit de voyage se trouve en permanence interrompu par des digressions historiques, souvent allusives mais essentielles pour la signification du roman. Le voyage dans l'espace devient donc une manière d'explorer une histoire en partie occultée⁷.

Des voyages fluviaux métaphoriques

Enfin, ces deux romans sont plus précisément des récits de voyages fluviaux. Les fleuves, qui introduisent une continuité et traversent les frontières, jouent dans les deux cas un rôle symbolique majeur: Qu'il s'agisse du Rhin, de la Meuse ou du Danube, ils apparaissent comme des éléments transnationaux. Ce sont des lieux de passage, et même de brassage car l'eau échappe à toute territorialisation.

Dans *Tout à coup je ne suis plus seul*, le faux Laurence Sterne chante longuement les louanges de l'eau, présentée dans «sa qualité de liant d'elle-même», comme «sagesse dans l'énigme», «fontaine d'espérance» ou «page blanche». Il énumère par ordre alphabétique les soixante-neuf rivières de France, transformées en litanie poétique (p. 164). Dans un passage intitulé la «Petite musique de Meuse», jouant sur le nom de la rivière en français, en allemand ou en néerlandais. Il invoque la Meuse, «musante musardante» qui devient «Maas» et même «Mus», «rôdeuse rongeuse» (419). Mais c'est à Rotterdam, au moment de la rencontre entre le Rhin et la Meuse, «enlacés dans les bras l'un de l'autre» que le fleuve atteint son acmé symbolique. On pourrait parfaitement appliquer au roman français le constat que fait le voyageur hongrois: «A l'approche de l'embouchure, les métaphores prolifèrent»(p. 166). De fait, les métaphores de rencontre amoureuse abondent, pour évoquer l'union de la Meuse, venue de la France profonde, et du Rhin, né d'un glacier suisse:

A partir de là rébellion générale!
On ne tient plus les fleuves les deux fleuves.
Ils le sentent.
L'embouchure se rapproche.
On ne brimera plus on ne les bâillonnera plus.
Ils n'ont plus beaucoup de temps devant eux.
Il faut qu'ils s'embrassent.
Qu'ils se baisent.
Alors ils y vont!
Ils communiquent par toutes les ouvertures. (p. 448)

La métaphore du coït amoureux entre les deux rivières se déploie ainsi sur plusieurs pages. Elle se prolonge même ensuite pour décrire l'arrivée de la Rotte, affluent qui rejoint à Rotterdam la nouvelle Meuse:

⁷ Dans cette mesure, on pourrait rapprocher le roman hongrois des *Anneaux de Saturne* de l'écrivain anglais d'origine allemande, Sebald: autre récit de voyage, voyage à l'intérieur de l'Angleterre qui entraîne le narrateur dans un parcours encyclopédique à travers le monde et une plongée dans des pans entiers d'histoire disparue.

Conflit de confluences.
Qui sera affluent de qui?
L'eau c'est simple.
Tout le monde finit dans le même lit.
Anonymat liquide.
Une seule clameur à l'embouchure!

La place du fleuve est bien plus importante encore dans le roman de Péter Esterházy, quoique le discours tenu à l'égard du Danube soit très ambivalent. Le Voyageur semble en effet aller à «contre-courant» de l'«emphase» qui entoure le grand fleuve européen. C'est avec une distance ironique qu'il présente le Danube:

«Le Danube comme le sine qua non de l'Europe. Le code fluide de cette bigarrure culturelle. L'artère du continent. Fleuve d'histoire. Fleuve du temps. Fleuve de culture. Fleuve d'amour. Entrave reliant les peuples. Menottes de liberté.» (p. 77)

Le fleuve est d'abord comparé à une femme (conformément à son genre féminin en hongrois comme en allemand). Plus loin, c'est un autre personnage du roman, Clara, qui note sur une fiche (p. 231) que, Piazza Navona, «dans le groupe de sculptures du Bernin, le Danube symbolise l'Europe.» De fait, la question de la fonction du Danube dans l'existence d'une identité européenne traverse bien tout le roman. Les métaphores redoublent à la fin du récit, au moment de l'arrivée en Mer noire, du fait que Roberto, l'oncle du narrateur, se prend pour le Danube. Le fleuve est alors dépeint comme un corps d'homme sujet aux caresses:

«les testicules, les deux collines de la croupe, le sombre pont de Cernadova»
(p. 270)

Mais surtout, dans le roman hongrois, le fleuve se fait métaphore de l'écriture : que signifie, se demande le voyageur, «que la forme d'un livre emprunte celle du Danube?» De fait, la même incertitude, le même flux semble s'attacher à l'existence du fleuve qu'à celle du livre, tandis que l'écriture brasse les souvenirs, les époques et les lieux, l'histoire personnelle et l'histoire européenne comme le courant du fleuve brasse les eaux venant de sources multiples.

Toujours est-il que la question de l'identité européenne est directement liée à l'existence du fleuve dans le roman de Peter Esterhazy, et que c'est peut-être bien le rôle déterminant du fleuve qui lui donne sa forme très spécifique. On pourrait presque parler pour *L'œillade de la comtesse Hahn-Hahn* de «roman-fleuve», si la formule n'avait un autre sens dans la langue française.

Traversée des frontières génériques et linguistiques

La traversée des genres: écriture-fleuve et «roman chanté»

Dans les deux œuvres, on constate que l'appartenance au genre romanesque est ambiguë, voire problématique, et que chacun invente une forme qui renouvelle à sa manière le genre romanesque et accueille en son sein d'autres genres.

L'œillade de la comtesse Hahn-Hahn-en descendant le Danube au titre mystérieux mais de prime abord romanesque, commence à la manière d'un récit à la première personne : le narrateur est un jeune comte hongrois, auquel un oncle, «éblouissant et ignoble» (p. 38) propose ce voyage le long du Danube. Une incertitude plane sur la dimension autobiographique ou autofictive de ce premier récit (incertitude cultivée par le caractère délirant et peu vraisemblable de certains passages⁸, néanmoins, il existe bien une trame narrative, qui distingue nettement l'œuvre de l'écrivain hongrois du récit de voyage de Claudio Magris, *Le Danube*, avec lequel s'instaurent par ailleurs des dialogues multiples.

Mais, comme on l'a vu, un deuxième récit, au statut également ambigu, entre réalité et fiction, et qui se situe trente ans plus tard, fait irruption au bout d'une quarantaine de pages et alterne avec le premier: récit à la troisième personne dont le héros est «Voyageur» (avec un V majuscule), et même «Voyageur sur commande». Voyageur rédige un carnet de voyage et communique parfois par télégrammes avec son «commanditaire» ou «bailleur», à savoir le lecteur, un lecteur tyrannique, parfois conventionnel dans ses exigences et qui se désintéresse de l'histoire de l'Europe⁹ (p. 151). Mais ces deux récits menés à la manière d'un roman picaresque avec des rencontres multiples, des intrigues amoureuses scabreuses ou rocambolesques, sont en permanence interrompus par des descriptions de lieux, des anecdotes historiques, des digressions sur des recettes de cuisine, sur les poissons du Danube, des réflexions philosophiques et des développements sur Wittgenstein, Heine, Goethe ou Mengel: le «roman» se transforme ainsi en un gigantesque «guide touristique anarchique» comme le reproche le lecteur-commanditaire à Voyageur, d'un foisonnement parfois difficile à suivre. Le seul véritable fil directeur de l'ouvrage est donc le Danube, avec les différents lieux parcourus depuis son hypothétique source jusqu'à son vaste delta. Il s'agit d'un roman éminemment parodique, intégrant tous les genres et tous les discours possibles: narratif, historique, argumentatif, descriptif et même théâtral, avec une scène particulièrement burlesque et grinçante où Hitler dialogue avec sa femme Eva Braun et lui intime l'ordre de servir des perches du Danube à Rommel qui meurt étranglé par une arrête de poisson. Comme chez Laurence Sterne, le roman se fait anti-roman, et est interrompu par les interventions régulières du lecteur commanditaire. Les deux récits, celui des années 60 et celui des années 90 entrelacent anecdotes familiales et événements historiques avec, en abyme, encastrées, des parodies de guide touristique.

⁸ Comme le fait d'attacher et de frapper son père pour qu'il accepte de lui raconter des histoires sur le Danube.

⁹ «Le Commanditaire (Bailleur) friand d'action restait de marbre devant la situation européenne...» (p. 152)

On peut dire que l'auteur s'invente une forme, une forme-fleuve en quelque sorte, à l'image du Danube, lui permettant de croiser histoire personnelle et histoire de l'Europe, réflexion littéraire et méditation politique, méditation alternativement bouffonne, libertine, ironique ou indignée sur l'histoire et les souffrances des peuples du Danube.

Dans le "roman chanté compté" de Jacques Darras, on constate également une indétermination ou pluralité générique. Lui aussi s'invente une forme qui puisse rendre compte de sa pérégrination à travers l'Europe du Nord. Pourquoi roman? Sans doute parce que ce récit de voyage revendique une part de fiction ou d'imaginaire, même s'il s'agit, comme dans le roman d'Esterházy, d'autofiction; parce que c'est un «voyage sentimental¹⁰» comme celui de Laurence Sterne. L'événement central de ce voyage est en effet la rencontre avec «Cassis d'Avril», rencontre qui justifie le titre *Tout à coup je ne suis plus seul*. Le roman s'accommode aussi des hasards du voyage comme dans la tradition picaresque. Peut-être est-ce dans ce sens que le narrateur affirme que «la naissance du roman coïncide avec l'invention de la bicyclette» (p. 82).

Mais c'est un roman «chanté», épousant le rythme des déplacements, à pied, en bicyclette ou en voiture, épousant aussi le rythme des mots, des paysages, peut-être même un roman qui se chante à voix haute et qui chante l'Europe du nord, moins célébrée littérairement que celle du sud. Enfin c'est un roman «compté», et même numéroté, scandé par les lieux parcourus et non les dates, comportant 1384 stations, au fil des déambulations du voyageur. L'écriture est donc fragmentée, «pneumatique», terme récurrent, rythmée par le souffle du marcheur, avec, comme chez Esterházy, mais de manière plus ponctuelle et moins provocante, des adresses désinvoltes aux lecteurs : «lecteurs, comme vous êtes fatigants avec votre demande de détails précis» (p. 347). Sorte d'immense poème en vers libres, ou d'*Odyssee* moderne, cette œuvre atypique fait alterner des passages narratifs, des dialogues entre le faux Laurence Sterne et Cassis, des anecdotes littéraires ou historiques, des morceaux de critique d'art (études de tableaux de Bosch) et des méditations de lexicologue ou de poète sur les mots, toponymes, patronymes et noms de fleuves en particulier.

Ces deux voyages, le hongrois comme le français, sont donc des voyages à la frontière des genres, ou au contraire à la confluence de multiples genres, pleins de méandres et de digressions comme les fleuves qu'ils longent ou qu'ils traversent.

La traversée des langues : des écritures à l'écoute des langues d'Europe

Ce sont enfin des voyages dans les langues d'Europe et aux frontières des langues. Par bribes, çà et là, les langues étrangères affleurent dans le roman hongrois, et la traductrice de la version française, Agnès Jàrfàs, s'est attachée à les conserver: il s'agit du latin, langue de l'Empire romain et langue d'une culture commune européenne jusqu'au XVIII^e siècle, de l'allemand, langue de la Mitteleuropa, de

¹⁰ Par voyageurs sentimentaux, Laurence Sterne entendait ceux qui aiment observer tranquillement et s'abandonner aux sentiments divers que les choses peuvent leur inspirer.

l'anglais, de l'italien, langue de Calvino¹¹ et de Claudio Magris, ou, plus rarement, du français¹².

Les langues autres qu'hongroise apparaissent au gré des pays traversés, des personnes rencontrées ou des impératifs d'écriture d'un auteur polyglotte, à la culture amplement européenne. Ainsi, à Vienne, le narrateur «récite» en allemand cette phrase: «Ich bin in einem sehr komplizierten Sinn heimatlos geworden¹³» (p. 139). Sans doute n'est-ce pas un hasard si c'est en langue allemande que le personnage affirme être «heimatlos», apatride.

Souvent, un mot allemand ou une expression anglaise surgissent au milieu d'une phrase: «mon onkel» ou bien «fin prêt dans son travelling uniform» (50) Ailleurs, le voyageur évoque «la légendaire Gemütlichkeit» (cordialité, bonhomie) viennoise, gardant le mot allemand comme si la réalité décrite était indissociable du vocable allemand et donc intraduisible (p. 120). Il en va de même pour l'adjectif «unheimlich» qui touche de près la question de l'identité:

Je suis envahi par une sensation unheimlich à la vue des rues nocturnes désertes, d'un petit vieux trotinant, d'une dame au chien ou d'un commentaire politique; c'est la sensation unheimlich de la familiarité, et l'idée me vient immanquablement que ce pays et mon pays, autrefois, étaient un seul pays. (p. 119)

Parfois une phrase est formulée dans une langue étrangère puis traduite dans la langue de l'auteur:

– Indeed nothing can be more melancholic than travelling through Hungary. Il n'y a rien de plus affligeant au monde que de voyager en Hongrie, écrit la lady de Győr dans sa lettre, datée de janvier 1716, à Pope. (p. 161)

Cette traversée des pays du Danube se fait donc en présence des langues d'Europe, convoquées pour rendre compte d'une réalité plurilingue et sans doute du propre rapport aux langues du voyageur. C'est ainsi que dans une scène d'amour, il emprunte une expression en français, «parce que c'est bien», et ajoute «comme on dit dans la langue secrète de la tendresse»¹⁴.

Plus encore, le roman de Jacques Darras, irlandais d'origine comme le grand écrivain babélien Joyce, accueille les langues d'Europe dans son roman, et jongle avec l'anglais, l'allemand et le néerlandais, mêlés au français. Son périple apparaît comme une traversée de frontières linguistiques. L'auteur dit, avec humour, appartenir à «la faune phonétique migratrice»:

¹¹ Ainsi un chapitre porte le titre en italien de l'ouvrage de Calvino, «*Le città invisibili*» (p. 166).

¹² Les passages en langue française sont soulignés en italique avec astérisque dans la traduction d'Agnès Járász.

¹³ Passage que le narrateur n'a pas jugé utile de traduire et qui est riche de sens: «je suis, dans un sens très compliqué, devenu apatride».

¹⁴ «Je constatai, ravi, que j'étais tout de même aimé, et en plus *parce que c'est bien* *!, comme on dit dans la langue secrète de la tendresse.» (p. 114)

Je zigzague sur les crêtes et les creux de la langue.
J'appartiens à la faune phonétique migratrice. (*Tout à coup...* p. 9)

Il voyage, écrit-il, dans les «frontières des mots» (p. 22). De fait, le texte joue en permanence avec les langues qu'il rencontre, ne serait-ce que par l'intermédiaire des toponymes ou des noms propres, comme ceux de soldats anglais morts en 1914 dont son ami Füsli lui énumère la liste, près du cimetière d'Ypres. Il travaille sur les «zones frontalières» entre les langues, sans pour autant perdre le lecteur, car le texte établit des ponts par la traduction, se fait passeur de langues, se met à «parler européen»:

Jusqu'à Nimègue c'est à peu près clair.
La Meuse est la Meuse de Maas is de Maas.
Le Rhin est le Rhin de Rijn is de Rijn. (p. 443)

Ou plus loin:

Kop op twinders!
Allez les jardiniers!
Qu'attendez-vous pour faire qu'ils s'entretouchent s'entrecouchent?
Rien qu'une petite ente rien qu'une petite fente?
Nee zeggen de twinders!
Non, pas tout de suite, disent les twinders, plus tard tout à l'heure weldra!
(p. 446)

Les calembours se font parfois d'une langue à l'autre. L'auteur joue sur les homophonies d'une langue à l'autre. C'est ainsi qu'on passe de «gomme» à «gomme à homme» et à «go home» (p. 351)

1189
Gomme à effacer les kilomètres.
Gomme à annuler le temps.
1190
Gomme à homme.
1191
Go home ! (pp. 350-351)

Le romancier-poète qui se dit «fou des noms de villes et de petites îles» (allusion malicieuse à une règle de grammaire latine), les choisit en fonction de leurs désinences et fait ainsi rimer ensemble une floraison de noms de villes en -hem allant de Wulvergem à Floringhem en passant par Eequinghem et Oblinghem. Il se délecte ainsi à prononcer les mots étrangers (p. 194), Tout se passe comme si les sonorités de mots décidaient de son itinéraire, qui devient itinéraire poétique, dans les signifians.

A la fin du voyage, à l'arrivée à Rotterdam, le «pèlerin d'Europe» comme il se nomme lui-même – allusion à Byron et à son *Pèlerinage du chevalier Harold* – se rend au musée de Van Beuningen où il admire «un Saint Jérôme rouge traduisant»,

figure emblématique de ce voyage dans les langues. L'écriture se fait de plus en plus babélienne¹⁵ au terme du voyage. Le voyageur offre alors à la belle Cassis, dans trois langues, française, néerlandaise et anglaise, une rose rouge (p. 464):

1384
J'ai voulu t'acheter une rose rouge,
A Rotterdam.
Een rode roos in Rotterdam.
I wanted to buy you a red rose.
A red red rose.
An only rose.
For you. (464)

Enfin, le roman chanté compté se termine par un long poème, successivement en trois langues, allemande, anglaise puis française.

Mais J. Darras arpente de la même manière la langue française, il «erre dans l'océan des mots» (p.75), interroge le sens et le son des mots, explorant leurs sources et leurs déploiements dans le temps. Il chahute les mots, les incite à migrer. Parfois il les répète à l'infini ou bien les écorche pour les rendre étrangers, comme «Montreuil» qui devient «Montriul» :

639
Etrange comme un mot familier peut devenir étranger à lui-même.

640
Suffit l'inversion de deux lettres.
Plus l'omission d'une autre. (p. 211)

Les mots s'entrechoquent et s'influencent. Des néologismes, des mots-valises surgissent, au croisement de plusieurs mots tels que Flance, amâginer ou s'enroser. Le pneu qui passe se met à «pnasser» (p. 29). L'épopée de l'opium se transforme en «opiopée»:

Nous écrirons une opiopée!
Qui sera un pavé!
Un pavé de pavots! (p. 331)

Il ne faudrait pas pour autant réduire cette exploration du langage à une activité purement ludique. Dans un même temps, la langue maternelle est rendue étrangère, étonnante ou détonnante, tandis les mots étrangers deviennent plus familiers, sont apprivoisés. J. Darras l'affirme lui-même, rien de plus politique que la littérature. Cette exploration poétique fait écho à une réflexion que l'écrivain mène en parallèle sur les langues d'Europe, et qui a donné lieu à un essai intitulé *Qui parle*

¹⁵ Par écriture «babélienne», nous entendons une écriture qui s'inscrit dans la conscience et surtout dans la mise en œuvre de la diversité linguistique. Voir *Ecritures babéliennes* (éd. V. Houdart-Merot), Bern, Peter Lang, 2006, p. IX et sv.

européen? *L'Europe dans la contrainte des langues nationales*¹⁶, plaidant pour la coexistence des langues d'Europe et refusant l'impérialisme de l'une d'entre elles.

Cette écriture «en présence» des autres langues, selon la formule d'Edouard Glissant, prend donc des formes très différentes chez les deux écrivains. Si ce babélisme est plus engagé et à proprement parler poétique chez J. Darras, il est étroitement lié dans ces deux récits de voyage en Europe à une réflexion sur l'identité et notamment sur l'identité européenne.

Une identité européenne?

Connaissance de soi et identités multiples

La question de l'identité est en effet présente dans les deux récits. D'emblée, le voyageur de *Tout à coup je ne suis plus seul* se présente comme ayant une identité multiple: il affirme, de manière ludique, qu'il s'appelle Laurence Sterne, signifiant par ce pseudonyme le caractère autofictionnel de son roman chanté. Il souligne aussi l'ambivalence de ce prénom, Laurence, féminin en français mais masculin en anglais, et la polysémie du nom, *Sterne*, hirondelle de mer en français, étoile en allemand. D'emblée aussi, il se présente comme Irlandais parlant le français, amoureux des frontières, désireux de vivre *dans* une frontière ou encore «patriote du voyage» (p. 147). Il dit se confondre avec une rivière, l'Authie, ancienne frontière entre la France et l'Autriche. Le voyage est pour lui une façon de sortir hors de lui-même et d'accéder à un ailleurs, à d'autres identités:

Très vite je voyage hors de moi-même. (p. 12)

Son identité d'écrivain se transforme au cours du voyage: c'est au contact de Cassis que son roman se fait roman chanté: «vous êtes poème, je suis roman». Il change même de nom puisque, en cours de route, il se sépare de son double, Laurence Sterne.

Pour P. Esterházy aussi, le voyage est source de connaissance de soi, quête d'identité. Mais tandis que J. Darras parle de voyager hors de soi, l'auteur hongrois utilise l'image inverse:

Tout voyage est un voyage intérieur, c'est-à-dire que Voyageur est à la recherche de lui-même. (p. 44)

C'est dans ce sens que l'on peut, nous semble-t-il, interpréter ce titre étrange, *L'œillade de la comtesse Hahn-Hahn*: il s'agit d'une référence à une lettre de Heine, citée par le narrateur, lettre dans laquelle le poète allemand, après s'être demandé si le Danube et du même coup l'Europe existent, affirme qu'il commence à ressembler à une femme écrivain:

Vous connaissez le mot?! Un œil fixé sur la feuille, l'autre sur un homme.
Excepté la comtesse Hahn-Hahn, qui est borgne.

¹⁶ DARRAS Jacques, *Qui parle européen? L'Europe dans la contrainte des langues nationales*, Edition Le Cri, 2001.

Ainsi, la comtesse Hahn-Hahn, parce qu'elle est borgne, doit se contenter d'une œillade unique : son œil aveugle la contraint à ne regarder que sa feuille et rend possible un regard intérieur, un voyage intérieur. Elle lui permet aussi une certaine désinvolture et une liberté à l'égard du lecteur tyrannique, puisqu'elle cesse d'avoir l'œil fixé sur lui. La comtesse à l'œillade unique apparaît ainsi comme un double fantaisiste du jeune comte libertin. D'une certaine manière, la structure narrative mise en place est là pour permettre cette investigation et surtout ce regard critique et distancié sur sa propre identité, qu'il s'agisse du dédoublement fictif entre «Voyageur» et «Commanditaire», ou de l'entrelacement des deux récits distants dans le temps.

Ce n'est donc pas un hasard si les deux écrivains, J. Darras et P. Esterházy, font le choix du récit fluvial. Comme le souligne Claudio Magris dans *Danube*, le fleuve est symbole d'interrogation sur l'identité:

Depuis Héraclite, le fleuve est par excellence un symbole de l'interrogation sur l'identité, à partir de cette vieille question de savoir si on peut ou non se baigner deux fois dans ses eaux...¹⁷

Or cette identité est on ne peut plus fuyante, insaisissable ou multiple. A plusieurs reprises, le voyageur hongrois répète qu'il ne se reconnaît pas dans le jeune homme qui fit ce premier voyage avec son oncle:

Et quand je repense à ces histoires, ce n'est pas moi que je revois, ni mon oncle éblouissant et ignoble, mais quelqu'un que je connais sans qu'il soit mon parent, quelqu'un qui n'est ni hongrois ni serbe, ni tchèque, ni personne, plus exactement quelqu'un dont pas un atome ne m'appartient, sauf le tout, quelqu'un qui n'est ni sympathique ni antipathique, mais *qui est* simplement.
(p. 38)

C'est surtout son identité hongroise qui est mise en question (on a vu qu'il se dit *heimatlos*, sans patrie) ou présentée de manière très ironique, à la manière de la *Cantatrice chauve* de Ionesco et du repas anglais dans un intérieur anglais de monsieur et madame Smith:

Dans sa jeunesse, il eut des velléités littéraires et avec ses premiers textes publiés dans son pays – appelé Hongrie, habité par des Hongrois parlant hongrois, plus précisément s'invectivant en hongrois, mais aussi qui mangent hongrois, mordent la viande hongroise à belles dents hongroises... (p. 39)

Voyageur entend aller à contre-courant de la «manière pontifiante et didactique» de présenter l'histoire de la Hongrie, exploitant la souffrance et l'humiliation, écrit-il, comme des trophées (p. 212). C'est peut-être là que l'écriture romanesque a un rôle spécifique à jouer, un rôle irremplaçable: le monde, écrit-il, a besoin du savoir emmagasiné pendant les fameuses «années difficiles», «mais d'une manière cachée,

¹⁷ MAGRIS Claudio, *Danube*, 1986, traduit de l'italien par J. et M.-N. Pastureau, Paris, Gallimard, 1988, 28.

renfermée dans l'individu». «Ce savoir, précise-t-il, n'est pas une chose, on ne peut pas le désigner ; c'est plutôt une voix, une intonation» (p. 212).

Enfin, comme le narrateur français, il se sent une âme de voyageur, qu'il oppose à celle du touriste, c'est-à-dire une âme multiple:

Son âme était celle d'un voyageur dans la mesure où il en avait plusieurs, et dans ses moments de présomption il lui semblait qu'il possédait des âmes à volonté.» (p. 40)

Ainsi, lorsqu'il est en Autriche, l'idée lui vient «immanquablement», que ce pays et le sien étaient autrefois un seul pays. L'identité est multiple comme est multiple la vérité d'une ville (d'où l'idée reprise à Calvino de «*cita invisibili*»), vérité dépendante du regard que l'on porte sur elle :

C'est selon l'humeur de celui qui la regarde que Budapest prend sa forme. Viens, viens, qui que tu sois, et crée un Budapest ! (L'Éillade..., p. 180)

Une identité critique

Peut-on pour autant parler d'identité européenne chez ce Voyageur à l'âme multiple? Rien n'est moins sûr. Au chapitre 3, le narrateur rapporte ces propos de Heine qui doute de l'existence du Danube:

P. S. Si le Danube, en tant que grand intégrateur n'existe pas, où sont alors les Habsbourg? Nulle part. Je n'oserais pas avancer que l'Europe, elle non plus, n'est nulle part. (p.23)

Ce doute parcourt finalement l'ensemble de cette descente du Danube et se manifeste par exemple dans cette «plaisanterie cynique» appliquée à l'Europe centrale:

A la question «Qu'est-ce qui soude une équipe de football? une plaisanterie cynique répond: «En partie l'alcool, en partie la haine indéfectible à l'égard de l'entraîneur». C'est tout. L'Europe centrale n'était que ça. (p. 209)

Ainsi, comme le souligne Sophie Aude dans une étude sur le roman de Péter Esterházy, «En Europe centrale comme en Europe occidentale „l'idée européenne” serait bien avant tout celle de la réflexion critique sur soi, son histoire et son identité¹⁸.»

On comprend alors l'hommage rendu, dans ce roman polyphonique, à de grands romanciers du regard critique (voire ironique) sur le monde, tels que Cervantes, Flaubert, Kafka ou Kundera.

La position de Jacques Darras semble assez différente dans la mesure où il se présente comme «pèlerin d'Europe», disant «non au patriotisme des petites patries» (p.74) et avouant son désir de faire des lecteurs des «hommes et femmes d'au-delà

¹⁸ AUDE Sophie, «Traversée d'un certain territoire européen, d'ouest en est et «en remontant le Danube», par le romancier hongrois Péter Esterházy, autour de 1989», in *Problématique de la littérature européenne* (SZÁVAI János dir.), L'Harmattan, 2005, p. 82.

les cassures, les ruptures où se complurent les siècles précédents.» Il entend se diriger «vers une Europe parabolique». Désir inscrit dans cette écriture «phonétique migratoire», dans les jeux de traduction, et dans le regard nouveau qu'il porte sur l'Europe du nord. C'est en cela qu'il peut affirmer que la littérature est «la plus politique des activités» (p. 37).

Chez l'écrivain français, on ne peut donc pas parler d'ironie ou de désenchantement: il y a bien un «désir d'Europe», une foi dans la possibilité de franchir les frontières nationales et linguistiques et de lutter contre toutes les formes de nationalisme... Ainsi met-il en œuvre, au cœur de son écriture, très babélienne à bien des égards, cette idée qu'il défend dans un essai intitulé *Qui parle européen?*:

Il faut désormais que coexistent les langues en nous, qu'elles cessent de se faire la guerre par histoire interposée. (100)

Mais ce désir d'Europe n'est en aucun cas un enfermement européen, ni sur le plan politique, ni sur le plan littéraire. Il ne s'en tient pas à l'Europe. Il se dit «promeneur mondial» (p. 412) et il convoque au cours de son périple des voyageurs d'outre-atlantique tels que Jack Kerouac ou des exilés d'Europe, telle Marguerite Yourcenar. Ainsi, même si l'expérience européenne de Jacques Darras, français d'origine irlandaise, européen de l'ouest, traducteur, spécialiste de littérature anglo-américaine, diverge de celle de Péter Esterházy, voyageur d'Europe centrale, même si l'on ne trouve pas du tout la même forme d'humour et de travail sur la langue chez les deux écrivains, il n'en reste pas moins qu'ils partagent une même posture critique par rapport à la question de l'identité.

Pour finir, le fleuve se jette dans la mer...

Chacun à leur manière, ces deux romans remettent en question l'idée de nationalisme identitaire. Pour autant, l'image du Voyageur qu'ils esquissent l'un et l'autre ne saurait se restreindre au voyageur européen qui prônerait clairement une culture européenne permettant de définir un roman européen. Ces deux figures de voyageurs, qui refusent d'être des touristes¹⁹ sont plus proches de «l'homme mêlé» qu'imaginait déjà Montaigne ou du «cosmopolite éclairé» dont parle le philosophe tchèque Patocka. La conscience de la fragilité des frontières qu'ils formulent l'un et l'autre amène aussi à relativiser les frontières européennes.

Il me semble donc que l'on pourrait appliquer au domaine de la littérature cette affirmation de Jean-Marc Ferry, professeur à Bruxelles, qui concerne plus généralement l'idée d'une identité européenne:

Ce thème d'une «Europe philosophique», qui serait avant tout une Europe de la traduction ou de la médiation, nous le voyons illustré aujourd'hui par des auteurs aussi divers que Rémy Brague, Etienne Balibar et Umberto Eco. Il se

¹⁹ Voir *L'œillade...*, p. 42

laisse ressaisir dans ce pressentiment que l'identité européenne devrait désormais se faire, dirai-je, «négative» – entendons: *une identité dont le principe consiste dans la disposition à s'ouvrir aux autres identités.*²⁰

Cette identité européenne paradoxale, puisqu'elle consisterait dans la faculté de s'ouvrir aux autres identités porte en elle sa négation ou du moins la difficulté de la délimiter. La vocation de l'héritage romanesque européen est peut-être de franchir les mers et d'aller irriguer le roman américain, africain ou asiatique ou à l'inverse et conjointement de se laisser nourrir par lui. C'est ce qu'affirme Kundera dans *Les Testaments trahis*:

Nulle part ailleurs la vieille sève rabelaisienne ne coule aujourd'hui si joyeusement que dans les oeuvres de ces romanciers non européens.²¹

L'évocation de l'estuaire sur laquelle se terminent les deux récits de voyage n'est pas seulement emblème du brouillage du fleuve et de ses affluents, mais aussi d'une plongée dans la mer, d'une ouverture à d'autres identités. Finalement, le *topos* du récit de voyage semble significatif du roman européen en tant que roman qui refuse précisément l'enfermement dans des frontières et doit s'ouvrir à un ailleurs non-européen.

²⁰ FERRY Jean-Marc, in «Quelle Europe chrétienne», Revue *Esprit*, n°12, «Le destin suspendu de l'Europe», décembre 2004, 46

²¹ KUNDERA Milan, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, 45.

Parents sur papier

La présente étude traite de l'œuvre de deux écrivains qui ont chacun créé leur rapport à leurs parents en deux romans distincts. L'un d'entre eux est une romancière française, l'autre un romancier hongrois, la première est une femme, le second un homme. Ce qui relie ces deux auteurs si différents par leur style, par leur discours littéraire, c'est que chacun représente l'histoire de sa mère et de son père en un roman distinct de telle façon que ceux-ci s'éloignent considérablement de la technique narrative des conventions littéraires traditionnelles. L'un des auteurs en question est Annie Ernaux, née en 1940, comme en témoignent les datations de ses œuvres: *A l'école, quand on ne comprenait pas un problème, on nous appelait des enfants de guerre*.¹ Son premier roman *Les armoires vides* a été publié en 1973. Ses œuvres se caractérisent par un ton personnel, la présence assumée du moi, des allusions autobiographiques. Ernaux ne se sert pas de procédés «littéraires», elle représente et conçoit le monde comme un ensemble de faits: les deux romans analysés ci-dessous témoignent d'incertitudes à l'égard de la langue en tant que construction pratique ou philosophique. Dans ses œuvres consacrées à la mémoire de ses parents, la dimension sociologique est en revanche très apûyée.

Péter Esterházy est né en 1950, il a publié son premier ouvrage important, intitulé *Trois anges me surveillent (Termelési regény)*, en 1977. Dès ce premier roman canonique, Esterházy construit un langage impersonnel fondé sur des jeux de langue abondants qui se conjuguent avec des allusions constantes à la famille Esterházy. Nous apprenons dès ses livres de jeunesse (écrits sous le régime socialiste) qu'un de ses ancêtres avait été le prince E., employeur de Haydn. Quant à son grand roman, intitulé *Harmonia caelestis*, publié 2000, il insiste dans une architecture baroque, sur les origines aristocratiques de la famille Esterházy.

Les parents d'Annie Ernaux font partie de la petite bourgeoisie des classes périphériques de la société. La génération de ses parents est la première à apprendre à lire et à écrire dans cette famille, qui a l'ambition de l'élever sur l'échelle sociale et d'aller plus loin que ses ancêtres. L'écrivain nous apprend cependant qu'en Normandie, l'ambition est synonyme de séparation. Les textes d'Annie Ernaux, étudiés ci-dessous, ne s'étendent ni dans le temps, ni dans l'espace .

¹ *La Place*, Paris, Gallimard, 1984, 48.

Les biens de la famille Esterházy sont nationalisés au moment de la naissance de l'écrivain dont les parents – considérés comme ennemis du régime – vivent pendant des années dans des conditions difficiles, comme des paysans appauvris. Dans la situation politique des années 1950, ces gens issus des hautes classes sociales se retrouvent soudain dans les classes inférieures de la société. Mais ils ont une histoire. Le roman intitulé *Harmonia caelestis* se réfère par son titre à l'œuvre musicale de Pál Esterházy, l'un des ancêtres de la famille. Or *Harmonia caelestis* – par lequel Esterházy fonde sa généalogie romanesque est une des œuvres musicales baroques parmi les plus importantes en Hongrie. Le concept temporel du roman se définit non pas par un intérêt pour le passé ou le présent, mais par le regard jeté par la grand-mère sur le temps considéré dans son ensemble: *Elle considérait le rapport de la pérennité et du provisoire comme un autre ordre de grandeur. La Hongrie existait il y a trois cents ans déjà et elle existera encore dans trois cents ans*². Ce qui assure au texte une richesse stylistique et une dimension sociologique.

Selon Jacques Derrida, la pensée occidentale se fonde sur la présupposition d'une origine absolue, d'une identité absolue, de la présence de l'ipséité absolue dans une «présence à soi» ce qui correspond au mode d'être d'une vérité métaphysique.³ Les romans d'Annie Ernaux restent consciemment en-deçà de cette vérité. Quant au rapport des œuvres d'Esterházy à la „vérité” métaphysique, il s'avère être fort complexe.

Les œuvres étudiées sont pourtant des histoires de genèse dans un double sens. Ce sont des mythes de genèse cherchant une réponse à la fois à la question: „comment se conçoit une œuvre d'art?” et à celle concernant la naissance de l'artiste. Dans les deux cas, le questionnement semble avoir une toute autre perspective. D'une part, ce n'est pas l'œuvre, mais la non-œuvre qui se retrouve au centre de chacun des deux romans. Ernaux affirme qu'elle ne veut pas faire de la „littérature”: «*mais je souhaite rester, d'une certaine façon, au – dessous de la littérature*»⁴. La dernière phrase d'*Une femme* propose: «*Ceci n'est pas une biographie, ni un roman naturellement, peut-être quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire.*»⁵

Et voici l'incipit du roman d'Esterházy publié en 1985, intitulé *Les verbes auxiliaires du cœur*⁶: «*Je refuse d'utiliser le langage, je ne recherche pas la vérité, et encore moins à vous l'exposer. Je ne songe pas non plus à nommer le monde et par le fait je ne nomme rien du tout, car la nomination implique un perpétuel sacrifice du nom à l'objet nommé.*»

Quant à la clôture de l'ouvrage, elle fait allusion au caractère substantiellement inaccompli de la tâche d'écriture: «un jour je réécrirai tout ceci de façon plus précise.»

² *Harmonia Caelestis*, Paris, Gallimard, 2001, trad. du hongrois par Joëlle Dufeuilly et Agnès Járfás, 447.

³ ANGYALOSI, Gergely, *A név és az alátírási problematikája Jacques Derrida műveiben* <http://www.mek.iif.hu>

⁴ *La place*, 23.

⁵ *Une femme*, 106.

⁶ ESTERHÁZY, *Les verbes auxiliaires du cœur*, Paris, Gallimard, 1992, 5. (trad. Ágnes Járfás)

Dans les œuvres en question, l'origine métaphysique se libère, selon un processus d'évolution, de son caractère statique pour se transfigurer en un état dynamique. Et dans ce rapport dynamique à l'Autre, au parent, c'est précisément l'identité – que le moi acquiert lors de son itinéraire de recherche qui fera l'objet de la quête: qui est cet Autre par rapport auquel le moi parvient à s'identifier? Le père, tout comme la mère, est l'exemple parfait d'une synthèse d'altérité et d'ipséité en tant que partie intégrante à la fois dépassable et jamais entièrement dépassée du moi.

Trois romans d'Esterházy sont profondément liés à la figure des parents: *Les verbes auxiliaires du cœur* écrit sous le choc du décès de la mère. *Harmonia caelestis* en tant qu'évocation de la mémoire du père et *Revu et corrigé* qui est, certes, particulier à certains égards. C'est toute une vision du monde représentée par *Harmonia caelestis* qui se retrouvera en ruine lorsque l'écrivain apprendra que son père – déjà décédé à ce moment-là – avait collaboré avec les services secrets du régime communiste.

Ce ne sont pas les dépouilles mortelles du père, mais celles de la figure du père que l'auteur doit enterrer. Et toute une illusion avec: la figure du père d'*Harmonia Caelestis* rappelle encore l'image d'un Dieu présent qui n'est pourtant plus protecteur. La figure du père conçue dans *Revu et corrigé* ne peut donner aucun moral au fils, c'est par conséquent ce dernier qui doit s'en construire une. La solitude se perpétue non pas par la perte du père, mais par celle de la figure du père.

L'image du père, comme celle de la mère se constituent chez Esterházy, tout comme chez Ernaux, par l'acte d'écriture: les parents sur papier sont la proie de leurs enfants dans la mesure où ceux-ci écrivent de leurs parents en les tuant. Les enfants écrivent des parents parce qu'ils sont écrivains, et ils les tuent inévitablement pour pouvoir être écrivains.

L'authenticité du roman se réduit selon Milan Kundera aux pages d'un livre.

Paradoxalement, le roman nous dit l'aspiration de l'homme à posséder son identité – l'harmonie, peut-être? , ainsi que son aveu de l'échec. Le genre romanesque place, depuis sa naissance, au centre de son questionnement l'évolution de la personnalité, les chances de la formation de la personnalité: l'éducation et l'évolution étant les deux notions-clés de l'interprétation du roman. Le genre romanesque atteste cependant une duplicité à cet égard. Il se détermine d'un côté par l'optimisme des Lumières, d'un autre côté, d'après la théorie de Georges Lukács, c'est un genre littéraire centré autour d'un héros qui est un „individu problématique”. S'inspirant de la théorie de Lukács, Van Bohemeen définit le roman comme la chronique de la séparation.⁷

La rupture ontologique en question est la raison pour laquelle l'auteur ne tente pas reconstruire, mais il vise à construire la vie de ses parents: c'est-à-dire à construire la vie d'un autre sur papier. C'est cette rupture qui se manifeste dans la phrase suivante d'A. Ernaux: *je voudrais dire à la fois le bonheur et l'aliénation*⁸, ainsi que dans celle-ci: *Je me sentais séparée de moi-même*.⁹

⁷ «What makes the novel as form of discourse relating origin and identity unique, however, is its attempt to deny the ineluctable otherness, the presence of absence, the ontological gap that necessitates discourse.» Christina van Bohemeen, *The Novel as Family Romance*, Cornell University Press, 61.

⁸ *La place*, 55.

⁹ *La place*, 98.

Cette rupture s'affirme également chez Esterházy, même si c'est dans un tout autre contexte. Dans *Harmonia caelestis*, la notion du père s'intègre à la conscience du temps, mieux même la figure du père évoque un Dieu présent, mais qui n'est plus le Dieu de la Providence. Le titre fait référence à une sérénité, à une harmonie non réalisable que l'homme peut cependant atteindre: l'harmonie est une idée que l'on ne trouve pas sur terre, mais dont l'existence est incontestable. *Revu et corrigé* modifie le concept littéraire d'Esterházy. Les intertextes sont imprimés en rouge qu'il s'agisse du contenu des dossiers (c'est-à-dire les rapports établis par le père collaborateur), de poèmes hongrois contemporains (István Kemény) ou de phrases entièrement reprises, des *auto-textes* du roman précédent, *Harmonia caelestis*. C'est Esterházy lui-même qui invite le lecteur à réfléchir sur le rapport du livre à la réalité référentielle. Pourtant, au temps des *Verbes auxiliaires du cœur* l'intertextualité occupe encore un rôle primordial. Esterházy insiste sur le désespoir de différentes situations de discours, tout en recourant à des intertextes, de la Bible, à travers Pascal jusqu'à Peter Handke. La perte la plus personnelle se transfigure ainsi en texte littéraire grâce à l'emploi d'unités linguistiques conventionnelles.

La connaissance des romans d'Annie Ernaux et des œuvres citées de Péter Esterházy conduit à chercher un lien entre la stratégie de lecture que Philippe Lejeune appelle *pacte autobiographique* et la notion de *trope* établie par Paul de Man. Ce sont les tropes qui assurent le pacte autobiographique et on les reconnaît grâce au pacte. Ils se supposent l'un l'autre réciproquement. Le trope conduit au pacte, mais la naissance du pacte est provoquée par le trope. La lecture référentielle renforce le pacte, la lecture littéraire renforce le fonctionnement du trope. Ceci dépasse les cadres d'une problématique littéraire. Car l'autobiographie est distincte de la narration pour une autre raison: la notion de genre, au-delà de sa fonction esthétique, s'accompagne d'une fonction historique.

Cependant, ni la vérité prétendue du pacte autobiographique, ni la position distante du «bricolage» d'Esterházy n'est manifeste dans les romans en question. Car ces ouvrages se situent à mi-chemin entre la quasi-référentialité de la biographie et l'univers romanesque incompréhensible s'il est dépourvu de référentialité. L'on peut traiter ces œuvres de „romans de parents” selon la distinction établie entre un *Ichroman* et le roman d'essais de Montaigne: sa parenté avec l'essai se manifeste par le fait que – tout comme dans le roman d'essai le narrateur ne raconte pas simplement les événements, mais il les commente: il analyse ce que les personnages ressentent.

La transformation de la construction de la personnalité en récit est traditionnellement liée au genre de la *confession*. Mihály Babits, grand poète et essayiste hongrois de la littérature d'entre deux-guerres, dans une étude consacrée à saint Augustin, fait le lien entre le genre de la confession et l'apparition de l'individu moderne. Dans les cas étudiés, ce mode de la quête de soi se perpétue dans la description de la figure de la mère ou du père, tout en constituant une forme elliptique particulière: c'est le parent représenté dans le roman qui servira de point de repère à l'auteur, de telle façon que le rapport entre auteur et texte,

tel que le définit Mikhaïl Bakhtine, devient problématique. Le lecteur rencontre de nombreuses phrases qui s'apparentent à la confession ou qui régissent le processus de la création.

Ce n'est pas la qualité de journal qui prévaut, bien que l'on pourrait citer des extraits confirmant cet aspect. Comme par exemple: «*Ma mère est morte le lundi 7 avril à la maison de retraite de l'hôpital de Pontoise où je l'avais placée il y a deux ans.*» – dit A. Ernaux dans *Une femme*; tout comme Esterházy témoigne de l'indifférence presque camusienne que l'acte d'écriture nécessite: *Voilà près de deux semaines que ma mère est morte, je dois me mettre au travail avant que ce poignant besoin – d'écrire sur elle – si fort au moment de l'enterrement ne redevienne ce silence hébété que fut ma réaction à la nouvelle de sa mort.*

Or, le procédé narratif annonçant la mort des parents, reprenant la première phrase de *L'Étranger* de Camus, et caractérisant le purisme propre au style d'Ernaux, s'articule aux premières pages de *Revu et corrigé* au véritable moment de la mort du père (à l'automne 1999), au moment de l'effondrement de l'image paternelle.

La clôture des romans fait également partie intégrante du processus de création. La fin de *La place*, la rencontre avec l'ancienne élève, tout comme l'ironie de la dernière phrase des *Verbes auxiliaires du cœur* (*un jour je récrirai tout ceci de façon plus précise*) révèlent un mouvement d'éloignement dans le processus de la création.

Les épigraphes des œuvres étudiées sont les symboles du mouvement d'éloignement en question. Citons l'épigraphe de *La Place: Je hasarde une explication: écrire c'est le dernier recours quand on a trahi* (*Genet*). Ou encore la citation de Ludwig Wittgenstein placée en épigraphe aux *Verbes auxiliaires du cœur: Qui peut parler peut espérer, et vice-versa!*

Les deux épigraphes renvoient à une structure narrative qui met en relief la personnalité construite par le récit. L'acte d'invocation, la figure de la *prosopopeia* comme possibilité de réponse, reste cependant bien plus problématique. Selon Paul de Man, *la prosopopeia est un acte autobiographique par lequel le nom évoqué devient aussi compréhensible et mémorable qu'un visage*. La but de l'autobiographie est ainsi d'atteindre l'articulation authentique du nom. D'où l'importance de l'absence du nom, de la *nomination* dans *Harmonia*, tout comme dans les romans traités d'Annie Ernaux. Seul *Revu et corrigé* nomme le père. La véritable question se formule donc ainsi: comment est-il possible d'évoquer à la fois le nom et la personne qui le porte? A quel point, à quel moment peuvent coïncider le nom et le porteur du nom hormis au moment de l'événement de la propre mort rilkéenne?

Le nom fonctionne d'après Derrida en tant que signe, et comme tout signe, il remplace toujours quelque chose, suppose donc une absence ou une séparation. Le signe prend la place de ce qui n'est pas présent.

Si le signe remplace quelque chose, le titre d'A. Ernaux *La place* donne à réfléchir. Dans la mesure où la littérature est un discours qui libère des idées reçues et des conventions langagières comme chez Ernaux, dans la mesure où elle est „bricolage” comme chez Esterházy, le nom perd sa fonction propre, devenant inutile et se transfigurant en intertexte.

A. Ernaux n'emploie aucune nomination pour désigner ses parents, chez Esterházy, la seule exception est *Revu et corrigé* où il nomme son père: Mátyás Esterházy. Le moment de la nomination est précisément le moment où il constate qu'il ne connaissait pas le porteur du nom, puisque celui-ci était identique à un certain Csanády, pseudonyme d'un agent secret dont l'identité se révèle être celle du père de l'écrivain.

Annie Ernaux souhaite demeurer en-deçà de la littérature. Elle veut décrire ce qui peut s'exprimer par un langage authentique. C'est la raison pour laquelle le père sera la figure représentable par des moyens sociologiques. La définition sociologique du père fonde l'illusion d'une transformation du monde en langage, et réfère par ailleurs aux exigences langagières qui empêchent l'emploi d'un langage adéquat: *Ce portrait, j'aurais pu le faire autrefois, en rédaction, à l'école, si la description de ce que je connaissais n'avait pas été interdite.*¹⁰

La tension est conçue chez Ernaux par le dilemme de traduire en expression littéraire les événements de la vie du père et l'impossibilité de communiquer avec le père: cette duplicité se résout dans la description.

Si nous admettons que les limites de la langue sont les frontières de l'existence, les questions relatives à l'existence du père se constituent par la problématique de la langue. *Mais il détestait aussi les grandes phrases et les expressions nouvelles qui ne „voulait rien dire”* – lit-on à la page 63, mais le cauchemar, *Une de mes frayeurs imaginaires, avoir un père instituteur, qui m'aurait obligée à bien parler sans arrêt, en détachant les mots* (p. 64) révèle également une substance problématique du rapport parent-enfant en tant que problème langagier. *Tout ce qui touche au langage est dans mon souvenir motif de rancœur et de chicanes douloureuses, aussi bien qu'à l'argent!*¹¹

Voici la réponse: *J'écris, peut-être parce qu'on n'avait plus rien à se dire*¹² C'est la tentative de combler le vide communicatif qui constitue le langage propre au roman, l'unique horizon où la communication peut entièrement s'accomplir. La tension imposée par la substance problématique du rapport parent-enfant peut se résoudre de telle sorte.

La crainte des parents nous ramène jusqu'à l'histoire de Saturne. „L'on retrouve les racines mythiques du cannibalisme derrière l'idée de manger ses enfants. Le but de ces racines mythiques est la sauvegarde de l'ordre cosmique, ainsi que la participation à cet ordre.”¹³ Les contes de type „enfant dévoré” sont analogues à ce cannibalisme mythique. Selon ce schéma d'action, l'un des membres de la famille dévore l'enfant. Ce type de contes témoigne de la crainte de la possibilité de grandir.

¹⁰ *La place*, 69.

¹¹ *La place*, 63–64.

¹² *La place*, 84.

¹³ FÖLDÉNYI F., László: *A lélek szakadéka*, Jelenkor, Pécs, 1993, p. 89.

Le discours d'Annie Ernaux est déterminé par une situation ambiguë de l'enfant révolté contre ses parents qui l'oppriment. L'enfant constate que la volonté des parents relative à la montée sociale de leur fille unique ramène aussi bien à une sorte de jalousie qui consiste à retenir l'enfant à leur niveau. *Et toujours la peur OU PEUT-ÊTRE LE DÉSIR que je n'y arrive pas.*¹⁴

Or, le désir s'opposant à la volonté de l'enfant provoque une réaction de défense.

L'idée de la révolte contre les parents est une idée-archétype de la pensée européenne des mythes grecs jusqu'à la Bible. Cependant Freud remarque également la simultanénité de l'acceptation et du refus de l'autorité des parents: en parlant du péché originel, il associe l'acceptation de la volonté des parents à la révolte contre les parents:

...C' est l'origine de la conception du héros, du héros qui se révolte toujours contre le père et qui finit , d'une manière quelconque, par le tuer.¹⁵

La conséquence de cette ambiguïté sera un sentiment de culpabilité à l'égard du *désir de la mise à mort* des parents qui déterminera le rapport enfant-parents.

Or, le sentiment de culpabilité est inséparable de l'angoisse, de cette notion-type de la modernité. Les affirmations d'Ernaux relatives à l'éloignement des parents révèlent une expérience existentielle presque heideggerienne: *La figure du père est décrite comme la peur d'être déplacé, d'avoir honte.*¹⁶

Le discours d'Esterházy est fondé sur l'expérience de l'angoisse dans *Revu et corrigé*. Ce discours se différencie de celui d'Annie Ernaux dans la mesure où l'angoisse remonte ici à un rapport au père inverse (par rapport à celui d'*Harmonia* ou des romans d' Ernaux), ce n'est pas le fils qui s'accuse de ne pas avoir répondu à l'attente des parents. Bien au contraire, c'est le père qui détruit l'image que le fils-écrivain avait construit de lui par des moyens littéraires dans *Harmonia caelestis*.

C'est que le père a été un indicateur du service secret, donc un traître dont l'angoisse est une expérience substantielle, car en dénonçant autrui, c'est à soi-même qu'il renonce en tant qu'être éthique. Judas s'est tué, l'agent Csanády (c'est son pseudonyme) a cherché refuge dans l'alcoolisme. La trahison et la position de l'objet de la trahison deviennent une situation existentielle chez Esterházy: *...dont il ressort qu' existence et trahison, vie et assujettissement vont de pair. Là où les hommes se font mutuellement confiance, c'est uniquement là que la trahison est possible. Seul celui qui est proche de nous peut nous trahir (ou nous lui).*¹⁷

Les verbes auxiliaires du cœur offrent une interprétation buberienne où les notions de „Je” et „Tu” sont inséparables. Et puisque pour l'agent, la personne observée n'est pas le „Tu” dans le sens que lui attribue Martin Buber, mais un „objet”,

¹⁴ *La place*, 80.

¹⁵ FREUD Sigmund, *Moïse et le monothéisme*, Paris, Gallimard, traduit de l'allemand par Anne Bermann, 1967, 118.

¹⁶ *La place*, 59.

¹⁷ *Revu et corrigé*, 37.

„*Revu et corrigé*” crée un discours qui transfigure perpétuellement le rapport „Je”-„Objet” qui existe entre l’agent et la personne observée dans le rapport „Je”-„Tu” qui existe entre le traître et sa victime. Quant à l’angoisse, elle s’exprime par un sentiment d’ambiguïté:

*Nous (...) ne pouvons pas pardonner à mon père, la partie ténébreuse de son âme l’a vaincu. On peut donc le plaindre, le haïr où se soucier de lui comme de l’an quarante. Cracher sur lui ou se moquer de lui – Voilà le destin du mon père. Au – delà des possibilités énoncées (et acceptées par moi aussi) ci – dessous, je l’aime aussi, j’aime cet homme dont je suis le fils aîné.*¹⁸

Or, l’incertitude, le manque d’identité stable remonte aussi à plusieurs générations: le fils est angoissé tout comme l’écrivain et l’objet de l’écriture. La duplicité de la figure paternelle – d’un côté détruite, d’un autre maintenue par l’amour – révèle le même phénomène que l’acte d’écriture: elle dé(const)ruit et reconstruit à la fois.

C’est un discours d’amour, amour paternel et maternel sans condition qui se constitue par la création de la figure du père et de la mère dans *Une femme: Il me semble maintenant que j’écris sur ma mère pour , à mon tour , la mettre au monde.*¹⁹

Nous retrouvons le même procédé chez Esterházy lors du renversement de la situation de deuil dans *Les verbes auxiliaires du cœur*: par ce jeu fictionnel, c’est désormais la mère qui enterre son fils et pleure sa mort.: *Mon fils. Mon petit fils. Mon cher petit fils. Alors c’est ainsi maintenant, toi là-bas, moi ici, là-bas toi, ici moi. (...) J’accueille ta mort avec un silence hébété. C’est toi qui es mort c’est moi qui n’existe pas.*

Dans ce renversement de rôles, c’est moins la relation personnelle entre mère et fils que le problème ontologique de la mort et de la résurrection qui s’articule. Le texte devient à partir de ce point-là à la fois personnel et universel: le fils portant le deuil de sa mère est remplacé par la mère portant le deuil de son fils afin d’illustrer, par cette paraphrase de l’iconographie de la Pietà, la mort de tout homme et la mort de l’Homme-Dieu, comme situation ontologique. C’est ainsi que la mort de l’individu se dissout dans la mort du Fils ressuscité.

L’écriture enterre et ressuscite. Elle se définit comme la figure paternelle chez Ernaux: *Toujours l’envie de démolir et de reconstruire* (p. 67). Elle enterre dans la mesure où les textes en question sont des épitaphes dans le sens que Paul de Man attribue à cette expression. Mais elle ressuscite dans la mesure où elle recrée le parent enterré.

Or, ce dialogue n’est possible que dans un langage littéraire. Au début de *La Place*, A. Ernaux fait lire à ses élèves, malgré son intention, *Le père Goriot*, le roman représentatif de la trahison du père. Pourtant les élèves ne montrent pas beaucoup

¹⁸ *Revu et corrigé*, 391.

¹⁹ *Une femme*, 43.

d'intérêt pour ce sujet: la tragédie de Goriot dans une lecture pathétique est devenue de la pure littéralité. Tout comme Esterházy qui reconnaît: *Je fais de la littérature, comme d'habitude, extériorisé et matérialisé en une machine à se souvenir et à composer. Tout, au monde existe pour aboutir à un livre, dit Mallarmé. Je n'ai même pas honte: je me suis fait à l'idée que mon visage soit tel que mes livres le montrent.*²⁰

Citons la fameuse idée de Mallarmé: *Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre.* A. Ernaux décrit un itinéraire relatif à une famille qui s'approche de la parole tout en s'éloignant de sa situation originelle. Il s'agit d'un mouvement double: l'élévation sociale rapproche de plus en plus la famille de la parole, de la capacité à s'exprimer. Le grand-père paternel ne sait ni lire, ni écrire, le père apprend à lire, et la petite fille devient écrivain.

L'élévation sociale prend cependant une signification opposée dans le sens où nous lisons l'histoire d'une séparation étendue sur trois générations. L'incertitude, la rupture trouve également son expression dans l'incertitude à l'égard de la langue, du discours littéraire. La scène de la bibliothèque témoigne aussi de cette même expérience, tout comme dans les affirmations du père opposant les livres et la musique à la vie. Le narrateur ne poursuit plus une tradition, il en est simplement le chroniqueur: *ce savoir, transmis de mère en fille pendant des siècles, s'arrête à moi qui n'en suis plus que l'archiviste.*²¹

La fable telle qu'elle est construite par le roman de génération n'est rien d'autre que l'histoire d'un processus de séparation où le récit des trois générations parcourt la problématique de communication. Il s'agit là de trois formes d'absence: de l'absence du désir de communiquer pour la première génération, de l'absence de la possibilité de communiquer pour la deuxième et de l'absence de l'authenticité de la communication pour la plus jeune génération.

Dans les deux romans d'Annie Ernaux, l'histoire de trois générations se déploie dans le contexte de la question de la communication. La première génération ne ressent pas le besoin de donner une expression verbale à son existence; la seconde génération – en l'absence de toute communication – n'est pas capable de combler le vide créé entre son existence et l'expression langagière; quant à la troisième génération, elle détruit la possibilité de communiquer: elle aurait un objet et un mode de communication, mais le destinataire de sa communication n'est plus la famille, elle en est simplement l'objet. Nous pourrions dire, en paraphrasant la fameuse affirmation du *Mythe de Sisyphe* sur l'absurde que «l'homme appelle la famille dont il n'obtient qu'une „réponse déraisonnée”».

Pourtant la mise en cause du rapport à la langue, est tout à fait fondamentale chez Esterházy. La source de l'incertitude est la production dynamique de la langue: ce n'est pas l'incapacité de la parole qui ne permet pas de posséder la langue, mais l'essence de la langue. „- la nomination implique un perpétuel sacrifice du nom à l'

²⁰ *Les verbes auxiliaires du cœur.*

²¹ *La place*, 26

objet nommé *cite-t-il la fameuse formule de Wittgenstein dans la Préface des „Verbes auxiliaires du cœur”*. Et il conclut à la fin du même roman: ECRIRE N'ETAIT PAS, COMME JE L'AVAIS CRU AU DEBUT, ME SOUVENIR D'UNE PERIODE CLOSE DE MA VIE, CE N'ETAIT QU'UNE PERPETUELLE AFFECTATION DE LA MÉMOIRE SOUS FORME DE PHRASES DOTÉES D'UNE DISTINCTION PRÉTENDUE SEULEMENT.²²

A. Ernaux décrit un monde où *on [ne] prenait jamais un mot pour un autre*.²³ Les possibilités langagières de l'individu sont déterminées, tout comme ses possibilités de choix. Et c'est cette détermination qui se manifeste dans un langage littéraire se référant au genre documentaire. Tout ce que ce langage peut faire, c'est de nous aider à nous orienter dans le monde. La tâche de l'écrivain est de construire des individus à partir des clichés de la langue: de leur donner vie.

Chez Ernaux, le ton personnel est l'enjeu de l'écriture. Elle crée ses textes sur le chemin étroit reliant la sphère de la vie privée à la sphère de la littérature. Dépourvu de subjectivité, l'écriture est pour Ernaux, une littérature vide, une métaphysique vide. La dernière scène de *La Place* montre au lecteur qu'une vie sans littérature devient la proie de l'oubli. Car l'écriture détruit et ressuscite en même temps, alors que l'absence d'écriture est entièrement destructrice.

Pour Esterházy, le monde s'affirme en tant que langage, construction dynamique et insaisissable. Dans un fameux passage de *Harmonia Caelestis*, l'auteur affirme qu'il ne fait qu'écrire des mots les uns à côté des autres „avec lesquels il n'aura absolument jamais rien à voir.”

Cette position se transforme considérablement dans *Revu et corrigé*. Je cite: *Ce ne sont pas des aveux: c'est un compte rendu. Voilà ce qui s'est passé. Ce sont des choses qui arrivent dans le monde*.²⁴ Il reste à savoir si Esterházy décrit ou construit un monde. Les deux ne font en fait qu'un: le monde réel décrit par le roman contribue à l'ambiguïté ou à l'effacement des sentiments; quant au monde construit, il permet de dépasser l'horizon des sentiments personnels.

La figure du père ne peut être éloignée, elle doit être recréée. L'enjeu de *Revu et corrigé* est de trouver un discours qui transformerait le rapport buberien „Je-objet” du père collaborateur au monde en un rapport „Je-Tu” du traître à la personne observée. L'écriture révèle au lecteur que *Nous – nous, hommes: ceux qu'il a trahis et ceux qu'il n'a pas trahis – ne pouvons pas pardonner à mon père, parce qu'il n'a pas reconnu devant nous son acte et parce qu'il ne l'a pas regretté*.²⁵

C'est pourtant l'écriture qui ressuscite le père pour donner naissance à un discours du pardon, à un discours de la compréhension. Si la trahison est l'enfer, l'écriture est le purgatoire.

²² *Les verbes auxiliaires du cœur*.

²³ *La place*, 23.

²⁴ *Revu et corrigé*, 35.

²⁵ *Revu et corrigé*, 391.

La loi du Père en question

(Quelques réflexions sur le roman germanophone féminin de la seconde moitié
du XX^e siècle: Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Christa Wolf et
Elfriede Jelinek)

Le roman germanophone de la seconde moitié du XX^e siècle est marqué par deux phénomènes historiques et sociaux dominants: la seconde guerre mondiale et la rupture historique de la Shoah d'une part, la prise de parole massive des femmes d'autre part. Ces deux phénomènes, apparemment sans rapport, et vécu différemment dans les différents pays germanophones, convergent dans un même questionnement radical de la société et de ses fondements. Certes le postulat de départ n'est pas le même pour les trois auteures autrichiennes qui seront évoquées (Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann et Elfriede Jelinek) et Christa Wolf qui, elle, commence à écrire dans un état (la RDA) qui se construit sur le mythe fondateur de la résistance au fascisme et au capitalisme. Tandis que les Autrichiennes se débattent avec le poids de l'héritage et de l'oubli de la terrible faute (amnésie collective en Autriche), Christa Wolf est confrontée dès les années soixante-dix au poids d'un système qui n'a pas tenu ses promesses et qui se sclérose. Parties de ces postulats fondamentalement différents, lourd héritage de la Shoah d'un côté, espoir de refondation d'un monde nouveau de l'autre, l'on constate que nos auteures arrivent toutefois, entre les années soixante-dix et la fin des années quatre-vingt, au moment de la chute du mur, et même au-delà, à un même constat d'échec et qu'elles partagent finalement le même soupçon envers le système patriarcal de quelque obédience qu'il soit. C'est cela que j'ai appelé «la loi du Père en question»: le soupçon envers l'écriture de l'histoire, envers les mythes, le langage et l'art, tels qu'ils sont pratiqués dans un système symbolique qui obéit à la loi du Père, au Nom-du-Père, le masculin étant le référent universel dominant. En d'autres termes, qu'elles soient capitaliste ou socialiste, qu'elles aient plus ou moins bien essayé de réduire l'exclusion des femmes – je pense ici à l'Allemagne démocratique qui a fait dans ce sens des avancées non négligeables –, les sociétés de chaque côté du «rideau de fer» n'avaient pas prévu l'irruption massive des femmes et du féminin en littérature et se sont trouvées confrontées à une critique de société qui dépasse largement l'opposition connue des deux systèmes. Laissant de côtés les différences, je m'attacherai essentiellement à esquisser à grands traits ce que les textes évoqués partagent avec la même lancinante obsession et que l'on peut rassembler en trois points:

- 1) Le roman illustre une autre conception de l'écriture de l'Histoire
- 2) Il met en scène la réécriture ou déconstruction de certains mythes (européens)
- 3) ainsi que la critique du langage et de l'art

Il faut remarquer de prime abord que le soupçon fondamental envers la loi du Père remonte lui-même au moins au début du siècle, à un auteur homme cette fois, appartenant au domaine autrichien, le juif pragois Franz Kafka, qui regimbe déjà contre un monde hiérarchisé, où une pyramide de Pères, du père biologique au père Empereur, chef suprême de l'empire austro-hongrois, impose au fils des lois qui contraignent et excluent son génie – une exclusion en laquelle beaucoup d'exégètes de Kafka voient comme une préfiguration de la Shoah.

La loi du Père concerne non seulement la structure politique et économique de la société, mais également l'art lui-même. On connaît le célèbre texte de Kafka, *Das Urteil*, *Le Verdict* (1912). A la fin, le fils, auteur de *lettres*, accomplit lui-même la sentence énoncée par le père: il se jette à l'eau. Il est sacrifié et il se sacrifie. Cette scène finale est réécrite par Ingeborg Bachmann à la fin de son roman *Malina* (1971), mais cette fois, c'est la fille qui se sacrifie et est sacrifiée, sans que l'écrivaine laisse planer de doute sur la responsabilité du Père: le sacrifice de la fille, son suicide, est aussi un *meurtre*. «C'était un meurtre» sont les derniers mots du roman¹. Dans ce roman, Ingeborg Bachmann établit le lien *explicite* entre le sacrifice de la fille et la Shoah, radicalisant le propos de Kafka et affirmant le lien entre le sort du juif et celui de la femme, ce qui revient à préfigurer ce qu'Hélène Cixous thématise plus tard comme l'exclusion de la «juiffemme». Avec Ilse Aichinger, et plus nettement encore avec Ingeborg Bachmann, le roman féminin germanophone de la seconde moitié du XX^e siècle s'ancre dans une histoire européenne de l'exclusion des juifs et des femmes qui remonte certes à la nuit des temps, mais est, à l'époque étudiée, pour la première fois «écrite» par les exclues elles-mêmes.

Par ailleurs, le sacrifice apparaît, chez Bachmann, comme la métonymie de l'art, de l'art tel qu'il est conçu en Occident. Je partirai en effet de l'hypothèse énoncée par Jean-Luc Nancy dans le chapitre «L'insacrifiable» de *Une pensée finie*, selon laquelle l'art est une forme de sacrifice ou plus exactement est fondé sur une *mimesis* sacrificielle – sorte de sécularisation du sacrifice religieux originel, qu'il s'agisse d'Isaac ou du Christ. En commentant Georges Bataille, Nancy affirme en effet que l'art vient «suppléer, relayer ou relever l'impasse du sacrifice» en mettant en scène son simulacre². Autour de la scène originelle du sacrifice de l'écrivain, un certain roman féminin germanophone, ne reniant pas un certain héritage, en particulier celui de Kafka, questionne la conception dominante de l'art et le rapport que la femme écrivaine peut entretenir avec une écriture qui exige d'elle le sacrifice d'elle-même ou d'une partie d'elle-même.

Une autre conception de l'écriture de l'Histoire ou le roman fondateur d'Ilse Aichinger

Dans le seul roman qu'elle écrivit, *Un plus grand espoir*, en 1948, l'Autrichienne Ilse Aichinger retrace la guerre vécue à Vienne par une petite fille de mère juive et de père autrichien, national-socialiste convaincu, officier nazi. Cette petite fille est donc, comme Aichinger elle-même, une demi juive selon les lois raciales décrétées par

¹ A propos de ce roman et de Ingeborg Bachmann, voir RÉTIF Françoise, *Ingeborg Bachmann*, Paris, Editions Belin, collection « Voix allemandes », avril 2008.

² NANCY Jean-Luc, *Une pensée finie*, Paris, Galilée, 1990, 88.

Hitler. Ce texte est le *premier* de l'après-guerre à se pencher sur le terrible chapitre de l'histoire qui vient de s'écouler. Et c'est le premier à le faire par le biais de l'expérience personnelle. Mais ce qui est le plus étonnant est que «l'écriture est teintée d'accents poétiques, irréels, fantastiques, voire mystiques; très singulière, elle situe le roman dans un champ bien différent du récit chronologique et factuel, historique habituel»³. La terrible histoire de l'exclusion et de l'extermination des juifs est vécue à travers les angoisses de la petite fille, à travers son rapport complexe à son père, et à travers le rêve de rejoindre saine et sauve l'Amérique. L'appropriation de l'Histoire par l'histoire personnelle dans ce roman, qui relève plus du lyrisme ou de l'onirique que de l'épique proprement dit, évoque un univers gouverné à la fois par un tragique historique implacable – un tragique historique d'autant plus présent et réel qu'il est à peine révolu – ainsi que par les rêves et l'imagination d'une enfant. Le récit chronologique, réaliste, factuel s'avère incapable de comprendre et de relater l'Histoire; la mémoire, le souvenir de l'impensable, de l'inconcevable, de l'indicible, doit se trouver d'autres moyens; l'Histoire est vécue au présent dans la subjectivité d'une enfant dont l'histoire particulière et la relation au père prennent une valeur universelle dans leur subjectivité même.

C'est pourquoi le roman d'Ilse Aichinger peut être qualifié de texte fondateur, car il eut beaucoup de retentissement sur la littérature de l'époque, en particulier sur Ingeborg Bachmann, qui fit la connaissance d'Aichinger à Vienne lorsqu'elle y arriva à l'automne 1946. Quinze ans plus tard, dans ses *Leçons de Francfort*, en 1959, Bachmann déclarait que ce n'était pas le Moi qui se trouvait dans l'Histoire, mais «l'Histoire dans le moi»: on ne pouvait plus séparer l'historique du subjectif, l'histoire de ce qu'elle affecte en premier lieu, ou du lieu où elle prend son origine: l'individu. Le roman est cette autre écriture de l'Histoire qui permet de ne pas faire de distinction entre «fascisme privé» et fascisme politique: le privé *est* politique et le politique privé. Le seul roman que Bachmann achèvera avant de mourir, *Malina* (1971), thématise l'idée que la première forme de fascisme est celle que l'on constate dans les relations entre hommes et femmes. Il thématise en outre le lien problématique entre Récit et Histoire et Récit et souvenir: comment raconter l'indicible⁴ si ce n'est à travers la plus extrême subjectivité. Les limites entre subjectivité et objectivité n'ont plus raison d'être. Un Je instance auctoriale, sujet et objet de la narration, transgresse la ligne de démarcation entre privé et politique, individu et universel, le même et l'autre, Je et Il, homme et femme: «Moi», la protagoniste et narratrice, est d'un genre nouveau, inconnu, indéfinissable, ne serait-ce que parce qu'elle se dit sans se nommer. Etre sans nom est la première qualité de cette femme «sans qualités» emblématique d'un art au féminin éminemment paradoxal, car il met en scène la limite au-delà de laquelle l'écrivaine ne laisse pas l'écriture la mener, là où écrire signifierait cesser de vivre et d'aimer, renoncer à soi-même en tant que femme⁵.

³ RABENSTEIN Ingeborg, « lire/écrire l'Histoire autrement : Ilse Aichinger », in CAMUS Marianne, RÉTIF Françoise (dir.), *Lectures de femmes*, Paris, L'Harmattan, collection « Bibliothèque du féminisme », 2002, 66.

⁴ Lui-même à la fois subjectif et objectif, puisque cet adjectif substantivé est devenu après 1945 un synonyme de la Shoah.

⁵ A ce propos voir: «*Le Livre à venir*. Ingeborg Bachmanns Lektüre von Maurice Blanchot», colloque de Rome à l'occasion du trentième anniversaire de sa mort, 16–18 octobre 2003, in: *Ingeborg Bachmann, Eine Europäerin in Rom*, Hrsg. von Robert Pichl und Barbara Agnese, *Cultura tedesca*, Editions Donzelli, Rome, 2004, 129–143. Également RÉTIF Françoise, *Ingeborg Bachmann*, op. cit.

Pour Moi, protagoniste et narratrice de *Malina*, raconter signifie faire appel au «souvenir secret», tu, caché, indicible (*die verschwiegene Erinnerung*):

Mais si par souvenir je n'entendais que les souvenirs habituels, ce qu'on laisse derrière soi, mort, ce qu'on abandonne de sa vie, alors je suis encore loin, très loin du souvenir secret où plus rien ne doit me gêner.⁶

Moi veut se souvenir, mais elle ne s'intéresse pas à la succession des événements à laquelle on prétend parfois réduire une vie. Elle sait que *le souvenir* est bien plus que cela, bien plus que les événements visibles d'une vie. Bien plus que ce qu'on «raconte» habituellement. Raconter les faits d'une existence, comme on le fait généralement, selon l'ordre chronologique et la logique traditionnels ne l'intéresse pas. Elle sait que les souvenirs, les vrais, ce sont ceux qui, bien que cachés, voire refoulés, sont vivants, actifs, collectifs, car ce sont ceux-là qui structurent la vie psychique et le rapport à l'autre. C'est pourquoi elle ne peut «raconter» que grâce aux rêves. Elle «raconte» par images oniriques, avec la condensation, la figuration, les déplacements caractéristiques des rêves.

[...] on ne peut raconter que ce que l'on voit, je t'ai raconté exactement ce qui m'a été montré⁷

Raconter pour Moi ne peut se faire que par l'intermédiaire du visuel, de l'image, donc des sens. Elle raconte ce qu'elle voit. Le souvenir convoque l'entendement et la sensibilité, le conscient et l'inconscient, bref, l'être dans sa totalité et jusqu'à l'indicible. Et en effet ce que Moi trouve au fond des souvenirs et des rêves, dans le deuxième chapitre du roman, c'est précisément «l'indicible», et tout ce qui lui est lié, le nazisme, la violence nazie, la guerre, la «solution finale», le fascisme qui n'a pas cessé soudain avec la guerre, mais continue d'irriguer la société de façon cette fois souterraine et insidieuse. L'Histoire, toujours présente, se vit au présent.

Cette imbrication fondamentale du présent et de l'Histoire, cette impossibilité de les départager et donc de raconter selon une logique diachronique – cette recherche d'une forme qui rende compte de la dimension paradigmatique du présent, de son *épaisseur* géologique, ce que Christa Wolf appelle «la texture» du texte (ou le tissage) (*das Gewebe*) par opposition au seul fil de trame, cette volonté de retrouver la spatialité du temps, on les trouve également chez Elfriede Jelinek et Christa Wolf.

Il est notoire que le récit *Cassandra*, réécriture du célèbre mythe, paru en 1983 (donc six ans avant la chute du mur) est une lecture très critique du monde occidental et de la Guerre froide des années 70 et 80. Lutte des femmes, (ré)armement nucléaire, engouement technique et technologique, culte de ce que Adorno et Horkheimer nommaient déjà en 1947 la «raison instrumentale», critique de l'endoctrinement et de la mise sous tutelle qui dominent le quotidien des citoyens de la RDA: l'Histoire présente du monde qui se joue de chaque côté du mur transparait

⁶ *Malina*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 17. Traduction de Philippe Jaccottet (modifiée par F.R.).

⁷ *Ibid.*, p. 193. Traduction modifiée par F.R.

à chaque ligne de ce qui fait la teneur explicite du «récit» de Cassandre pourtant immergée dans le monde antique et l'histoire d'une autre guerre, celle dont Troie fut l'enjeu. Nous sommes dans une constellation inverse de celle évoquée plus haut: c'est le présent qui irrigue le passé, ce qui s'explique par le fait que la censure oblige à passer par le détour du passé et du mythe pour dire le présent. Cependant, on aboutit à un résultat semblable: l'imbrication des temps est la même, une imbrication qui peut être constatée dans la lettre même du texte, c'est-à-dire dans le mélange des temps verbaux. D'ailleurs, nous ne sommes pas en présence d'un récit, mais d'un «monologue du souvenir» (*Erinnerungsmonolog*): juste avant de mourir, Cassandre ne fait pas que reconstruire l'histoire de son éveil à une certaine lucidité, de son accès à une autonomie de pensée; quelques heures avant sa mort, elle est *encore* en questionnement, en devenir, plongée dans les interrogations et les doutes; rien n'est encore fixé, que la mort qui approche, c'est-à-dire la certitude que ce qui n'est pas encore fixé va l'être bientôt: *Mit der Erzählung gehe ich in den Tod*. Phrase ambiguë: son récit se fait avant la mort et mène à la mort, non seulement parce qu'il y a mort imposée, mais aussi parce que le récit fige, tue la vie. Le récit est une Mort. Chez Wolf aussi, l'Histoire se raconte à travers les rêves, le corps, les intuitions, les sens et même les atteintes du haut mal – manifestation d'une réalité qui refuse d'être interprétée à la seule lumière de la raison pour retrouver la complexité et la richesse de toutes ses dimensions: physiques, corporelles, émotionnelles, irrationnelles. La censure ne suffit pas à expliquer le phénomène: la réflexion sur l'Histoire ne peut plus être dissociée de la réflexion sur la forme du récit.

Pour rendre compte, comme Ingeborg Bachmann, de la continuité du fascisme dans la société contemporaine, Elfriede Jelinek a, quant à elle, inventé une sorte de personnage qui est un concept et un néologisme: le *Untote*, littéralement le non-mort qui relève à la fois du vampire, du fantôme, du mort-vivant et du zombie. L'univers de ses pièces de théâtre et de son roman le plus récent, *Les Enfants des morts*, est peuplé de ces morts qui ne sont pas morts et de ces vivants qui font semblant de vivre, tous formant une ronde morbide qui est comme une allégorie de cette Autriche honnie par Jelinek (comme par Thomas Bernhard avant elle) pour ne pas avoir le courage de regarder la réalité en face et de se confronter à son passé. Mais c'est avant tout à travers le travail sur la langue que Jelinek met en scène de façon magistrale (et difficilement traduisible) le temps historique en compilant et disloquant simultanément au sein même des mots ses strates géologiques, idéologiques et mythiques.

Critique du langage et de l'art

Les trois écrivaines autrichiennes que nous évoquons s'inscrivent toutes dans une tradition autrichienne de réflexion sur la langue et de suspicion du langage (on pense à Hofmannsthal et au Cercle de Vienne, en particulier Wittgenstein, sans oublier le jeu avec la langue présente dans le *Alt-Wiener Volkstheater*). Il ne peut être question de traiter un sujet aussi ample et complexe ici; disons seulement que Jelinek, avec la radicalité qui est toujours la sienne, porte l'art à la limite de l'art. Pour elle, comme pour Aichinger et Bachmann, tout commence avec le langage, tout est une question de langage, tout passe par le langage: l'engagement essentiel est là. La déconstruction

du langage que Jelinek met en œuvre dans sa prose, plus radicale qu'aucune autre, vise, par toute une série de procédés stylistiques et rhétoriques, à dé-sémantiser, déformer, dénaturer, altérer, démystifier le langage, qui lui aussi devient un mort-vivant, une construction privée de tout «naturel», au plus haut point artificielle, un outil corrosif aiguisé à détruire tous les préjugés, à démystifier les idées reçues et les structures immuables, y compris le langage lui-même. Cependant, le travail sur la langue auquel elle se livre est d'une telle richesse, parfois même d'une telle beauté, il convoque un tel savoir, une telle érudition littéraire et philosophique, une telle connaissance des réalités actuelles toutes rendues à la fois à travers l'écran déformant des médias et la démystification de cette vision, que l'on ne peut qu'admirer la suprême intelligence de cet art qui ne veut pas en être un. En jouant avec les mots, avec leur polysémie, avec les idiomes, avec les assonances, les allitérations, les répétitions, les déformations, les élisions et permutations de lettres, les clichés et tournures linguistiques, etc., en concevant le texte comme un montage apparemment sans queue ni tête, mais en réalité savant et désopilant de citations cryptées, souvent elles-mêmes déformées, c'est le texte même que Jelinek met en scène dans son autodérision, comme caricature et parodie de lui-même, comme technique qui tourne à vide, comme cadavre disloqué, qui résiste à toute tentation d'essentialisme du langage et de l'art. La critique historique et politique réside tout entière dans cette dislocation du sens et de la forme; rien n'est «sauvé», rien ne doit être sauvé, pas même le langage et l'art, qui sont pourtant, nous l'avons dit, sauvés *ad absurdum*. Pour Jelinek, à la différence des autres auteures évoquées, l'art au féminin ne peut consister qu'en la déconstruction et démystification satirique et cynique du langage et de l'art existants.

Ainsi, si le roman *Lust* (1989) avait à l'origine pour objectif d'être un roman pornographique au féminin, réplique de celui de Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, il s'avère finalement qu'il n'a pu se constituer qu'en satire du projet de Bataille⁸. Consciente de tout ce qui, dans son éducation, est redevable au système capitaliste et patriarcal dominant dont on la sent encore dépendante dans *La Pianiste*, Jelinek incarne, dans *Lust*, le voyeurisme uniquement dans des personnages masculins et ne cesse de démystifier les valeurs (en particulier l'amour), idéaux et idéologies bien-pensantes qui structurent la société et la pensée. Même les prétendues pensées subversives de la transgression ne trouvent pas grâce à ses yeux, puisque l'auteure révèle, en se livrant par endroits à une caricature du texte de Bataille, à quel point elles restent fondamentalement prisonnières de la pensée qu'elles prétendent subvertir. Ainsi, alors que la sexualité et le voyeurisme sont le moyen, pour Bataille, d'appréhender «l'inconnu: une présence qui n'est plus distincte en rien d'une absence»⁹; alors que l'œil révélu¹⁰ qui «se retourne vers l'intérieur nocturne et étoilé du crâne»¹¹, le blanc de l'œuf

⁸ Voir à ce sujet RÉTIF Françoise, «Histoire de l'œil.» Voyeurisme, art et sacrifice chez Elfriede Jelinek, in: Elfriede Jelinek, Revue *Europe*, n° 933-934, janvier-février 359-368.

⁹ BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure*, in: *Œuvres complètes*, Paris Gallimard, 1970, tome 5, 17.

¹⁰ Cf. BATAILLE, *Histoire de l'œil*, op. cit., p. 51 et *Réminiscences*, op. cit., 107. Cf. également les yeux révélus de Madame Edwarda dans: *Madame Edwarda*, U.G.E. 10/18, 1973, 51.

¹¹ FOUCAULT Michel, *Préface à la transgression*, in: *Foucault. Dits et écrits, 1954-1975*, Gallimard, Quarto, 273.

ou la vision d'un sexe de femme urinant qui lui sont associés renvoient à «la voûte crânienne des constellations», le clair de lune, chez Jelinek, n'a rien de poétique: sa présence est une contrepartie ou une contre-valeur¹², une lumière (ou une ampoule!¹³) manque là où se trouvaient, chez Bataille, des constellations... et la violence subie par la femme ne mène nullement au plaisir dont ne cessait de jouir l'héroïne de l'écrivain français:

*Gerti éprouve subitement le besoin d'abord timide, puis irrésistible, de pisser. L'espace est trop étroit pour son odeur. Elle replie sur ses genoux les pans de sa robe de chambre, mais la ceinture se mouille quand même. Michael, pour jouer, place ses mains en dessous et recueille un peu du jet dans le creux de ses mains. Il se lave en riant la figure et le reste, culbute la femme du poing, mord les grandes lèvres encore toutes trempées et en presse le suc. Puis traînant Gerti dans sa propre mare, il la roule dedans. Les yeux de Gerti se révoltent. Mais il n'y a pas de lumière là-haut, là-haut c'est sombre, c'est l'intérieur de son crâne grimaçant. (...) Sur le plancher, une tache terne, humide, comme émanant d'un être supérieur que nul n'a vu passer. Pour seul éclairage, le clair de lune, puisse-t-il s'attarder un peu, poser sa chère présence. En contrepartie.*¹⁴

Gerti, victime plus ou moins volontaire de la violence masculine, sacrifie, à la fin de *Lust*, telle Médée, son propre fils. Elle sacrifie son fils, en trahissant son prétendu «destin» maternel. Elle reproduit l'acte sacrificiel d'habitude réservé aux hommes. Cependant il n'y a rien de rituel dans l'acte de violence de la mère: s'emparant d'un sac en plastique qui porte l'adresse d'une boutique – toute publicité est bonne à prendre –, elle étouffe son enfant endormi en y enfermant sa tête. Le mythe, l'apologie du rite sacrificiel, fait place, chez Jelinek, à la révolte de la femme. Le sacrifice est meurtre. «C'était un meurtre», les derniers mots du roman de la grande aînée, Ingeborg Bachmann, résonnent en écho. Mais ici la femme, dans l'acte de révolte, cesse d'être victime. De victime, elle devient bourreau. «L'histoire de la femme fut jusqu'à présent l'histoire de sa mise à mort. Je ne vois pas comment on peut solder cette mise à mort autrement que par un nouvel acte de violence», déclare Nora dans la pièce *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari*¹⁵. Si Bachmann mettait en scène le meurtre de la fille, des filles par le Père, Jelinek réactualise et démystifie simultanément le mythe de Médée, la vengeance de la mère sur le fils, descendant et prolongement du Père. On peut certes lui reprocher de reproduire les lois masculines qu'elle prétend dénoncer; mais ce serait oublier qu'elle ne reprend

¹² Jeu de mot intraduisible dans le texte allemand entre «Gegenwart» (présence) et «Gegenwert» (contre-valeur, contrepartie).

¹³ Le mot allemand est «Glühbirne», mot à mot ampoule, mais Jelinek joue ici une fois de plus, comme toujours, comme à presque chaque mot du texte, car «Birne» désigne aussi, en langage vulgaire, dans l'expression «eine weiche Birne haben», une personne intellectuellement limitée.

¹⁴ *Lust*, Editions Jacqueline Chambon, 1991, traduction Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize. Editions du Seuil, 1996, coll. Points, pp. 129–130 (traduction modifiée).

¹⁵ *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*. A ma connaissance inédite en français.

le mythe que pour mieux le dénoncer en le «mythifiant», en le rendant «artificiel», conformément à la célèbre formule de Barthes dans *Mythologies*¹⁶.

Féminisme et réécriture des mythes

De nombreux articles ont été écrits sur le traitement des mythes du quotidien et sur l'influence des *Mythologies* de Barthes chez Jelinek. Avec délectation, elle déconstruit tous les clichés et toutes les pensées enclines à élaborer de nouveaux mythes, de quelque bord qu'elles soient¹⁷. De même, on a déjà étudié «l'interruption» des mythes chez Bachmann¹⁸. Je voudrais ici seulement souligner à quel point, de Bachmann à Jelinek en passant par Christa Wolf, le roman germanophone féminin s'intéresse à la réécriture des mythes. «L'intérêt pour le mythe au XX^e siècle, quelle que soit la forme qu'il prenne, apparaît le plus souvent comme l'expression d'une prise de distance critique par rapport à la civilisation occidentale»¹⁹. Le roman germanophone a été particulièrement marqué par *La Dialectique de la raison* d'Adorno et Horkheimer et tout ce qui relève de la réflexion sur la perversion des mythes dans le national-socialisme. On voit Christa Wolf, dans les *Prémises d'un récit. Cassandre* s'inspirer non seulement d'Adorno et Horkheimer, mais également de Thomas Mann et de sa réécriture des mythes dans la tétralogie *Joseph et ses frères*. Cette réflexion générale sur les mythes en terre germanophone se double, dans le roman féminin, d'une sensibilité particulière portée au fait que «l'asymétrie des deux catégories mâle et femelle se manifeste dans la constitution unilatérale des mythes sexuels». Cette phrase est extraite du *Deuxième sexe*²⁰, ouvrage au retentissement phénoménal partout dans le monde, en Allemagne et en Europe aussi, dont on sait qu'il fut élaboré pour compléter une étude liminaire sur les «mythes féminins»: c'est en effet à partir de la constatation que les mythes sont sexués et sexués *unilatéralement* que la pensée féministe de Simone de Beauvoir prit son essor. Remarquons que la réécriture des mythes ne concerne pas seulement le contenu, mais aussi la forme romanesque; nous avons déjà évoqué le *Cassandre* de Christa Wolf. Son roman *Médée. Voix* nous mènerait à la même constatation: la réécriture du contenu du mythe – Médée chez Wolf se refuse à sacrifier ses enfants – qui illustre le refus de la pensée et de la *mimesis* du sacrifice, se double d'une recherche formelle qui met en lumière la polyphonie des voix, l'impossible réduction à *la* voix d'un fil narratif. Adorno et Horkheimer écrivent la *Dialectique* au lendemain de la Seconde Guerre mondiale; Beauvoir le *Deuxième sexe* au même moment à deux ans près. Il y a là un point de convergence entre deux perspectives *a priori* différentes et entre deux pays européens.

¹⁶ BARTHES Roland, *Mythologies*, Editions du Seuil, collection Points, 1957, 222.

¹⁷ Communistes, socialistes, féministes autant que capitalistes, consuméristes, patriarcales, nationalistes, etc.

¹⁸ Voir à ce propos, F. Rétif, «Sirènes, Gorgones, Narcisse et Pygmalion: essai de réflexion sur quatre mythes de la création. La révolution bachmannienne», in: *Mythos und Geschlecht. Mythes et différences des sexes*, F. Rétif et Ortrun Niethammer, Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2005, pp. 37–50. D'autres articles du volume étudient les mythes dans différents romans.

¹⁹ F. Rétif, «De la lecture à la réécriture des mythes. Eléments d'une critique et d'une esthétique», in: Marianne Camus, Françoise Rétif, *Lectures de femmes*, Paris, L'Harmattan, collection Bibliothèque du féminisme, 2002, p. 188.

²⁰ Tome 1, Paris, Gallimard, Collection blanche, p. 235.

Le roman féminin français – influence de Beauvoir ? – s’intéresse aussi à la réécriture des mythes: Marie Miguet-Ollagnier s’est attachée à montrer la réécriture de certains mythes dans des romans de Marguerite Yourcenar, Michèle Sarde, Suzy Morel²¹; on pourrait ajouter à la liste ceux d’Hélène Cixous²². C’est pourquoi je pense que la réécriture des mythes peut être un angle intéressant d’analyse des particularités du roman européen, en particulier féminin non seulement en pays germanophones, mais aussi en France. La remarque peut-elle être élargie à d’autres pays européens? Sans doute. Ce serait probablement une façon de considérer le roman européen dans ce qui fait à la fois son unité et sa diversité: un fonds mythique apparent dans le nom même du continent et pourtant sans cesse oscillant dans l’espace et le temps.

²¹ *Métamorphoses du mythe*, Annales littéraires de l’Université de Franche-Comté, Diffusion Belles Lettres, 1997.

²² A ce propos, voir Ortrun Niethammer, Heinz-Peter Preusser, Françoise Rétif, *Mythen der sexuellen Differenz/Mythes de la différence sexuelle*, Winter Verlag Heidelberg, 2007. On y trouve des articles sur Irmtraud Morgner, Elfriede Jelinek, Hélène Cixous, Franz Kafka, Anna Seghers, etc.

DOROTTYA SZÁVAI

Université Catholique Pázmány Budapest

La réécriture de *Madame Bovary* dans *L'oreiller de Jadviga* [*Jadviga párnája*] de Pál Závada

La présente étude a pour objectif d'interpréter un roman hongrois contemporain représentatif, *Jadviga párnája*, *L'oreiller de Jadviga* de Pál Závada en tant que réécriture de *Madame Bovary* de Flaubert. Ce premier roman de l'auteur né en 1950 (qui n'avait écrit jusqu'à cette œuvre que des ouvrages documentaires en tant que sociologue) paru en 1997, obtint un succès inouï et raconte, dans un langage jouant sur différents registres d'archaïsmes et de discours littéraires historiques de la langue hongroise, l'histoire d'un couple profondément malheureux. La popularité de *Jadviga* – tout à fait exceptionnelle dans le domaine de la production de la haute littérature en Hongrie – a donné lieu à une adaptation cinématographique qui n'a fait qu'accroître le succès du livre¹.

Dans un contexte plus vaste, il est question de la réinterprétation de toute une tradition du roman européen. Notre lecture de Závada s'intègre à une recherche plus large centrée sur la question suivante: de quelle manière et sous quelles formes la métamorphose générique du roman européen du XX^e siècle – profondément marqué par l'art romanesque de Flaubert – se déploie-t-elle dans le roman moderne et postmoderne, comme par exemple dans *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac ou dans le roman hongrois contemporain. Ce questionnement – qui conçoit l'histoire du *roman européen* des débuts du modernisme jusqu'à nos jours comme *tradition organique* –, porte également sur la problématique du *don quijottisme*, ou encore du *bovarysme*, autrement dit de la persistance du problème de l'*illusion* dans les différentes périodes de l'histoire du roman européen.

C'est par ailleurs l'ouvrage même de Závada qui invite le lecteur à une interprétation fondée sur la relation intertextuelle se déployant entre les deux romans: c'est le texte de *L'oreiller de Jadviga* qui renvoie à son rapport à „Madame Bovary”: premièrement par le *paratexte* du titre, deuxièmement par le fait, fort accentué par la narration, que le personnage principal du roman hongrois, Jadviga, lit elle-même le roman de Flaubert: *Madame Bovary*. Le lien intertextuel qui attache *Jadviga párnája* à l'œuvre de Flaubert se manifeste sous de nombreuses variantes: l'on retrouve pratiquement toutes les catégories classées par Gérard Genette sous la notion de *transtextualité* développée dans *Palimpsestes*: les *hypertextes* ou intertextes imitatifs (comme la scène des Comices que Závada emprunte sans aucun doute directement à Flaubert et dont il se sert à la manière de son prédécesseur pour mettre en relief l'ironie,

¹ Nous renvoyons à l'édition suivante: ZÁVADA Pál, *Jadviga párnája*, Magvető, Budapest, 1999. Ce roman n'a pas encore été traduit en français.

voire la dimension sarcastique de l'histoire d'amour de cette femme adultère: la liaison d'Emma et de Rodolphe, tout comme celle de Jadviga et d'Ondris, commence lors des Comices). Les *métatextes* ou intertextes interprétatifs sont également à signaler, tout comme les *paratextes* (voir les titres) ou bien les cas de la transtextualité réellement textuelle que Genette appelle *intertextualité*. La texture qui se crée entre les textes de *Madame Bovary* et de *L'oreiller de Jadviga* est essentiellement fondée sur l'*architextualité*: Závada réécrit le genre romanesque appliqué par Flaubert qui est un dérivé du roman de *génération* appelé *roman d'adultère*, genre romanesque réécrit par Flaubert même sous une forme de *parodie*. Závada réécrit cette forme romanesque parodiée sous la forme d'un *journal*. Malgré l'évidence d'un lien architextuel, ce sont précisément les différences *génériques* qui révèlent la distinction historique des deux œuvres, qui se manifeste avant tout dans la différence des techniques narratives. Cet attachement de Závada à la tradition du roman de *génération* a d'ailleurs entraîné un vif débat critique dans lequel différents points de vue se sont opposés à propos du genre: est-ce une imitation du modèle romanesque du XIX^e siècle ou un roman caractéristique du postmodernisme? Conformément à la convention de genre du roman d'adultère, le type du mari cocu, d'après le modèle de la *comédie* théâtrale, est placé au centre de l'intrigue: un exemple de plus du rapport architextuel existant entre les deux œuvres. Il est notoire que le *ridicule* est l'un des grands sujets de Flaubert – sujet repris de Stendhal – qui poursuit l'ensemble de l'œuvre flaubertien. Charles Bovary est cependant un personnage bien plus complexe que cela (ce qui est attesté par le fait que l'auteur a travaillé sur la composition de sa figure pendant six mois entiers, donc bien plus longuement que sur celle d'Emma)².

Sur les premières pages du roman, Charles Bovary se présente au lecteur dans une situation purement comique, comme figure de *l'incompétence langagière* qui possède aussi peu la langue qu'il ne possède son épouse. (La nomination métaphorique mérite également attention: le paratexte du titre indique un rapport de possession: Madame Bovary étant donc – du moins dans le sens grammatical de la nomination – possédé par Bovary, contrairement à Jadviga qui – d'après la sémantique du titre – est en possession du fameux oreiller, hérité de sa mère, qu'elle ne partagera jamais avec son mari). La *bêtise* de Charles Bovary est un lieu commun de la critique. Or si l'on considère la structure narrative, l'on doit attirer l'attention sur le fait que *l'optique* de Charles Bovary – qui inaugure et clôt le récit – encadre le livre de Flaubert. La narration qui, dans l'essentiel de l'intrigue, place au premier plan l'optique d'Emma, se plie ainsi à l'optique d'un personnage à première vue comique. Pál Závada recourt à un procédé narratif – bien plus sophistiqué dans son ensemble – singulièrement semblable: dans *L'oreiller de Jadviga* la voix narrative du mari décédé (au moment du présent fictionnel du récit) précède la voix de Jadviga qui serait en principe le personnage principal: le journal d'Ondris étant la voix principale du roman dans laquelle Jadviga ne fait qu'*inscrire* ses propres notes. Ainsi la voix narrative d'Emma, tout comme celle de Jadviga, ne représente en fait que des *textes en abyme*, des voix au second degré, ce qui contribue à un échange de hiérarchie

² Voir FALCONER Graham, „Flaubert assassin de Charles”, in *Langages de Flaubert*, Actes du colloque de Londres, 1973, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1976.

entre les deux sexes: l'homme abaissé et humilié se retrouve – du moins dans l'horizon du texte, de l'écriture – dans une situation supérieure par rapport à sa femme adultère.

Les yeux d'Emma Bovary – *métaphore centrale* du roman de Flaubert – relèvent également d'une fonction narratologique de première importance: les limites de l'horizon de Charles sont celles des yeux d'Emma. La métamorphose de Charles à la fin du roman est liée à la mort d'Emma, c'est-à-dire à la fermeture de ses yeux qui dessille les yeux de Charles qui alors dépassent l'horizon de sa femme³. Dans le roman de Závada, les rôles s'inversent par rapport à Madame Bovary: on assiste à un processus d'illumination de la figure féminine liée à la mort de son mari, Ondris.

Il est plus que significatif que la métaphore des yeux féminins est complétée par la *myopie* de l'héroïne⁴ ce qui oriente aussitôt la lecture vers la problématique de *l'illusion*. L'un des sens de la myopie ou de la *cécité* est, tout comme dans notre exemple hongrois, la cécité des personnages entendue dans un sens *historique*: il est question de *l'absence* de la dimension historique dans le roman français d'après 1848, et d'une *amnésie* de la conscience *historique* dans la fiction du roman hongrois contemporain dont le „temps raconté”⁵ recouvre une période s'étendant de la première guerre mondiale à la veille des changements politiques de 1990, plus précisément jusqu'en 1987. Les personnages romanesques ne lisent pas de journaux, sont entièrement aveugles par rapport à la fatalité historique. La question flaubertienne de *l'anachronisme* – cet héritage européen provenant de Cervantes – est bien plus développée dans *Jadviga* comme éminent problème historique de la Monarchie austro-hongroise *plurilingue*⁶, situé dans la fiction de Závada dans le contexte d'une *cohabitation bilingue* (hongrois-slovaque) pourvue d'une fonction dramaturgique: Ondris participe à la première guerre, le fils aîné du couple, Marci trouve la mort dans la seconde guerre mondiale.

Il est notoire que *l'apothéose de la bêtise*, comme héritage cervantesque, est un des traits caractéristiques de l'œuvre de Flaubert, avant tout de la dernière période de l'œuvre. Inutile de rappeler que Don Quijote est certainement le livre qui marque le plus profondément l'art romanesque de Gustave Flaubert. C'est une situation-clé de Don Quijote qui est reprise dans l'ascension de la figure de Charles Bovary – bien accentuée par la technique narrative –, dans le processus de transfiguration de la *bêtise* en *sagesse*⁷. „Où est la limite de l'inspiration à la folie, de la stupidité à l'extase? Ne faut-il pas, pour être artiste, *voir tout* d'une façon différente de celle des autres hommes?” – affirme Flaubert dans une lettre de 1852⁸.

³ *Ibid.*

⁴ Les yeux d'Emma constituent une métaphore de l'esthétique flaubertienne: le regard muet de Bovary serait ainsi la seule position narrative d'où le beau, l'esthétique pourrait être perçu. L'optique de Charles révèle, en ce sens, une vision *poétique*. Par conséquent, la position de l'auteur en tant qu'objet et en tant que sujet se rapprochent considérablement au point d'être à la limite de se superposer. Voir encore les racines cervantesques de cet aspect du roman de Flaubert: cf. CASTRO Americo, *Réalité de l'Espagne*, Klincksieck, 1963, 92; ou GARAUDY Roger, *La poésie vécue: Don Quijote*, VergaPress, 1988, 40.

⁵ RICOEUR Paul, *Temps et Récit*, t. 3, „Le Temps raconté”, Paris, Seuil, 1991.

⁶ Cf. les correspondances avec le contexte multi-ethnique et multiculturel de Don Quijote comme exemple de l'héritage cervantesque du roman de Závada.

⁷ Voir à ce sujet *Bouvard et Pécuchet* où Flaubert pousse cette poétique à l'extrême.

L'éloge de la bêtise retrouve son écho d'une façon particulière dans le roman de Závada. L'ensemble du texte romanesque est rédigé par Misu, le fils cadet de Jadviga et d'Ondris qui est un simple d'esprit, „*un cœur simple*” selon l'expression de Flaubert. C'est ce fils qui structure le texte des journaux de ses parents, traduit les passages slovaques en hongrois, interprète l'histoire du couple, il est proprement le compositeur du récit. La voix narrative de Misu est donc un *paratexte*. Misu se réfère lui-même – non sans quelque auto-ironie – à *Hermès* dont la figure mythique est explicitement liée à son personnage dans le roman: il doit accomplir une tâche herméneutique, lui le dernier des Osztatni, le dernier des derniers selon la signification du nom de sa famille signifiant 'dernier'. Cet étrange procédé – évoquant ostensiblement l'esprit de Flaubert – fait d'un „cœur simple” *l'auteur* du texte romanesque, procure à l'„idiot de la famille” une fonction narratologique décisive, en fait l'interprète de l'intrigue, l'herméneute du drame. L'on peut donc en conclure que la lecture du roman de Závada est orientée par le point de vue d'un anti-héros incompris, d'un personnage anachronique et don quijottesque.

Androgynie. L'intertextualité d'un mythe

La question la plus élémentaire qui se pose dans la lecture intertextuelle de nos deux romans est la question de l'*identification* de Madame Bovary: Emma „ressuscite-elle” dans le personnage féminin, Jadviga, ou bien dans le personnage masculin, Ondris? La problématique de l'androgynie s'affirme comme primordiale dans l'œuvre de Flaubert et s'avère être un composant central de l'espace intertextuel étudié.

Le problème de l'androgynie se constitue dans *Madame Bovary*, ainsi que dans *Jadviga párnája*, dans le contexte de la *relation homme-femme*. Or, le romancier hongrois recourt, dans la représentation de cette relation, à la tradition du *roman psychologique*. Faut-il rappeler que pour Flaubert, ce genre est déjà une catégorie problématique. Dans *L'oreiller de Jadviga*, la dimension psychologique relève de la question de la *non-compréhension*, c'est-à-dire d'une question d'ordre à la fois physique, psychique, spirituel et langagier. Cependant, l'aspect psychologique du roman hongrois s'intègre à une *problématique langagière*. Dans la construction dédoublée du journal, puis triplée, c'est l'absence, le vide même qui prend forme, le *vide du dialogue*, de l'accomplissement langagier.

C'est sans doute Baudelaire qui souligne le premier l'importance de l'androgynie dans *Madame Bovary*. Emma Bovary – qui, rappelons-le, porte une coiffure masculine, un lorgnon et fume la pipe – est, selon le poète, un „bizarre androgyne” pourvu d'un «dandysme, amour exclusif de la domination». «Madame Bovary est restée un homme. [...] ce bizarre androgyne a gardé toutes les séductions d'une âme virile dans un charmant corps féminin.»⁹ Dans le récit de *Jadviga*, la construction en *journal dédoublé*, le texte *bilingue* dissimule en même temps un texte à *deux sexes*, un texte

⁸ FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Lettre à Louise Colet du 1er-2 octobre 1852, Paris, Gallimard, NRF, 1980, t. 2, 165-166.

⁹ BAUDELAIRE Charles, „Madame Bovary par Gustave Flaubert”, in *L'Art romantique XXV*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, 224; repris dans „Critique littéraire”, Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Claude Pichois éd., Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, 1976, 81 et 82. Voir aussi à ce sujet SARTRE Jean-Paul, *L'Idiot de la famille*, Gallimard, [1971-1972], 1988.

androgyné. La substance androgyné, l'âme virile des figures féminines s'attache dans les deux cas à une *crise* de l'identité *maternelle*¹⁰.

Dans une lecture centrée sur la question de l'androgynie, le processus de *totalisation du désir* semble être un problème de premier ordre. Pourtant Flaubert, comme son descendant Závada n'évoque pas simplement l'Éros platonicien: il est vrai que le désir de posséder totalement le monde se manifeste sous une forme *érotique*, mais relève d'une dimension *métaphysique*, en soulevant la question de la *recherche de l'absolu* dans un sens plus large. Ceci attire notre attention sur la *crise* de toute une *tradition européenne* de l'histoire des esprits qui correspond d'une part à la crise de la tradition *métaphysique* (ouvrant un débat philosophique de Heidegger à Derrida), d'autre part à la crise de la pensée *cartésienne* (point de départ de toute une réflexion sur la „condition postmoderne”¹¹). Jadviga – à la manière de son ancêtre, Emma – ne peut retrouver la totalité recherchée ni dans son mari, ni dans son amant, vu que le désir physique et le désir spirituel sont à jamais coupés en deux figures masculines: la totalité de la *sphère androgyné* de la mythologie grecque – étudiée par Platon dans *Le Banquet* – ne pourrait s'accomplir par la seule union des deux personnages; tout comme dans le cas d'Emma, pour qui Léon et Rodolphe représentent moins des individus que des objets de désir. C'est que, dans la logique de Flaubert, le désir ne se réfère pas à son propre objet, mais à soi-même dans une auto-réflexion infinie, il se réfère donc au désir lui-même qui relève d'un caractère *métaphysique*. René Girard interprète les romans de Cervantes, de Stendhal et de Flaubert comme œuvres du *désir triangulaire*: le désir de Don Quijote, de Julien Sorel et d'Emma Bovary est en soi fictif car il est toujours pourvu d'une *double médiation*: tels le désir des personnages des romans lus et désirés par les personnages romanesques en question¹²: le désir – en tant que structure circulaire – s'affirme ainsi comme triangulaire ou métaphysique. La féminité se réalise ainsi comme existence *fragmentaire* dans les deux œuvres, ce qui met en relief l'*ambiguïté* de l'être androgyné qui inspire à la fois *attachement* et *répulsion*, en tant que synthèse d'une essence *sacrée* et d'une essence *diabolique*. Cette duplicité de l'héroïne féminine doit beaucoup chez Závada au modèle flaubertien: c'est le portrait d'Emma empoisonneuse qui se reflète dans le trait démoniaque de la figure de Jadviga, quant à la dimension *mythique* ou encore sacrée de Madame Bovary (voir l'image que Charles se fait d'elle), Jadviga – épouse portant le nom de sainte Edwige, adorée d'Ondris qui la prend pour son „prie-Dieu amoureux” – en est également l'héritière.

Par ailleurs, le mythe de l'androgyné est considéré comme un mythe apparenté au mythe du *double*, en rapport étroit avec le mythe de Narcisse. August Wilhelm Schlegel affirme dans le fragment n°132 de ses *Fragments de l'Athenäum* que tout poète est, au fond, Narcisse¹³. Baudelaire avait déjà souligné que la grandeur d'Emma tenait dans la relation androgyné de l'auteur et de son héros. Vu sous cet angle, la fameuse affirmation de Flaubert: „Madame Bovary, c'est moi” – dissimule à la fois

¹⁰ Voir à ce sujet les travaux de Jung sur *animus* et *anima*.

¹¹ Voir à ce sujet les travaux de Jean-François Lyotard.

¹² Voir par exemple la scène de la représentation de *Lucia di Lammermoor* dans *Madame Bovary*.

¹³ SCHLEGEL August Wilhelm et SCHLEGEL Friedrich, *Fragments*, Paris, José Corti, 1996,

une référence au mythe de l'androgynie et au mythe de Narcisse en tant que question indissociable de l'androgynie et de l'autorité d'auteur.

Or, tout ceci révèle un autre aspect des mythes de l'androgynie: leur rapport aux explications mythologiques de la création (voir la séparation de l'unité des principes masculin et féminin)¹⁴. Dans l'espace intertextuel étudié l'on est témoin d'une variante du mythe qui – au lieu de s'inscrire dans le mythe de la création du monde, s'inscrit dans le *mythe* de la *création* du „monde du texte”¹⁵, dans *l'acte créateur de l'écriture*.

Le geste *autoréflexif* de „Madame Bovary, c'est moi”, par lequel Flaubert paraît inviter le lecteur à une interprétation contextuelle, ne manifeste pas simplement la „rupture” entre un *moi empirique* ou *référentiel* et un *moi fictionnel*¹⁶, mais aussi bien la *crise de l'auto-identification* du sujet dans le monde, ou encore l'effacement d'une notion de *subjectivité* comme définissant un être entièrement maître de soi-même – ce qui est le *sujet* éminent du récit de Flaubert. C'est ainsi que Flaubert – par son geste *auto-interprétatif* consciemment *désorientant* – met en cause la *bipolarité „texte-métatexte”*, tout en anticipant de loin l'idée du discours philosophico-littéraire propre au *post-structuralisme* ou encore au *postmodernisme*. Or, chez Flaubert, la question de *l'autorité de l'auteur* a également ses racines chez Cervantes¹⁷. Citons les mots de l'écrivain à propos de l'œuvre de Cervantes: „Est-ce qu'on ne croit pas à l'existence de D[on] Quijotte comme à celle de César?”¹⁸ Ne peut-on transposer les mots de Flaubert à propos de Don Quijotte à la figure d'Emma Bovary? Ainsi qu'à Jadviga de Závada, cette „Madame Bovary hongroise”, figure élevée dans une dimension mythique: ne ternit-elle pas pas d'une certaine manière le nom ou le mythe de l'auteur, tout comme son prédécesseur, Emma Bovary? Or, „l'héritage décrié de Cervantes”¹⁹ apparaît, à notre sens, chez Závada par l'intermédiaire de Flaubert. Dans *L'oreiller de Jadviga*, la question de *l'auteur* ne se pose pas uniquement comme rapport auteur-personnage de caractère *androgynie*, mais bien plus comme position narrative des voix dédoublées en deux journaux personnels où auteurs du journal (Ondris et Jadviga) et personnages du journal (Ondris et Jadviga), sujet et objet ne font qu'un: Ondris et Jadviga apparaissent devant le lecteur non seulement comme *personnages* romanesques, mais aussi bien comme *auteurs*, auteurs de leur propre fiction. En tant que disciples de Cervantes, Flaubert et Závada créent ce que Bakhtine appelle un „*métaroman*”²⁰.

¹⁴ Voir le mythe d'Adam en tant que mythe androgynie. Voir aussi *Seraphita* de Balzac (1835) ou *Mademoiselle Maupin* de Théophile Gautier (1836).

¹⁵ RICOEUR *op. cit.*

¹⁶ Voir à ce sujet BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture, Œuvres complètes 1942–1961*, Paris, Seuil, 2002.

¹⁷ Voir par exemple ROBERT Marthe, *Roman des origines, origines du roman*, Paris, Gallimard, rééd. 1992, 178.

¹⁸ *Correspondance*, Lettre à Louise Colet du 25 septembre 1852, éd. cit., t. 2., p. 164.

¹⁹ Voir KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

²⁰ Le titre du fameux livre d'Unamuno témoigne également de la superposition de l'auteur et de son héros, ou encore du moi référentiel et du moi fictif; cf. UNAMUNO Miguel, *La vie de Don Quijotte et de Sancha Pança d'après Miguel de Cervantes Saavedra*, trad. par Jean Babelon, Paris, Albin Michel, 1959.

L'écriture: Flaubert „postmoderne”²¹

Dans l'espace intertextuel reliant *Madame Bovary* et *Jadviga*, le problème de l'écriture occupe une position centrale. „Je vais donc reprendre ma pauvre vie si plate et tranquille, où les phrases sont des aventures et où je ne recueille d'autres fleurs que des métaphores. J'écrirai pour le seul plaisir d'écrire, pour moi seul.” – l'ironie dans une note des *Correspondances* de Flaubert²². L'écriture, qui est une catégorie essentielle de l'esthétique flaubertienne, est qualifiée d'„angoisse de la forme” par Maurice Blanchot.

Selon Gérard Genette, Flaubert est le premier parmi les écrivains européens chez qui l'exercice de la littérature, l'acte créateur comme tel devient problématique²³. Roland Barthes affirme que dans *Madame Bovary*, qu'il qualifie du „livre sur Rien”, le monologue intérieur ne fait qu'approfondir le sentiment d'étrangeté, d'impénétrabilité, sources de la „rupture” flaubertienne²⁴.

Les personnages de Závada sont doués d'un don d'écriture. La structure narrative sophistiquée de *Jadviga* révèle la notion flaubertienne de l'écriture: la forme dédoublée, puis triplée de la forme de journal imite le thème central du roman: l'impossibilité ontologique du véritable dialogue, soit la „rupture”, la solitude infinie de l'être que Flaubert concevait également comme un attribut fondamental de l'écriture.

Les trois principaux niveaux de la narration rappellent l'idée flaubertienne: le mari écrit à son journal, donc à soi-même dans un discours fondamentalement *auto-réflexif*; la femme interpelle son mari décédé au moment où elle se met à écrire son propre journal, ce dialogue manqué demeure ainsi fictif ou imaginaire à l'intérieur de la fiction romanesque: comme tentative d'auto-compréhension il ne peut au fond franchir les limites du monologue, de l'auto-réflexion. Quant à la narration du fils simple d'esprit ou fils „Hermès”, elle témoigne d'une profonde solitude existentielle et son écriture, cette abondante „angoisse de la forme”, n'entame un dialogue avec les journaux des parents que dans un sens formel, restant une „note en bas de page” (voir la typographie) élevée au rang narratif.

La forme *monologique* est ainsi placée chez Závada – tout comme chez son maître Flaubert – dans l'horizon de la question de *l'illusion*: le désir éperdu du dialogue et le caractère illusoire de ce dernier. L'effacement des limites entre ce que l'on appelle réalité et ce que l'on appelle fiction, la mise en cause de la dichotomie – qui s'articule chez Flaubert avant tout dans le don qui-jotisme d'Emma Bovary – se manifeste dans la version postmoderne en une multiplication des positions du narrateur. La structure narrative du roman hongrois reprend et recompose *l'éloignement fatal de l'optique* d'Emma et de Charles Bovary pour montrer *l'essence „non-référentielle”* de *l'existence* humaine tout en mettant en évidence – dans une critique de la notion de „vérité” cartésienne – la disparité tragique des trois points de vue.

²¹ Barthes écrit à propos de Flaubert: „La modernité commence avec la recherche d'une littérature impossible”, *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, 159.

²² *Correspondance*, Lettre à Élisa Schlésinger, 14 janvier 1857, éd. cit., t. 2, 665–666.; le début du passage est cité dans Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.* 142.

²³ GENETTE Gérard, „Présentation”, in *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, p. 7.

²⁴ BARTHES *op. cit.*

Par ailleurs, *l'écriture* (*L'oreiller de Jadviga*) et la littérature (*Madame Bovary*) comme *lecture* s'affirment dans chacun des deux romans comme *désir* et comme possibilité *d'accomplissement*. Chez Flaubert, la littérature reste l'objet du désir: en réalité, Emma ne tombe point amoureuse de Léon ou de Rodolphe, mais des phrases, des „textes” de ceux-ci. En revanche, dans *Jadviga párnája* chacun des personnages crée soi-même, comme il crée l'Autre par son activité créatrice d'écriture, *l'écriture* s'avère par conséquent un mode *d'accomplissement* particulier.

Dans le roman de Závada, l'écriture ne s'inscrit pas simplement dans le thème *érotique*, mais devient elle-même une réalité sensitive, sensuelle, mieux même *charnelle* – ce qui est l'une des originalités de l'œuvre: l'épouse inscrit son texte dans le journal de son époux défunt, par quoi l'écriture – comblant le vide du véritable dialogue, le silence de la solitude – s'avère être une sorte d'accomplissement du désir: *transfiguration* à laquelle le récit se réfère constamment. C'est ainsi que le corpus *textuel* se transfigure en entité corporelle, *charnelle* sous la plume de l'auteur. Chez Závada l'union quasiment charnelle de l'homme et de la femme – qui ne peut s'accomplir dans la réalité de la fiction – s'accomplit cependant dans l'écriture. L'écriture – qui est à la fois l'élément structurant majeur du texte – accomplit et dépasse la tradition flaubertienne dans la mesure où la *déconstruction* du moi s'accomplit non seulement dans l'acte d'écriture, mais où cette déconstruction est suivie d'une sorte de *reconstruction*. C'est probablement à ce point précis que Závada s'éloigne de son maître, Flaubert et en dépasse le scepticisme ontologique: dans l'événement de la mort s'accomplit l'union des deux voix narratives (celle d'Ondris et celle de Jadviga). (Dans cette perspective-là, l'écrivain hongrois doit plus à Proust qu'à Flaubert.) D'où l'importance de la symbolique de Pâques dans le récit: alors que nous lisons en effet une histoire de 'passion amoureuse' entendue aussi bien dans le sens christique du terme –, la symbolique de *Pâques* se déploie en tant que motif d'une *résurrection textuelle* de l'auteur-couple du journal dédoublé.

Le dialogue avec la mort. L'écriture et le sacré.

Le dialogue des deux romans est avant tout un dialogue sur la mort. Selon un quasi consensus de la critique, *Madame Bovary* est l'un des ouvrages les plus fondamentalement autobiographiques de Flaubert²⁵ où l'écrivain pousse au plus loin son dialogue avec la mort²⁶. Philippe Lejeune décrit le rapport de l'auteur – qui compose, selon son interprétation, une *autobiographie fictive*, une *autofiction* – à son héroïne par le terme de „*dépersonnalisation lyrique*”. Si nous fondons notre lecture sur l'étude des personnages principaux, il nous semble frappant que Jadviga, tout comme Emma, est un mort-vivant dès le début du récit dont l'histoire peut être interprétée comme l'histoire d'une longue *agonie*. Les étapes, les „stations” de la souffrance d'Emma Bovary – qui s'empoisonne aussi bien dans un sens métaphorique que dans un sens concret – préfigurent les stations de la Passion amoureuse d'Ondris

²⁵ Il faut rappeler que Flaubert, avant d'écrire *Madame Bovary*, travaillait à son œuvre autobiographique, *Les Mémoires d'un fou* (1838-1842).

²⁶ Voir DE LATTRE Alain, *La bêtise d'Emma Bovary*, Paris, José Corti, 1980.

(motif structurant le roman de Závada), s'étendant dans une période temporelle allant de Pâques à Pâques.

Par ailleurs, dans la dernière partie du roman, la voix du fils cadet, Misu se réfère explicitement au rapport intertextuel reliant les deux romans: le fils simple d'esprit nous apprend que sa mère – qui, rappelons-le, lisait le roman de Flaubert – avait fait jadis une tentative de suicide lors d'une période de „mélancolie” évoquant celle de Madame Bovary. Après avoir pris le poison, Jadviga avait interpellé, dans un état de délire, sa fille appelée Berta – qui est, rappelons le, le prénom de la fille d'Emma Bovary (Jadviga n'a eu que des garçons). De plus, toujours dans son délire, l'héroïne de Závada traitait le train d'„Hirondelle” – intertexte se référant au nom du carosse du roman de Flaubert.

Závada ne renvoie pas simplement à certains motifs de *Madame Bovary*, la référence intertextuelle ne constitue pas seulement une parodie mise en abyme. Mais la *destruction* du *moi* de l'héroïne réarticule le cercle vicieux du désir métaphysique, reprend le geste de son prédécesseur dans la mesure où Jadviga s'identifiant à Emma, imite l'identification de celle-ci à ses lectures, cette position de lecture ou d'interprétation dépourvue de toute distanciation critique qui contribue à la *déconstruction de la personnalité*.

Le motif complémentaire du motif du *poison* est, dans chacun des deux romans, le motif de *l'encre*. „L'encre est mon élément naturel. Beau liquide, du reste, que ce liquide sombre! et dangeureux! Comme on s'y noie! Comme il attire!»²⁷ Poison et encre sont dans l'ouvrage de Flaubert les éléments d'une seule structure métaphorique: dans l'organisation métaphorique *écriture-mort* – hormis le sens destructeur ou nocif de l'écriture –, c'est aussi bien le dépassement de la bipolarité qui s'articule: sujet et objet de la création. (Voir l'analogie entre l'acte de lecture et l'acte d'écriture symbolisée par le motif de l'encre²⁸). Tout se passe comme si les mots du héros de Závada prononcés juste avant sa mort répondaient au propos de Flaubert cité ci-dessus: „Il ne me reste plus que la boisson. [...] Le papier, les lettres et la bouteille ouverte. Vin, eau de vie et encre. Et finalement la souffrance. Les taches d'encre sombres sur le papier blanc.” (Voir aussi la correspondance entre l'encre comme liquide et la mélancolie.²⁹)

La décomposition de l'être, du sujet peut également être interprétée comme un signe précurseur de la vision *postmoderne* chez Flaubert. Chez Závada, il s'agit de l'héritage flaubertien de son art de décomposer la subjectivité, l'individu, cette instance première de la modernité; tout comme l'arrivée de la „fin”, de l'apocalypse du moi, de la fin d'une ère romanesque. Or cette fin s'inscrit dans l'horizon d'un dialogue entre les deux œuvres sous une forme circulaire (ou si l'on veut, d'un cercle herméneutique) comme reprise du commencement de la *modernité* (Flaubert) dans la „*condition postmoderne*” du roman européen (Závada).

La mort d'Emma Bovary relève, dans l'esthétique flaubertienne, de la signification suivante: la mort comme destruction du beau, de l'esthétique. Dans

²⁷ *Correspondance*, Lettre à Louise Colet, 14 août 1853, éd. cit., t. 2., 395.

²⁸ STAROBINSKI Jean, „L'échelle des températures”, in *Travail de Flaubert*, op. cit., 69.

²⁹ Voir *Ibidem*.

le roman de Závada, *lecture, écriture et mort* constituent aussi une synthèse homogène, ce qui témoigne également de l'héritage flaubertien du récit où se déploie une union iconique des motifs du journal intime, de l'oreiller et de la mort: l'époux, tout comme l'épouse s'éteignent avec le journal intime sous la tête qui leur sert d'oreiller. („Sur son lit de mort, la tête de Maman reposait sur son journal comme sur un oreiller.”³⁰)

La structure essentiellement circulaire des deux romans s'avère dans un rapport iconique avec le motif de la *danse macabre*. Dans son excellente étude consacrée à *Madame Bovary*, Yvonne Bargues-Rollins interprète l'ensemble du roman de Flaubert – qui s'intéressait dès sa jeunesse à l'iconographie de ce motif d'origine médiévale – comme une danse macabre. Or, une partie considérable des motifs de la danse macabre apparaît également dans *L'oreiller de Jadviga*. Prenons quelques exemples à titre illustratif: la fameuse scène emblématique de *Madame Bovary* où le fiacre fait des tours infinis avec les deux amants dans la ville de Rouen; l'Hirondelle – dont nous venons de souligner la fonction intertextuelle – qui est un motif placé dans les deux romans dans le contexte de la mort. La dépouille mortelle du héros masculin de Závada est transportée à la maison en carrosse: la richesse archétypale de cette image achève la symbolique de la mort explicitée dans l'ensemble du roman³¹.

Les scènes de la célébration et du repas de noces – fort accentuées dans les deux ouvrages – renvoient également à l'iconographie de la danse macabre. Cette construction qui révèle l'idée de la *finitude* dans un événement du *commencement* remonte également, dans l'histoire du roman européen, à Cervantes. La lignée Cervantes-Flaubert-Závada semble ainsi constituer une tradition continue du roman européen *du moderne au postmoderne*, tout en donnant naissance à de riches correspondances intertextuelles.

Le nombre *trois*, dans une signification *diabolique*, anti-trinitaire, s'intègre également dans la série des motifs de la danse macabre, ce qui correspond dans l'iconographie originelle à la danse des trois morts et de trois vivants. La symbolique du trois est en même temps un fondement de la structure romanesque: le récit de Flaubert se construit de trois parties, celui de Závada se répartit en deux fois trois séquences.

Nous avons mentionné la métamorphose des personnages masculins – comme exemple d'intertextualité entre les deux ouvrages. Or, à la fin du récit de Flaubert, la figure de Charles Bovary, ce simple d'esprit, prototype du genre comique, s'élève – par la mort d'Emma (le moment où Charles parvient à comprendre, à „lire” authentiquement sa femme), puis par sa propre mort – au rang du sage, mieux même du saint. „Le rapport entre la sainteté et la bêtise a sans doute été fondamental pour Flaubert, il est reconnaissable chez Charles Bovary” affirme Michel Foucault³². Notons encore une fois les racines don quijottesques de cette ambiguïté que Thomas Mann souligne également à propos du héros de Cervantes.

³⁰ ZÁVADA *op. cit.*, 411.

³¹ BARGUES-ROLLIN Yvonne, „Une danse aux aveugles, *Madame Bovary*”, in *Le Pas de Flaubert: une danse macabre*, Paris, Honoré Champion, 1998.

³² FOUCAULT Michel, „La bibliothèque fantastique”, in *Le Travail de Flaubert, op. cit.*, 120.

Les deux romans atteignent la limite du *sacré* au moment où la mort arrive. Dans le texte de Závada, la mort s'accomplit dans l'acte d'écriture: le personnage d'Ondris – après s'être déconstruit et reconstitué par la création de son journal – écrit jusqu'à la mort. L'écriture semble ainsi s'accomplir dans l'événement de la mort, tout en remplaçant Éros. L'œuvre de András Osztatni (Ondris) se déploie ainsi face à la finitude en tant que confession, comprise jusque dans le sens religieux du terme. C'est que l'élévation, l'ascension du mari y est encore plus accentuée que chez Flaubert, vu qu'Ondris trouve la mort à un endroit sacré, dans la tour de l'église, après avoir prononcé une prière.

Hormis l'ascension de Charles, Flaubert introduit dans son roman un autre motif de la dimension transcendente: il s'agit de la figure de *l'aveugle*. Cette figure apparaissant et réapparaissant avant la mort d'Emma, traitée de „*transcendance noire*” par Jean Starobinski, est en soi une métaphore de la mort. Or, la figure de l'aveugle fait partie intégrante de la danse macabre flaubertienne, car la danse des aveugles est un élément fondamental de l'iconographie de la *danse macabre*. C'est dans la confrontation au personnage de l'aveugle que se révèle à Emma Bovary sa propre cécité spirituelle, c'est dans ce corps monstrueux qu'elle se confronte au monstre qu'elle porte dans son âme, c'est dans le chant de l'aveugle qu'elle reconnaît le chant des sirènes³³.

Dans *Madame Bovary*, tout comme dans *L'oreiller de Jadviga*, seul l'événement de la mort constitue une véritable rencontre, un véritable dialogue.

La *déconstruction du moi fictionnel* n'est donc pas forcément plus radicale dans le roman *postmoderne* qu'au moment de la naissance du roman *moderne*. La structure du dialogue intertextuel qui se déploie entre les deux œuvres dévoile ainsi une structure circulaire: nous retrouvons une forme infiniment cyclique dans l'espace intertextuel des réécritures de *Madame Bovary*, ou dans un contexte plus large, de *Don Quixote*. Ceci nous incite à penser et à repenser dans l'esprit de Flaubert, à remettre sans cesse en cause le dictionnaire de nos idées reçues, aussi bien en matière d'automatisme de termes techniques tels que moi référentiel et fictionnel, commencement et fin, moderne et postmoderne ou même roman.

Parvenu à ce point, le lecteur – comme quatrième auteur du roman de Závada – est contraint de se taire à la manière de Misu dans les dernières pages du récit où nous trouvons des pages blanches – allusion à *L'Éducation sentimentale* de Flaubert – symbolisant l'essence infiniment ouverte du récit, de la tradition, de l'écriture, l'espoir du recommencement sans fin de toute interprétation.

³³ STAROBINSKI *op. cit.*, 71.

Le roman polonais contemporain dans le concert européen

Gombrowicz: modèle ou antimodèle?

Le totalitarisme nous a habitués à appréhender la littérature des anciens pays de l'Est en termes d'isolement, de différence et de périphérie; et l'on s'est plu à voir dans la césure de 1989 la promesse d'un retour de ces pays dans la grande famille européenne. Cette vision est sans doute globalement juste, si l'on regarde l'ensemble de la production littéraire. Toutefois, elle ne s'applique guère à certains grands noms de la littérature est-européenne, comme Kundera, Kis, Márai, Nabokov ou Gombrowicz, qui durant l'époque communiste ont réussi à s'abstraire de la conjoncture politique et à donner à leur voix une résonance universelle. On ne peut oublier que la plupart de ces écrivains ont conquis leur autonomie au prix d'un arrachement à leur terre natale, et l'effort par lequel ils sont parvenus, chacun à sa manière, à transcender la blessure de l'exil, incite aujourd'hui à les regrouper dans un paradigme commun.

Mais si les circonstances et leur attitude les ont rapprochés, leurs oeuvres ne sauraient être considérées comme identiques. C'est là précisément qu'interviennent les immenses ressources offertes par la forme romanesque, qui par sa plasticité permet d'instaurer un dialogue fécond entre les cultures européennes. Aucune autre forme littéraire ne peut égaler le roman dans son miroitement protéiforme. Au-delà de leurs différences considérables, au-delà de leur singularité propre, les romans de Balzac, de Joyce, de Calvino – parmi tant et tant d'autres – restent des romans et sont immédiatement identifiables comme tels. Sans doute cette métamorphose continue du roman est-elle liée en grande partie à l'écoulement du temps et de l'histoire, mais elle n'en dépend pas nécessairement, comme le montre précisément la littérature polonaise. Il arrive que les perspectives historique et esthétique s'y croisent et se recoupent, mais elles sont loin de toujours converger. La première s'inscrit dans la temporalité historique (guerre, stalinisme, dégel, état de guerre, chute du communisme), la seconde rejoint immédiatement les métamorphoses des structures profondes du roman contemporain telles qu'elles se sont développées depuis Joyce, Musil, Proust ou Kafka. C'est ainsi que, malgré le totalitarisme et en dépit de la période du réalisme productif (qui fut un passage obligé pour toutes les littératures de l'Est), le roman polonais d'après la Seconde Guerre mondiale a connu des réalisations remarquables en s'appuyant d'une part sur les modèles européens, de l'autre sur ceux qui avaient été proposés dès les années trente par trois grands

écrivains polonais: Schulz, Witkacy et Gombrowicz. L'apport de ce dernier a été particulièrement précieux, non seulement parce qu'il a échappé à la tempête de la Seconde Guerre mondiale, alors que Schulz et Witkacy n'y ont pas survécu, mais surtout parce qu'il a mis au point sa propre stratégie d'écriture sous la forme d'un jeu intertextuel tournant à la parodie. Cette empreinte parodique a trouvé des échos chez les meilleurs écrivains de l'Europe de l'Est (Hrabal, Márai, Skvorecky, Nabokov...) et d'emblée, a propulsé Gombrowicz non seulement dans le paradigme de l'Europe centrale, mais aussi dans celui de l'Europe tout court, puisque la parodie gombrowiczienne visait à renverser ou à déconstruire subrepticement les modèles consacrés du roman traditionnel.

Chez Gombrowicz, le jeu intertextuel est plus qu'une méthode : c'est une option qui engage sa vision même de l'existence, fondée sur l'idée que l'individu ne peut se former en dehors de la relation avec autrui et *a fortiori* que l'écrivain ne peut rien créer *ex nihilo*: en dépit de son désir d'originalité, son geste créateur ne peut être que répétition des gestes et des postures de ses prédécesseurs. Ainsi, bien avant les postmodernes, Gombrowicz cristallise le sentiment de «déjà vu», mais il s'empresse de le combattre et se livre à un pillage ostentatoire des mécanismes et des formes romanesques: roman picaresque, conte philosophique, *Bildungsroman*, roman gothique, kitsch, roman non épique, toutes ces formes lui servent de repoussoir et il s'en inspire pour mieux s'y opposer. Il les orchestre tout en affirmant son individualité. Et lorsqu'on revoit aujourd'hui l'ensemble de son oeuvre, on ne peut manquer d'être frappé par cette étonnante perspicacité qui lui a permis de créer une sorte de modèle culturel «préventif».

Il n'a pas échappé en effet à Gombrowicz que le Sujet était l'une des premières victimes de la modernité. Et pour freiner les conséquences de cette crise, il a eu recours, sans la moindre retenue, à l'individualisme exacerbé d'un Moi suspendu entre l'auto-affirmation et la vacuité de «l'homme sans qualités». Il a fait de son écriture un acte existentiel. On serait tenté de voir ici une possible influence de Joyce, de Musil ou de Sartre, mais Gombrowicz, semble remonter plus loin jusqu'au modèle romanesque prébalzacien avec sa structure labyrinthique, son bouillonnement baroque qui fait surgir des événements inattendus, avec ses enfilades de récits fictionnels débridés où le métatexte, loin d'être une invention savante, naît naturellement dans la bouche du conteur de *Cosmos* par exemple: «Je vous raconterai une autre aventure plus étonnante...»¹. Ce roman, *Cosmos*, publié en 1965, est le dernier de Gombrowicz et il offre sans doute le meilleur modèle de roman qui synthétise les traditions polonaise et européenne: le narrateur s'y inscrit dans un espace familier (l'action se déroule en Pologne), mais cette couleur locale se trouve vite occultée par le cheminement étrange du récit. Un moineau pendu à une branche est à l'origine d'une enquête à la fois dramatique et saugrenue, menée par Witold (Gombrowicz prête volontiers son prénom à ses personnages) en compagnie d'un certain Frédéric, son «double». L'enquête se termine inéluctablement par un crime, touche ultime et grotesque d'une fin absurde. Ce qui en ressort, c'est que l'ordre qui semble régir l'existence humaine est totalement illusoire et qu'il n'est qu'une simple projection de la conscience. *Cosmos* offre ainsi

¹ GOMBROWICZ Witold, *Cosmos*, 1965, trad. G. Sédir, Denoël, (1965), 1980, 13.

une sorte de synthèse de toute la recherche de l'écrivain, de sa quête d'un sens dans un monde dépourvu de toute référence supérieure. Cette quête prend volontiers un aspect baroque, comme dans les romans de Milan Kundera qui, à l'instar de Gombrowicz, se tourne souvent vers Cervantès: les deux écrivains, le Polonais et le Tchèque, voient d'abord en Cervantès l'un des premiers romanciers à avoir déchiré le rideau de l'illusion romanesque². Mais chez Gombrowicz le parallèle vaut aussi par la manière d'osciller entre illusion et désillusion quant à la perception de la réalité, qu'elle soit intérieure ou extérieure. Don Quichotte est dupe de son imagination, Witold, dans *Cosmos*, est victime de sa conscience qui le pousse à vouloir constamment ordonner le monde. L'effet de l'illusion est le même: chacun s'engouffre dans la logique que lui dicte sa subjectivité. Don Quichotte se bat avec les moulins, car il reconnaît en eux des adversaires à sa hauteur; quant à Witold, pour prouver la logique de son enquête policière, il s'engage dans le jeu sans s'apercevoir qu'il perd du même coup son autonomie d'action et devient un «actant passif». Décentré de lui-même, il s'observe de l'extérieur en tant que personnage qui pense (en même temps qu'il est pensé), qui agit (en même temps qu'il est agi). Poussé par sa propre logique, il entre dans le cercle infernal de la subjectivité: (après avoir étranglé un chat, il se met à chercher le coupable de ce crime!).

Cervantès parodiait l'illusion romanesque, Gombrowicz fait voler en éclats la réalité du Moi pour en montrer la nature illusoire. Cervantès s'est livré à une satire contre le roman sentimental, Gombrowicz dénonce l'aporie de l'écriture qui ne peut saisir le chaos du monde qu'en l'ordonnant: «*Comment ne pas raconter après coup?*»³ dit le narrateur à propos des événements qu'il voudrait relater *in statu nascendi*. Le métatexte constitue une doublure du texte, dans laquelle le narrateur-auteur examine avec lucidité ses propres limites. *Cosmos* est par excellence un roman archétypique, qui montre l'impossibilité de créer un système. Parallèlement au Nouveau Roman, mais d'une manière tout à fait différente, Gombrowicz crée donc un modèle de romanesque qui s'autodétruit, un modèle où toute description du monde s'avère impossible et laisse place à un simple enregistrement de l'expérience cognitive.

Vers l'«autocréation»

Si le roman de Gombrowicz s'est imposé comme l'un des prototypes du roman européen, il faut reconnaître que son impact sur les auteurs polonais a été longtemps freiné par le contexte politique d'après-guerre. Relégué dans la littérature d'exil (au même titre que des écrivains comme Milosz⁴ ou Herling-Grudziński⁵), il proposait

² KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, première partie: «L'héritage décrié de Cervantès».

³ *Cosmos*, 41.

⁴ Les deux romans de Czeslaw Milosz *La prise du pouvoir* (1955) trad. J. Hersch, Gallimard, Paris, 1956, et *Sur les bords de l'Issa* (1955), trad. J. Hersch, Gallimard, Paris, 1956, correspondent parfaitement aux deux pôles de la création romanesque polonaise, laquelle, après la guerre, a oscillé entre l'histoire événementielle et l'histoire mythifiée.

⁵ Gustaw Herling-Grudziński fait partie des écrivains qui optent pour le récit court, plus apte selon lui à transmettre sa vision tragique du monde. (cf. son recueil de nouvelles: *Le Portrait vénitien et autres récits* Gallimard, Paris, 1995, *Variation sur les ténèbres*, Seuil, Paris, 1999, *Nuits blanches d'amour*, Seuil, Paris, 2001 (tous ces récits ont été traduits par Th. Douchy). La floraison de la nouvelle contemporaine mériterait sans doute une étude à part. Force est de constater que ces récits s'inscrivent dans le processus d'éclatement du roman traditionnel.

un modèle romanesque qui allait à l'encontre des directives officielles. Certes, la période du réalisme socialiste a été en Pologne relativement courte et le jdanovisme y a fait moins de ravages que dans d'autres pays du bloc totalitaire. Mais il faut souligner qu'avant que le réalisme productif ne s'installe, la littérature avait commencé par donner la parole aux nombreux témoins des faits de guerre, qui ressentaient le besoin d'exprimer l'horreur de l'Holocauste tout en sachant qu'ils s'aventuraient dans le domaine de l'indicible. Dans un premier temps, cette avalanche de documents a mis à l'écart la fiction romanesque en lui opposant la force du factuel exprimé le plus souvent avec une sobriété d'autant plus troublante qu'elle contraste avec la cruauté des épreuves endurées à la guerre, dans les camps nazis ou dans les goulags soviétiques. De ce point de vue, les récits de Tadeusz Borowski⁶ apparaissent comme une sorte d'épos négatif⁷ où l'héroïsme naît du degré de dégradation de la victime touchant le fond de l'inhumain. Parallèlement, dans la littérature de l'exil, l'image des camps soviétiques s'impose avec une intensité presque fascinante dans les récits de Herlig-Grudziński⁸ ou de Józef Czapski⁹. Aujourd'hui ces deux courants de la littérature de témoignage se trouvent paradoxalement transcendés par le retour à la fictionnalisation. Mais à l'époque, l'écrivain-témoin rejoignait l'historiographe qui par nature s'interdit toute invention narrative et privilégie une expression dépouillée de tout ornement et de toute émotivité. C'est ainsi que Zofia Nałkowska a écrit ses célèbres *Médailles*¹⁰ composés de brèves évocations de la vie des enfants à Auschwitz, alors que jusqu'alors elle multipliait avec brio les variations autour du roman expérimental.

C'est donc dans ce contexte que le pouvoir officiel impose le dogme du réalisme socialiste qui, aux yeux de certains pouvait apporter un remède aux blessures de guerre. Introduit en 1949, le roman dit «productif» expire en 1955. Le modèle romanesque de littérature «engagée» sera ensuite rejeté avec d'autant plus de vigueur qu'après la période d'aveuglement généralisé ou selon Trznadel, de «honte civile»¹¹, les écrivains les plus zélés chercheront des anticorps en se tournant vers des formes littéraires libérées de tout schématisme.

Et si sous la pression du stalinisme, des écrivains chevronnés comme Jerzy Andrzejewski¹² ou bien de jeunes débutants comme Tadeusz Konwicki¹³ ou Kazimierz Brandys¹⁴ ont souffert d'une véritable aliénation psychologique, la leçon qu'ils tireront de cette expérience sera de taille. Dès les années soixante, un certain nombre

⁶ BOROWSKI Tadeusz, *le Monde de pierre*, 1948, trad. L. Dyèvre, et E. Vaux, éd. Ch. Bourgois, Paris, 2002.

⁷ Formulation de Paul Ricœur, *Temps et récit*, Seuil, Paris, 1985, t. III, p. 342.

⁸ HERLING-GRUDZINSKI Gustaw, *Un monde à part* (1951), trad. (de l'anglais) par W. Desmond, Denoël, Paris, 1985.

⁹ CZAPSKI Jozef, *Wspomnienia Starobielskie (Souvenirs de Starobelsk, 1944)*, oeuvre non traduite en français.

¹⁰ *Medaliony*, 1947 (oeuvre non traduite en français).

¹¹ Titre du recueil d'entretiens avec les écrivains polonais qui parlent de leur aliénation à l'époque stalinienne. Propos réunis par Jacek Trznadel, (1986), tr. fr. *La Honte*, tr. (de l'allemand) par J. L. Lenault, le Cerf, 1993.

¹² Jerzy Andrzejewski (1909–1983)

¹³ Tadeusz Konwicki (1923–)

¹⁴ Kazimiers Brandys (1916–2000)

d'écrivains polonais contemporains s'interrogent sur les modalités de l'écriture romanesque dont il perçoit qu'elle peut avoir, au même titre que la révolution idéologique, un impact subversif. Certains propos sont étonnamment novateurs. Wilhelm Mach, par exemple, se rend célèbre pour avoir écrit une œuvre qui coïncide avec la poétique du Nouveau Roman, alors en pleine efflorescence à la même époque en France:

Une littérature conçue [...] d'un point de vue maximaliste et intransigeant, à qui l'on demande de restituer avec la même fidélité non seulement les faits, mais aussi notre expérience, et mais en plus, le processus par lequel nous transformons les matériaux dont nous disposons en une réalité nouvelle et démiurgique, une telle littérature [...] n'est qu'une vue de l'esprit, une chimère, car dès qu'on essaie de la concrétiser, elle ne ressemble guère à ce qu'elle pourrait être: ce n'est que silences mensongers, bribes et fragments de la réalité totale, sélectionnés et arrangés en vue de simuler cette fausse et illusoire organisation des choses, où du début à la fin les faits se déterminent réciproquement et se déroulent harmonieusement selon la logique des causes et des effets¹⁵.

La conscience du rôle de l'écriture est ici cruciale. Et Mach aurait certainement été sensible aux formulations de Ricardou, à son insistance sur cette révolution du genre romanesque qui consiste à déplacer le centre de gravité de l'action à la narration et à mettre au premier plan l'aventure de l'écriture avant celle des personnages.¹⁶

Mais ce modèle, par excellence occidental, prend une coloration particulière. La réflexion sur l'écriture romanesque, telle qu'on la trouve chez Brandys¹⁷, Konwicki¹⁸ et Andrzejewski¹⁹ renvoie tout d'abord à leur propre expérience du réalisme socialiste sanctionnée par un inévitable échec. Dès les années soixante, ils développent une sorte de dialogisme intertextuel avec les romans occidentaux, sans pour autant négliger le modèle gombrowiczien. Gombrowicz ne les influence pas directement, mais son attitude agonistique catalyse leur révolte contre les schémas de la littérature dite «engagée». Par ailleurs, le contact avec la littérature étrangère devenue enfin accessible renforce la conscience auctoriale de l'écrivain. Le roman en tant que tel se transforme en un forum de débats sur l'écriture. Les écrivains polonais souscrivent aux avancées de la théorie littéraire en Occident, mettent en question l'utopie du réalisme social et par conséquent l'idéologie en vigueur. Ils se livrent à une recherche de nouvelles formes romanesques, qu'un critique polonais, Jerzy Jarzêbski, désignera sous le nom d'*autocréation*, comprenant par là une projection créatrice où l'écrivain qui, en toute connaissance de cause, «s'attribue sans cesse et de manière dynamique des rôles chaque fois différents, qui lui permettent de regarder le monde de différents points de vue»²⁰. Il crée ainsi son identité en alignant sa vie sur son écriture.

¹⁵ *Les montagnes au bord de la mer Noire*, 1961. Roman non traduit en français.

¹⁶ RICARDOU Jean, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Seuil, Paris, 1971.

¹⁷ Le refus du réalisme conduit Brandys tout d'abord vers une forme épistolaire qui se caractérise par une sorte de dédoublement (ou de démultiplication) du sujet parlant. *Lettres à Mme Z*, 1960 (trad. A. Posner), Julliard, Paris, 1961.

¹⁸ *La clef des songes contemporains*, [1963] (trad. M. Laurent), Laffont, Paris, 1983.

¹⁹ *Les portes du paradis*, 1960 (trad. G. Lisowski), Gallimard, Paris, 1961.

²⁰ J. Jarzêbski, *Powiecæ jako autokracja*, Cracovie, Wyd. Lit. 1984, p. 426.

Ajoutons entre parenthèses que l'autocréation est une forme romanesque dans laquelle les écrivains polonais se sentent beaucoup plus à l'aise que dans le roman traditionnel et s'il en est ainsi, c'est que ce dernier est né de la tradition épique, laquelle ne s'est jamais développée en Pologne. Ainsi le roman réaliste du XIX^e siècle n'a laissé aucun chef d'œuvre qui puisse égaler par exemple le roman russe. En revanche, la multitude de possibilités offertes par le roman du XX^e siècle qui accueille aussi bien le langage poétique, le document que l'autobiographie, rejoint une tradition baroque particulièrement chère et familière aux Polonais. Et l'on retrouve là encore les tendances prébalzaciennes du roman: tout en se donnant comme roman, celui-ci ne dédaigne ni le subjectif ni le poétique. Le regain de ces tendances est d'autant plus important que depuis le stalinisme, le réalisme a perdu tout capital de confiance. La mise en valeur de la subjectivité permet de contourner la doxa totalitaire et d'échapper au rouleau compresseur de l'idéologie en place.

Mais les raisons du recours à l'autocréation ne s'arrêtent pas là. Outre la conjoncture politique, le facteur décisif est apporté par l'évolution de la narratologie occidentale et par son abandon au verdict barthésien de la mort de l'auteur. C'est en s'opposant à cet anéantissement que des écrivains comme Jerzy Andrzejewski²¹, Kazimierz Brandys²², Tadeusz Konwicki²³, Andrzej Kućeniewicz²⁴ et bien d'autres proposent toute une série de romans d'autofiction, de «journaux-essais», d'«autoromans», de quasi-mémoires, de romans généalogiques, dans lesquels ils utilisent à des fins toutes nouvelles les propositions formelles des précurseurs européens. La crise du roman fait ainsi écho à la crise du Sujet, celle-ci renvoyant elle-même au contexte historique.

Les nouvelles formes romanesques deviennent alors un bouclier contre l'aliénation idéologique. Prenons l'exemple le plus caractéristique, celui de Jerzy Andrzejewski avec son roman *La Pulpe*²⁵ écrit dans les années 60 et publié en 1979 en Pologne dans le circuit des éditions clandestines, puis officiellement après la chute du communisme. Comme le titre l'indique, le roman offre l'image d'une société sans visage, inconsistante, dépourvue d'axe directionnel: il annonce la vision postmoderne d'une réalité désormais épuisée, tout comme se sont exténuées les formes littéraires. Le roman devient ainsi l'espace privilégié où s'exprime cette génération schizophrénique plongée dans d'interminables questionnements historiques, politiques et moraux, ruminant ses échecs et ses désenchantements.

²¹ ANDRZEJEWSKI Jerzy, *Sautant sur les montagnes*, 1963 (tr. G. Lisowski), Gallimard, Paris, 1967.

²² BRANDYS Kazimiers, *Rondo*, 1967, Gallimard, 1989; *Le Troisième Henri*, 1966, Gallimard, Paris 1995; *De mémoire*, 1995, Gallimard, Paris 2003, ouvrages traduits par J. Y. Erhel; *L'art d'être aimée*, 1965, Gallimard, Paris 1993 tr. Ch. Potocki et G. Métérik.

²³ KONWICKI Tadeusz, *L'Ascension* (tr. fr. de J. Lisowski, Gallimard, 1971); *le Complexe polonais* (tr. de H. Włodarczyk, Laffont, 1988); *La petite Apocalypse* (tr. de Z. Bobowicz, Laffont, Paris 1981).

²⁴ KUSNIEWICZ Andrzej (1904–1993), *Le roi des Deux-Siciles*, 1970 (tr. Ch. Jeżewski, Albin Michel, Paris 1978).

²⁵ ANDRZEJEWSKI Jerzy, *La Pulpe*, 1979, l'Âge d'Homme, Lausanne, tr. J.-Y. Erhel, Gallimard, Paris 1989.

Ainsi la recherche formelle débouche inéluctablement sur l'histoire. Comprenons par là, non pas le fond d'une histoire événementielle dont le degré d'ingérence dans le roman reste très variable et se prête difficilement à une systématisation, mais plutôt la manière d'appréhender le temps historique, ce temps qui dans le roman moderne se trouve lui-même thématiqué. Or, dans ce domaine, paradoxalement, l'expérience totalitaire a remarquablement stimulé la créativité de nombreux romanciers qui se sont chargés d'apporter une réponse à l'histoire officielle, sur un ton souvent boudeur et ironique. Lorsque le roman occidental découvre que l'histoire n'est qu'une fonction de la narration – puisque toute narration produit inéluctablement de la fiction-, l'histoire s'en trouve immédiatement relativisée et ébranlée. De leur côté, les écrivains polonais surenchérisent en évoquant, à partir des aspects les plus concrets de leur propre expérience, souvent douloureuse, les ravages du mensonge idéologique et de l'instrumentalisation de l'histoire. Pour ne pas tomber sous l'emprise de l'histoire, la plupart font le choix d'une approche délibérément ludique dont ils proposent mille et une variantes. Ainsi, par exemple, Kućeniewicz se livre à un jeu polyphonique dont le but est d'affaiblir et finalement de dissoudre tout ce qui voudrait se faire passer comme vérité historique. Ses romans, qu'ils soient autobiographiques (comme *Constellations*²⁶) ou purement fictionnels (comme *le Roi des Deux-Siciles*) s'organisent en se modelant sur l'hypothèse « d'une réalité non réelle et d'une vérité non vraie » (*unwirkliche Wirklichkeit*). A l'instar de Gombrowicz, il se livre à une enquête policière, mais dont le but est de démêler les mystères de la causalité historique : dans *le Roi des Deux-Siciles*, se superposent deux assassinats, celui de l'archiduc Ferdinand et celui d'une simple bohémienne. Le narrateur est certes conscient que le premier est du ressort de l'histoire officielle, et l'autre de l'histoire privée, mais à ses yeux les deux faits revêtent une égale importance et s'inscrivent dans la trame de la tapisserie du passé, laquelle accueille indistinctement les faits, signifiants ou insignifiants. Kućeniewicz reconstitue l'histoire à travers des associations de couleurs, de sons, d'indices culturels, tout en sachant que cette reconstitution n'est qu'une tentative dérisoire, mais combien fascinante.....

On a souvent insisté sur l'appartenance de Kućeniewicz au paradigme du grand roman de la Mitteleuropa avec les noms de Robert Musil, Hermann Broch et Joseph Roth. Mais Kućeniewicz est différent. Son regard mobile va de l'ironie à la mythification et il les tient en parfait équilibre. Ironie et mythification sont en fait les deux pôles d'approche de l'histoire caractéristiques du roman polonais contemporain. La mythification de l'histoire n'est pas une stratégie homogène. Née d'une méfiance à l'égard de toute pétrification de l'histoire, elle renoue avec la tradition baroque des *silvae rerum* propre à la littérature polonaise et dans le contexte du roman moderne, elle permet à l'écriture de retrouver le Sens.

C'est dans cette tension essentielle entre création imaginaire mythifiante et volonté de saisir le passé que réside donc la dynamique sous-jacente à l'évolution du roman polonais, parallèlement aux interrogations du roman européen.

²⁶ 1972. tr. fr. Ch. Jezewski, F.-X. Jaujard, Laffont, 1993.

A l'épreuve de la liberté

Le choc de la liberté retrouvée et l'entrée dans la course à la mondialisation ont inévitablement amené des changements de tous ordres. Une fois de plus, c'est le roman qui en a rendu compte avec le plus de nuance en raison même de sa capacité à accepter des formes de plus en plus diversifiées et à accueillir de nouveaux thèmes. La thématique, précisément, reste très liée au contexte historique: règlement de comptes avec le passé, redécouverte de l'identité multiculturelle de la Pologne soumise pendant cinquante ans à une homogénéité de façade, redécouverte de la culture juive, dilemmes identitaires des espaces frontaliers, villes multiculturelles, voilà tout un ensemble de thèmes qui incitent les romanciers polonais à se plonger dans les arcanes, voire les incertitudes, de la mémoire, à la recherche de leurs racines.

Mais si ces préférences thématiques s'articulent par rapport au territoire polonais, les écrivains n'en retombent pas pour autant dans un particularisme étroit. Au contraire, le dépassement est constant et il s'opère essentiellement par le biais de la réflexion théorique sur l'écriture. Jusqu'alors celle-ci n'était le fait que de quelques privilégiés. Mais les frontières idéologiques une fois abolies, elle devient une sorte de bien commun: on lit – mais on écrit aussi – à la lumière de Gadamer, Ricoeur, Derrida, Rorty, de Man, on revient à Barthes, Foucault, Wittgenstein. C'est en faisant face à la fois aux exigences de la nouvelle réalité et aux contraintes de la nouvelle poétique, profondément marquée par la pensée philosophique, que le roman polonais soulève à son tour les questions de la mort de l'auteur, de la crise de la représentation et de la poétique de l'épuisement. L'hétérogénéité des propositions échappe à un classement précis, mais il est certain que le roman continue à osciller entre fiction et diction, entre imaginaire et factuel. S'il fallait chercher le dénominateur le plus généralisant, ce serait encore l'Histoire, présente à travers de multiples avatars et souvent réduite à une expérience subjective: celle, par exemple, d'un Myœliwski²⁷, écrivain d'origine paysanne, qui vit son propre déracinement à l'échelle plus large du déracinement culturel, social et religieux affectant l'ensemble du monde contemporain. Cette aptitude à recréer la réalité symbolique fait penser aux *Cent ans de solitude* où Garcia Marquez, auteur très prisé en Pologne à partir des années 90, présente une saga familiale dans un village perdu de Colombie, lequel résume à lui seul le continent sud-américain tout entier. Or, l'univers romanesque de Marquez est imprégné d'un réalisme magique qui est la marque des romans d'Olga Tokarczuk, notamment *Maison de jour, maison de nuit*, l'un des ouvrages importants de ces dernières années: ses visions nostalgiques du passé sont imprégnées d'onirisme et se confondent avec les mythologies anciennes et les souvenirs d'enfance²⁸.

L'enfance représente d'ailleurs un continent vers lequel vont se tourner avec prédilection nombre de romanciers, comme Paweł Huelle dont le roman *Weiser David*²⁹ entre délibérément en dialogue avec *Le Tambour* de Günter Grass³⁰. Un autre exemple intéressant est celui de *Hannemann*³¹, roman de Stefan Chwin, qui porte sur l'exode des Allemands de Gdańsk en 1945: un héros enfant, libre de tout *a priori*

²⁷ Les romans de Myœliwski (1932-) *Pierre sur pierre*, 1984, *Horizon*, 1996, *En écosant les haricots*, 2007 n'ont pas encore été traduits en français.

²⁸ *Maison de jour, maison de nuit*, 1998 (trad. de Ch. Glogowski, Laffont, Paris, 2001).

²⁹ *Weiser Dawidek*, 1987; (trad. de F. Rosset, L'Âge d'Homme, Lausanne 1990).

³⁰ P. Huelle est très sensible à ce dialogue avec la littérature allemande, comme le montre également son roman *Hans Castorp à Sopot*, dans lequel il propose une variation sur le thème de *la Montagne magique* de Thomas Mann.

nationaliste et politique, arrête son regard sur les objets abandonnés, brûlés ou jetés par les fenêtres des maisons, objets muets qui symbolisent le drame du déchirement entre deux peuples voisins. La narration est ici secondaire, elle s'efface devant la force des images qui immobilisent le temps, permettent de revivre le passé et de s'interroger sur sa signification véritable. Dans tous ces récits, les connotations historiques et culturelles sont fortes, la disparition de la causalité ne conduit pas au néant, mais devient au contraire une source d'interrogation et de sens. Dans ce retour de la mémoire, le roman remplit un rôle salutaire, car par le jeu de la fiction, il justifie et comble toutes les défaillances du souvenir, voulues ou non. Quelle que soit la stratégie adoptée, l'auteur y est toujours présent par l'affirmation de son identité narrative.

Si toutes ces réalisations s'inscrivent dans la profondeur du tissu polonais, d'autres expériences se tournent vers le roman postmoderne occidental avec son esprit ludique, son goût du kitsch et des provocations. Ce que les jeunes auteurs ont retenu de la postmodernité, c'est l'hypertrophie de la forme ouverte, l'affranchissement de la norme, le jeu intertextuel et l'ironie, le raffinement associé à la trivialité. Par son aspect ludique, le roman polonais dit postmoderne, traduit une volonté de détente, un désir d'autonomie après les tensions politiques de la période précédente. Il faut toutefois préciser que ces auteurs de la Pologne postcommuniste se grisent de leur liberté sans être passés au préalable par l'épreuve faustienne qui caractérise la trajectoire de l'homme occidental. Et le postmoderne polonais associe curieusement en lui, d'une part, l'innocence de ceux qui n'ont aucune responsabilité dans les apories et les drames du rationalisme et de la technoscience et, d'autre part, la volonté d'être reconnu dans le forum de la pensée moderne ou postmoderne. On retrouve ici Olga Tokarczuk³² qui s'inspire du mysticisme des Huguenots, mais aussi Jerzy Pilch³³ qui fusionne délibérément la légèreté de l'être avec le sentiment du vide, sans cacher ses affinités avec Kundera ou Cortazar. Il est également significatif que la romancière féministe polonaise Manuella Gretkowska³⁴, considérée comme l'un des auteurs les plus représentatifs du nouveau kitsch postmoderne, aime situer l'action de ses romans en France. Ses romans choquent certains, en amusent d'autres; pour d'autres encore, ils sont inodores et sans saveur. Le choc de la surprise qu'ils provoquent n'est malheureusement pas durable. D'où l'importance de l'invention, voire de la déconstruction à laquelle se complaisent les écrivains les plus jeunes: c'est ainsi que Natasza Goerke écrit ses *Fractales*³⁵, un algorithme reproduisant à l'infini citations, paraphrases et stéréotypes culturels, Wojciech Kuczok³⁶ écrit son «antibiographie» et Dorota Masłowska, un «antiroman héroïque»³⁷. Ils choquent, étonnent, tout en sachant que leur victoire sur la forme ne durera qu'un instant. Ces œuvres météores dessinent de nouvelles orbites, sans qu'on

³¹ 1995. Roman non traduit en français.

³² Cf. supra, note 8.

³³ *Sous l'aile d'un ange*, 2001, tr. L. Dyèvre, Noir sur Blanc, ????, 2007.

³⁴ *Tarot de Paris*, 1993, tr. par M. Bouvard et E. Pellet, Flammarion, Paris, 1998,

³⁵ 1994.

³⁶ *Antibiographie*, 2004, tr. L. Dyèvre, éditions de l'Olivier, 2006.

³⁷ *Polo cocktail party, la guerre polono-russe*, 2002. tr. Z. Bobowicz, Noir sur Blanc, 2004.

puisse bien savoir où est leur centre de gravité. Reste qu'apparaissent de vrais petits chefs-d'oeuvre, comme en témoignent les textes de Magdalena Tulli, traductrice de Calvino, qui sait transformer le roman historique en «machine littéraire», à produire la fiction. Mais c'est une fiction faussée à l'avance, fiction de la fiction, brisée dans la réfraction d'événements tout aussi absurdes qu'inattendus et dans lesquels se reconnaissent pourtant les tours et les détours de la grande Histoire.

Du côté des libraires, changement révolutionnaire. Les rayons sont remplis de romans de Andrzej Sapkowski³⁸, qui parallèlement à Tolkien s'affirme dans le genre de la fantasy. Provocations? Fin du roman? Sans doute pas, étant donné l'extraordinaire plasticité du genre romanesque. Il est cependant certain que le roman, qu'il soit polonais, européen ou mondial, vit aujourd'hui les mêmes succès et les mêmes dangers. Attribuant au destinataire un rôle de plus en plus considérable (concours, média, prix littéraires sur l'internet), il doit se défendre contre la tyrannie du public.

Quoi qu'il en soit, il reste un espace privilégié du dialogue pluriculturel, capable d'absorber les contradictions et de niveler les antagonismes socioculturels et politiques, ne cessant de s'imposer comme la grande métaphore de la réalité et de l'existence humaine.

³⁸ *Le dernier voeu*, tr. L. Dyèvre, éd. Bragellonne 2005.

Aux confins du roman espagnol contemporain

Sans doute n'était-il pas inutile, à l'orée de notre XXI^{ème} siècle et malgré le court recul que ces toutes premières années du second millénaire nous concèdent, de proposer cette réflexion collective sur un objet qui, à l'instar de bien d'autres, a connu dans les trois ou quatre dernières décennies, des vicissitudes, ou tout au moins de spectaculaires métamorphoses. En ce sens, la littérature «fin de siècle», si on la conçoit de façon globale, participe d'une conscience aiguë de la contingence et de la finitude – fussent-elles de l'époque ou des corps, des traditions critiques ou de tous les grands systèmes religieux, idéologiques ou axiologiques que le monde a connus depuis qu'il est monde. Marquée par un dépassement – de nature épistémologique – des frontières et des catégories, la littérature semble s'inscrire désormais dans un temps et un espace décloisonnés et comme laissés béants. Elle paraît rendre compte dans le même temps d'une manière de désenchantement insondable qui affecterait les plus récentes générations de créateurs et qui, peu ou prou, tendrait, sinon à uniformiser leurs productions selon un standard quasi unique, à estomper tout du moins leurs singularités. Pour le dire autrement, la mondialisation ne serait pas restée sans effets sur un champ qui jusqu'alors, s'il n'était à l'abri ni des écarts ni des ruptures ni même des extravagances, semblait en tout cas circonscrit et contrôlé par des traditions et des pères, des canons et des modèles.

S'interroger sur la validité conceptuelle de « roman européen » conduit dès lors à prendre en compte la question des bornages nationaux et géographiques tout autant que celle, plus incertaine, de patrimoine commun ou de conscience partagée d'une appartenance; conduit aussi à considérer la production romanesque –ou, plus justement, narrative– en termes de flux, d'échanges ou encore d'influences réciproques; conduit enfin à examiner la part des filiations, des consanguinités mais aussi des emprunts et des promiscuités dont ce «roman européen» est manifestement porteur. Ces prémisses posées, il va sans dire que l'approche du roman espagnol contemporain, que je propose dans le cadre limité de cette étude, n'épuiserait en rien ces questionnements. J'espère qu'en revanche elle contribuera à définir un peu plus les éventuels contours et enjeux de ce «roman européen» qui, à l'occasion de cette journée d'étude, nous occupe.

Prisonnière pendant longtemps d'une imagerie funeste qui, au mieux, en faisait le pays écervelé et pittoresque de la corrida et du flamenco, au pire, celui de la lugubre Inquisition ou de l'obscurantisme franquiste, l'Espagne semble aujourd'hui échapper

à ces stéréotypes réducteurs pour afficher un dynamisme, une jeunesse et une modernité que, parfois, on lui envie. Longtemps en guerre – civile puis mondiale-, écartelée entre les meilleurs et les plus vils de ses fils, étouffée par une dictature de près de quarante années, elle accède, à la mort de Franco, tout à la fois à la démocratie et au concert des nations, aux libertés fondamentales et à l’explosion des mœurs et des comportements. De ce point de vue-là, l’année 1975 demeure indépassable et jette tout à coup l’Espagne dans l’arène de l’Europe et du monde. Même si les changements avaient commencé de s’opérer bien auparavant, dans la clandestinité comme en plein jour, bien auparavant, le symbole était fort et l’histoire – qui aime les symboles- l’a retenu. Or, il n’est pas sûr que la littérature espagnole ait bénéficié d’un aussi beau sort et d’une aussi claire réhabilitation. Réduite le plus souvent – excusez du peu – à Cervantès ou à Lorca, elle a toujours peiné à rendre visibles – pour le profane – les innombrables figures qui, pourtant, jalonnent un parcours d’une vibrante densité et qui ont tissé, avec l’Europe en particulier, des réseaux de sens et de forme féconds et connivents, qu’il s’agisse de récit picaresque ou de roman social, de théâtre d’intrigue ou de poésie romantique, de nouvelle édifiante ou de conte philosophique. À l’aune de cette diversité d’inspiration, l’Espagne peut se mesurer et parfois même se targuer d’être à la source: le Cid, Lazarillo, don Quichotte ou don Juan ont, en effet, engendré bien des avatars.

Bien difficile alors est de porter le regard sur le roman des dernières années en gommant sans remords, non seulement le poids des nombreux héritages dont il est, peut-être à son corps défendant, le récipiendaire, mais encore l’éclat d’une généalogie qui, si elle est loin d’être linéaire, n’en porte pas moins les marques d’une cohérence et d’une continuité *sui generis*. Sans doute est-ce ainsi que se mesure le périmètre d’une littérature nationale: à sa capacité à se projeter, depuis le présent, vers un passé qui forcément la précède et l’explique. Pourtant telle ne va pas être la démarche historique que je vais suivre, préférant celle, plus vagabonde, d’une lectrice de l’immédiateté. Ainsi, plutôt que de saisir le roman espagnol le plus récent dans une chronologie rassurante, dans un ordre littéraire construit sur des périodisations et des cadres, il me semble plus pertinent de l’attraper en synchronie, c’est-à-dire dans l’état plénier d’une radicale dissemblance et d’une non moins constitutive étrangeté, fussent-elles supposées ou réelles, de l’ordre de l’approche objective ou du regard personnel.

On n’évitera cependant pas ce constat de départ: le roman espagnol contemporain est entré depuis le début des années 80 dans l’ère du tumulte bruyant, inversement proportionnel celui-ci à ce que l’on a pu appeler «la parole confisquée»¹ du roman sous la dictature. Aux silences et aux contraintes de tous ordres dont les moindres ne furent pas la censure et la répression, qui ont offusqué ou étouffé pendant longtemps l’audace créatrice de la péninsule, a succédé une période proprement débridée et affranchie d’une tutelle pesante. Fort de l’expérience d’une abondante et parfois brillante littérature de l’exil (Max Aub, Ramón Sender, Rafael Alberti, Francisco Ayala, Rosa

¹ La formule est utilisée dans CANAVAGGIO Jean (éd.), *Histoire de la littérature espagnole*, 2 vol., Paris, Fayard, 1994, II, p. 610.

Chacel...), nourri des propres renouvellements qu'il a su mettre en œuvre (le réalisme social revisité et la fiction autobiographique, entre autres²) et non insensible aux propositions expérimentales venues de Paris (structuralisme, telquelisme, lacanisme...), le roman espagnol, désormais entre les mains des *novísimos* (les «tout nouveaux»³), s'est enrichi aussi au contact stimulant de celui qui avait su occuper un espace en quelque sorte laissé vacant et allait définitivement changer la donne en proposant de nouvelles modalités d'écriture: le roman hispano-américain. Les fictions d'un Julio Cortázar, d'un Gabriel García Márquez, d'un Carlos Fuentes, d'un Guillermo Cabrera Infante, d'un José Donoso ou d'un Mario Vargas Llosa étaient devenues en un rien de temps, celui à peine d'un «boom» un peu plus que décennal (1960–1975), les labels absolus de la modernité narrative et, par conséquent, des modèles à suivre. Les maisons d'édition de Madrid mais surtout de Barcelone le comprirent bien, qui pesèrent de tout leur poids dans l'explosion d'un marché devenu tout à coup rentable et, comme si cela ne suffisait pas, dans l'invention de prix littéraires considérés comme des points de référence obligés. En parallèle, la critique littéraire prit un essor à ce jour non démenti, en n'abandonnant certes pas les revues universitaires mais en investissant les colonnes des suppléments littéraires des grands journaux (*El País*, *ABC*, *La Vanguardia*...) et celles de revues *ad hoc* qui, encore aujourd'hui, édictent souvent la norme et formatent le goût (*Cuadernos hispanoamericanos*, *Quimera*, *Ínsula*...) Cette soudaine fermentation intellectuelle n'allait pas rester sans effets sur une création en attente qui ne demandait qu'à exploser et à laquelle la légendaire *movida* – insolemment incarnée par le cinéaste iconoclaste Pedro Almodóvar – donna, à défaut d'un sens, la forme la plus kitsch et transgressive qui soit.

Si le signe majeur ou premier de ce roman nouveau est donc, au seuil des années 80, la récupération de la parole, comment se traduit cette spectaculaire sortie d'aphasie? Un mot pourrait à lui seul fournir une réponse brève mais satisfaisante: la pluralité. Les déclinaisons de celle-ci, toutefois, permettent de dessiner un atlas plus précis du roman espagnol contemporain jusque dans ses confins les plus inédits.

La plus évidente des pluralités concerne le retour simultané aux langues périphériques à la fois par des auteurs consacrés, jusque-là contraints pour écrire de céder au castillan – la langue hégémonique du centre et du pouvoir – mais aussi par de jeunes auteurs qui fourbissent leurs premières armes dans leur langue de naissance: le catalan, le basque ou le galicien. Il n'en faut pas plus pour raviver d'anciennes querelles entre Madrid et ses rivales: Barcelone et Bilbao en tête. Le roman espagnol (ou faudrait-il dire castillan?) y perd certes en unanimité, assurément pas en diversité et liberté: la Catalane Mercè Rodoreda, le Basque Bernardo Atxaga et le Galicien Manuel Rivas y acquièrent leurs lettres de noblesse, mettant ainsi à mal et en péril une prétendue appartenance nationale.

Dans la même perspective, la pluralité générique s'inscrit au front des nouvelles publications. Si le genre du roman continue de dominer, s'y agrège celui de la nouvelle

² On peut renvoyer aux œuvres, très diverses, de Luis Martín Santos, Ana María Matute, Alfonso Grosso, Juan García Hortelano, Juan Goytisolo, Juan Benet, etc.

³ Selon la dénomination de Carlos Barral.

– où l'on reconnaît la prévalence du modèle hispano-américain théorisé par Cortázar: brièveté, intensité et intentionnalité. Mais c'est plutôt vers les «sous-genres» ou la paralittérature que le roman espagnol déborde: le roman policier (ou le récit d'enquête), le roman autobiographique ou l'autofiction, le roman épistolaire ou les mémoires, le roman historique. Toutes ces modalités rompent avec le schéma antérieur quelque peu monolithique et sont, là aussi, autant le fait de très jeunes auteurs que l'effet du recyclage d'écrivains plus confirmés. Manuel Vázquez Montalbán impose Pepe Carvalho comme l'antihéros d'enquêtes policières détournées et désenchantées, renouvelle en quelque sorte le genre mais en empruntant largement au roman noir américain de Raymond Chandler et en laissant naturaliser son personnage à Cuba par Leonardo Padura Fuentes sous les traits du lieutenant de la police havanaise Mario Conde. Dans le même temps, Miguel Delibes, Juan Goytisolo, Juan Marsé, Carmen Martín Gaité ou Juan José Millás..., entre roman social, autofiction provocatrice et nouvelles configurations discursives, assurent une passionnante transition vers des renouveaux plus radicaux incarnés par Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, Almudena Grandes ou Javier Cercas dont la multiplicité des pratiques narratives le dispute à la diversité des styles. L'hybridité de leurs textes est fondée sur la saturation de références de toutes sortes –intertextuelles, iconographiques, audiovisuelles, cinématographiques, musicales etc.-, tous simulacres destinés à «faire écran entre le texte et le réel»⁴. Cette hybridité foncière remet en question, pour les auteurs incriminés, toute affiliation unitaire. Il devient dès lors impossible de parler de «générations», d'écoles ou même de mouvances. L'écrivain semble ainsi avancer seul et à découvert, jouant de tous les registres possibles dans un même roman, *a fortiori* d'un roman à l'autre, ajoutant sa différence individuelle à l'hétérogénéité collective. Sans doute faut-il y voir le signe d'un temps stigmatisé par la défiance face aux systèmes trop organisés, par la crise des grands récits de légitimation et d'identification, par la disqualification d'un rationnel trop contraignant et par la désorientation, voire l'errance d'un sujet qui, à la résidence fixe et à l'identité figée, préfère le nomadisme et la multi-appartenance. On peut appeler cela la postmodernité et applaudir, avec Edmund Smyth, à un roman désormais dominé par «la fragmentation, la discontinuité, l'indétermination, la pluralité, la métafictionnalité, l'hétérogénéité, l'intertextualité, le décentrement, la dislocation, le ludisme»⁵, tous traits qui, on doit le reconnaître, caractérisent partiellement ou totalement les romans des années 80-90 en Espagne, entrés ainsi, peut-être malgré eux, dans la cohorte des romans de la mondialité.

D'ailleurs, la pluralité thématique qui le définit confirme apparemment cet effet de lecture. Si les années 90 et 2000 connaissent une vogue de la littérature érotique, en particulier féminine (*Las edades de Lulú* d'Almudena Grandes en 1989 en peut constituer le paradigme) et de la littérature policière, suivant en cela d'autres

⁴ L'expression est de Jean-François Carcelen, in BUSSIÈRE-PERRIN Annie (éd.), *Le roman espagnol actuel. Pratiques d'écriture. 1975-2000* (t. II), Montpellier, Université Paul-Valéry, Éditions du CERS, 2001, p. 53.

⁵ Cité par ENCINAR Ángeles et GLENN Kathleen M. (éd.), *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p. 13.

⁶ Traduction : *Le nom des nôtres*.

littératures, elles voient aussi éclore un roman historique d'un genre nouveau, libre et décomplexé, affranchi des schémas historicistes et unificateurs, tantôt parodique et subversif, tantôt douloureux et dérangeant. À cela deux raisons peut-être. Tout d'abord l'emblématique date de 1992 – cinquième centenaire de la «découverte» de l'Amérique –, qui n'est pas restée sans effets non plus sur la production latino-américaine, et la non moins emblématique date de 1998 – centenaire du «désastre» espagnol marqué par la perte des dernières colonies d'Amérique-, jette brutalement l'Espagne et ses intellectuels dans une crise identitaire et une histoire que ces commémorations l'obligent à revisiter et réévaluer. Ensuite, l'entrée dans le nouveau siècle provoque d'autres rétrospections, non moins brutales. Si elles peuvent concerner la longue Guerre du Maroc (*El nombre de los nuestros* de Lorenzo Silva en 2001⁶) – convoquée précisément à un moment où l'Espagne affronte une immigration clandestine qui la déstabilise et des tensions croissantes autour de Ceuta et Melilla –, ces rétrospections regardent plutôt du côté d'une Transition mal digérée. À cet égard, le roman à juste titre encensé et multi-primé de Javier Cercas, *Soldados de Salamina* (2001)⁷, est exemplaire⁸. Roman historique construit à la manière d'un récit d'enquête, fondé sur un fait historique que la fable rattrape et sur un personnage peu recommandable resté sain et sauf pendant que la Guerre Civile faisait rage, il transcende les silences, conjure l'oubli et les ellipses qui furent au cœur de la Transition démocratique qui succéda au franquisme et renoue avec une mémoire, jugée digne, de l'Histoire. Ce faisant, il ressortit à ce que la critique a appelé «le double pacte de l'amnistie politique et de l'amnésie historique»⁹. On remarquera qu'au-delà de sa singulière densité, ce roman est doublement débiteur ou, pour le dire plus positivement, doublement connivent. D'une part, en effet, l'un des personnages du roman n'est autre que Roberto Bolaño, écrivain chilien mort en 2003 en Espagne et auteur d'une œuvre tout entière hantée par un travail mémoriel qui tente de démonter et de dénoncer –par toutes sortes de procédés y compris ironiques- le consensus amnésique et l'hypocrite réconciliation nationale que le Chili de la Transition a mis en place et dont on peut comprendre qu'ils puissent faire horreur aux victimes¹⁰. D'autre part, cette condamnation de l'amnésie et cette réhabilitation d'une mémoire honnête ne peuvent échapper à un rapprochement avec les travaux universellement diffusés de Paul Ricœur. Reconnaître chez un romancier espagnol du début du XXI^{ème} siècle cette double allégeance, d'abord au modèle hispano-américain du roman de la dictature et de la mémoire de la dictature, tel qu'il s'écrit à satiété au Chili et en Argentine depuis trente ans, ensuite aux écrits fondateurs d'un historien européen habité par l'inquiétude des ravages de l'oubli, c'est comprendre l'incessante tentation du dépassement des frontières (vers l'Amérique, vers l'Europe, vers l'Afrique ou vers ailleurs) et la reconnaissance d'un roman espagnol en quête de passage ou d'ouverture.

⁷ Traduction: *Soldats de Salamine*.

⁸ L'anecdote est centrée sur l'un des fondateurs de la Phalange Espagnole, ami de José Antonio Primo de Rivera.

⁹ ENCINAR Ángeles et GLENN Kathleen M. (éd.), *op. cit.*, p. 177 (c'est moi qui traduis).

¹⁰ Voir BOLANO Roberto, *Estrella distante [Étoile distante]* et *Nocturno de Chile [Nocturne du Chili]*.

Ce décloisonnement conscient est tout aussi perceptible dans les tergiversations qui marquent ce tout début de siècle. D'un côté, à l'image de ce qui se publie au même moment en Amérique Latine de langue espagnole, paraissent en Espagne des textes qui se réclament d'un «réalisme sale», d'une contre-culture moins dissidente que testimoniale, moins subversive que provocatrice, dans lesquels abondent les séquences de rock, vidéo, sexe, drogue et violence et où le dialogue incessant et l'écriture scénaristique effacent tout récit. Il s'agit des textes de ceux que l'on a nommés la « génération Nirvana»¹. D'un autre côté, émergent, souvent avec brio, des récits plus inclassables et plus éclectiques dans une composition qui hésite entre forme lisse et forme aléatoire, dans leurs enjeux esthétiques et leurs finalités éthiques, tels ceux de Luis Mateo Díez (*Las palabras de la vida*, 2000)¹², de José Jiménez Lozano (*El viaje de Jonás*, 2002)¹³, de Luis Landero (*El guitarrista*, 2002)¹⁴ ou encore de Enrique Vila-Matas, auteur de l'une des œuvres les plus complexes et inextricables des dernières années en Espagne: *Historia abreviada de la literatura portátil* (2000)¹⁵, paragon du fragmentaire, de l'hétérogène et d'une expérience narrative arrivée à ses limites dont le jeu sur les codes et les interférences brouille définitivement la lisibilité.

Cette tentation de la destruction du récit trouve curieusement une résistance dans ce qui se dessine comme un retour assumé et maîtrisé aux histoires et aux «best-sellers savants»¹⁶. Si Eduardo Mendoza, Arturo Pérez-Reverte et Antonio Muñoz Molina – le premier avec des fictions pleines d'humour et de mystère qui se déroulent dans une Barcelone magnifiée, le deuxième avec d'envoûtants romans historiques ou d'intrigue et le troisième avec de poignants romans mettant en scène une mémoire historique savamment affabulatrice – ont ouvert la voie de ce retour à la narrativité dès les années 80–90, c'est Carlos Ruiz Zafón et son roman publié en 2001, *La sombra del viento*¹⁷, qui signe la renaissance flamboyante d'un genre romanesque que l'on croyait mort et renoue avec une tradition que l'on croyait enterrée, en donnant à lire – avec un succès renversant, y compris dans les exigeants milieux universitaires – une épopée singulière alliant récit d'enquête et roman d'apprentissage et rappelant très fortement le *Nom de la rose* d'Umberto Eco. Est-ce à dire que l'Espagne n'aurait à offrir de nouveauté que dans le ressassement de vieilles recettes? Ne peut-on plutôt interpréter ce renouveau narratif comme un autre dépassement des frontières, comme un goût pérenne pour la métamorphose que le roman, désormais délié des pactes et des dispositifs textuels périmés et coercitifs, aurait à charge de signifier? Si tel est le cas, le roman espagnol contemporain peut continuer à aborder les rivages européens, voire continuer à naviguer sur les eaux d'autres territoires proches ou lointains et même prétendre à une migration sans fin. Car, dans ce paradoxe intrinsèque – transposable, je crois, à d'autres romans nationaux –, se noue et se joue peut-être la

¹¹ Par exemple Roger Wolfe, *Hay una guerra [Il y a une guerre]* (1997) ou Ray Loriga, *El hombre que inventó Manhattan [L'homme qui inventa Manhattan]* (2004).

¹² Traduction: *Les mots de la vie*.

¹³ Traduction: *Le voyage de Jonas*.

¹⁴ Traduction: *Le guitariste*.

¹⁵ Traduction: *Histoire abrégée de la littérature portable*.

¹⁶ Selon l'expression de Rafael Conte, citée par Jacques Soubeyroux, in Annie Bussière-Perrin (éd.), *op. cit.*, 165.

¹⁷ Traduction: *L'ombre du vent*.

Bibliographie sommaire

- BONELLS Jordi, *Le roman espagnol contemporain. De 1939 à nos jours*, Paris, Nathan Université, 1998.
- BUSSIÈRE-PERRIN Annie (éd.), *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives. 1975–2000* (t. I), Université Paul-Valéry, Éditions du CERS, 1998; *Le roman espagnol actuel. Pratiques d'écriture. 1975–2000* (t. II), Montpellier, Université Paul-Valéry, Éditions du CERS, 2001.
- CANAVAGGIO, Jean (éd.), *Histoire de la littérature espagnole*, 2 vol., Paris, Fayard, 1994.
- ENCINAR Ángeles et GLENN Kathleen M. (éd.), *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984–2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- POZUELO YVANCOS José María, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelone, Península, 2004.