

**Se raconter dans la langue de l'exil :
voix plurielles de la littérature française contemporaine.**

Mémoire, identité, fiction de parcours fragmentés.

**Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der *französischen Literaturwissenschaft*
in der Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften
der Bergischen Universität Wuppertal**

**vorgelegt von
Marie Cravageot
aus Nancy (Frankreich)**

Wuppertal, im Januar 2022

*Le ciel est pour tout le monde.
Les hommes traversent le même brouillard.*

Yasmina Reza, *Heureux les heureux*

Remerciements

Je tiens à remercier Monsieur Matei Chihaiia qui a encadré cette thèse et qui m'a fait partager ses brillantes intuitions. Qu'il soit aussi remercié pour sa gentillesse, sa disponibilité et ses nombreux encouragements.

Je remercie également Monsieur Stephan Nowotnick pour son soutien et ses précieux conseils. Merci pour les échanges directement et indirectement liés à cette recherche qui ont toujours permis de faire mûrir ma réflexion. Merci aussi de m'avoir initiée à ce beau projet des *Rencontres littéraires de Wuppertal* m'offrant ainsi le privilège d'échanger avec de très belles plumes de la littérature française contemporaine – ce qui n'est pas sans lien avec cette recherche.

Soient également chaleureusement remerciés les professeurs Madame Cornelia Ruhe et Monsieur Michael Scheffel pour avoir répondu présents à entrer dans l'aventure de cette thèse. Je vous suis très reconnaissante d'avoir accepté l'invitation.

J'adresse toute ma gratitude à notre doyenne de la faculté, Madame Ursula Kocher, pour m'avoir permis de terminer cette recherche dans les meilleures conditions.

Merci aussi bien sûr à Laura Alcoba et Maryam Madjidi, deux auteures de notre corpus, pour avoir accepté nos différentes invitations. Merci d'être venues à Wuppertal et un immense merci pour les échanges riches et intéressants.

Grand merci à mes amis pour leurs gentils mots et particulièrement à Éléonore pour sa relecture attentive, ses remarques constructives et ses paroles rassurantes.

J'adresse une pensée toute particulière à Alex, pour son soutien, sa patience et sa disponibilité afin de me laisser le temps nécessaire à l'écriture de ces pages ; et à mes trois petits trésors qui sont un gage de motivation indéniable dans ces longs mois de travail.

Une pensée très affectueuse à mon frère et mes sœurs, pour leurs encouragements, leur soutien mais aussi leurs distractions quand les pauses s'imposaient !

Une mention très spéciale pour mes parents à qui je dédie ce travail. Tous mes efforts et ma ténacité face aux nombreuses heures de labeur sont en grande partie le fruit de la confiance qu'ils m'ont toujours accordée. Merci à eux pour leur soutien inconditionnel, leurs encouragements dans mes aventures universitaires et professionnelles, et aussi leur appui spécifique lié à ce travail. À ma mère au cœur d'or pour son aide dans la logistique familiale et à mon père, pour le modèle qu'il a sans nul doute insufflé à mon parcours. Je me souviens encore de sa soutenance de thèse de médecine, quand du haut de mes sept ans, assise au premier rang, je l'écoutais avec attention et admiration échanger avec ces hommes habillés de longues robes noires. Quelle fierté ! J'espère à mon tour les rendre heureux et fiers du travail accompli.

Table des matières

Remerciements	3
Table des matières	4
Table des illustrations	7
Avant-propos	8
Introduction	9
Chapitre 1 : Exil, mémoire, identité : concepts théoriques	13
1.1 Littérature de la migration	13
1.1.1 Littératures francophones et théorie postcoloniale	13
1.1.2 Littératures migrantes, littérature de migration.....	16
1.1.3 À propos de l'exil.....	17
1.2 Translinguisme littéraire	20
1.2.1 L'écriture entre les langues.....	20
1.2.2 Étude critique du plurilinguisme en littérature.....	21
1.2.3 Ces écrivains venus d'ailleurs.....	23
1.2.4 Du translinguisme au transculturalisme.....	25
1.3 Le concept d'identité	28
1.3.1 L'identité : contour d'une définition.....	28
1.3.2 Dimension dynamique de l'identité.....	29
1.3.3 Identité d'écrivains plurilingues.....	31
1.3.4 Construction de l'identité par le récit.....	32
1.4 Le concept de mémoire	35
1.4.1 Mémoire individuelle et mémoire collective.....	36
1.4.2 Mémoire culturelle et histoire.....	40
1.4.3 Mémoire et littérature.....	43
1.5 Corpus et méthodologie de la recherche	49
1.5.1 Choix des œuvres.....	49
1.5.2 Présentation des auteurs du corpus.....	51
1.5.3 Méthodologie de la recherche.....	53

Chapitre 2 : Exil, mémoire, identité : des récits de voix plurielles	57
2.1 Alcoba : <i>Le bleu des abeilles</i>	57
2.1.1 Enfance et souvenirs	58
2.1.1.1 Le « je » pluriel de la narratrice.....	58
2.1.1.2 Récit d'enfance du <i>ici</i> et du <i>là-bas</i>	60
2.1.2 Écriture cathartique	62
2.1.2.1 Souvenirs et traces du passé.....	62
2.1.2.2 Se souvenir pour oublier.....	64
2.1.2.3 Mémoire individuelle, familiale et collective.....	65
2.1.3 Se (re-)construire entre les langues et les cultures	69
2.1.3.1 Enfance et pays d'accueil.....	69
2.1.3.2 Vivre entre les langues.....	70
2.1.3.3 L'importance de la lecture.....	75
2.2 Santiago H. Amigorena : <i>Une adolescence taciturne – Le second exil</i> ...	78
2.2.1 Douleur de l'exil	80
2.2.1.1 L'enfance.....	80
2.2.1.2 Entre mémoire et oubli.....	81
2.2.2 Métamorphose	84
2.2.2.1 Nouveaux repères.....	84
2.2.2.2 Du jeu des langues.....	89
2.2.2.3 Souvenirs.....	91
2.2.2.4 Exil et écriture.....	92
2.3 Maryam Madjidi : <i>Marx et la poupée</i>	100
2.3.1 Une mémoire de l'exil	100
2.3.1.1 Mémoire du pays natal.....	100
2.3.1.2 Découvrir un nouveau territoire.....	104
2.3.2 Grandir entre les langues et les cultures	106
2.3.2.1 Lutter.....	106
2.3.2.2 Négocier.....	110
2.3.2.3 Se réconcilier.....	115
2.3.3 Écrire entre les langues et les cultures	120
2.3.3.1 Un récit protéiforme.....	120
2.3.3.2 Intertextualité.....	123
2.3.3.2 Donner vie et voix aux absents.....	124
2.4 Velibor Čolić : <i>Manuel d'exil – Comment réussir son exil en trente-cinq leçons</i>	130
2.4.1 Une mémoire pour exulter	131

2.4.1.1 L'arrivée en France.....	131
2.4.1.2 Le souvenir de la guerre.....	133
2.4.1.3 Retour au « pays natal »	139
2.4.2 L'exil et ses renaissances.....	142
2.4.2.1 La déchéance et la douloureuse solitude.....	142
2.4.2.2 Manuel de survie.....	147
2.4.2.3 L'apprentissage de la langue française.....	148
2.4.2.4 La naissance de l'écriture.....	153
2.4.3 La littérature comme discours.....	156
2.4.3.1 Intertextualité.....	156
2.4.3.2 De l'importance de la littérature.....	158
Chapitre 3 : Se raconter : se souvenir pour se construire.....	163
3.1 Le récit de l'exil comme roman-mémoire.....	163
3.1.1 Une mémoire plurielle.....	163
3.1.1.1 Des mémoires en contact.....	163
3.1.1.2 Parcours individuel, dimension collective.....	164
3.1.2 Une mémoire de l'indicible.....	168
3.1.2.1 Trouver les mots pour dire les maux.....	168
3.1.2.2 La mémoire face à l'Histoire.....	170
3.1.2.3 L'intertextualité comme espace de la mémoire.....	173
<i>Regards croisés</i> : le film <i>Exil</i> de Rithy Panh.....	176
3.2. Identité plurielle et écriture sans frontières.....	184
3.2.1 Une identité plurielle.....	184
3.2.1.1 Le territoire de la langue.....	184
3.2.1.2 Métissage et hybridité identitaire.....	187
3.2.2 Le récit de l'exil au-delà des frontières.....	190
3.2.2.1 Voix multiples d'un « je » polyphonique.....	190
3.2.2.2 Se jouer des frontières dans l'écriture.....	191
3.2.2.3 La littérature pour réparer le monde.....	194
<i>Regards croisés</i> : les statues de <i>Voyageurs</i> de Bruno Catalano.....	196
Conclusion.....	199
Annexes.....	201
Annexe 1 : Conférence de Laura Alcoba.....	201
Annexe 2 : Entretien avec Maryam Madjidi.....	208
Bibliographie.....	216

Table des illustrations

Image 1 : <i>La correspondance de Santiago</i> . Dans <i>Une adolescence taciturne</i> , de Santiago H. Amigorena (p. 31).....	95
Image 2 : <i>Variation textuelle</i> . Dans <i>Une adolescence taciturne</i> , de Santiago H. Amigorena (p. 51).....	96
Image 3 : <i>L'enfance de Rithy Panh</i> . Dans <i>Exil</i> de Rithy Panh (00:04:05).....	176
Image 4 : <i>À la recherche de nourriture</i> . Dans <i>Exil</i> de Rithy Panh (00:27:28).....	177
Image 5 : <i>Face aux disparus</i> . Dans <i>Exil</i> de Rithy Panh (01:03:12).....	179
Image 6 : <i>La libération de Phnom Penh</i> . Dans <i>Exil</i> de Rithy Panh (00:53:46).....	180
Image 7 : <i>Les rues désertes</i> . Dans <i>Exil</i> de Rithy Panh (00:11 :46).....	181
Image 8 : <i>Panh, Rity, rescapé des camps Khmers rouges</i> . Dans <i>Exil</i> de Rithy Panh (01:15:35).....	182
Image 9 : <i>La lune de Rithy Panh</i> . Dans <i>Exil</i> de Rithy Panh (00:25:31).....	183
Image 10 : <i>L'arrivée à Montréal</i> . Dans <i>L'exil vaut le voyage</i> de Dany Laferrière (p. 219).....	192
Image 11 : <i>Nabokov</i> . Dans <i>L'exil vaut le voyage</i> de Dany Laferrière (p. 255).....	193
Image 12 : <i>Benoît</i> . Statue de Bruno Catalano.....	196
Image 13 : <i>Fragments</i> . Statue de Bruno Catalano.....	198

Avant-propos

Le point de départ de ce travail est une profonde admiration pour ces écrivaines et ces écrivains dont la langue d'écriture n'est pas leur langue maternelle : produire, créer, façonner un texte avec des mots qui ont été appris et non acquis. Le déplacement linguistique peut avoir de très nombreuses raisons ; toutefois, il demeure principalement lié à un déplacement géographique, désiré ou non, qui invite une reconstruction dans un nouvel univers.

Cette admiration a engendré une véritable curiosité pour la lecture de ces textes avec ce constat : la littérature française contemporaine regorge de romans qui sont le fruit d'une écriture en français alors que leur auteur ou leur autrice n'est pas « né(e) » dans cette langue. N'y a-t-il pas là un phénomène qui mériterait qu'on l'étudie ?

De cette curiosité en tant que lectrice a émergé l'interrogation de ce qui se dit de cette littérature d'un œil plus critique. L'intérêt pour ce profil d'écrivains a bel et bien déjà suscité débats et réflexions dans la recherche. Toutefois, les études sont plutôt récentes, et surtout, le parcours de l'écrivain semble plus questionner que le texte littéraire lui-même. Or, ces romans invitent justement à creuser de nombreuses questions passionnantes, intrinsèquement liées à la narration elle-même. Et si l'aventure commençait ici justement ?

L'objectif de cette recherche est d'envisager le paradigme translingue et transculturel dans la littérature française contemporaine non pas comme un simple enjeu thématique, mais plutôt comme une manifestation spécifique dans la narration et la langue des récits de l'exploration mémorielle et identitaire liée au parcours de l'exil. La tension entre pays d'origine et pays d'accueil, fiction et réalité, expérience individuelle et collective, identité personnelle et identité narrative, texte et intertexte, façonnerait alors une poétique portée par la géographie migratoire dont sont marqués les personnages et les auteurs de notre corpus. Cette cartographie poétique ne cherche pas à rendre le récit autobiographique/autofictionnel translingue lisse et universel, mais tente de proposer des outils pour l'analyse de cette littérature spécifique.

Ainsi l'hypothèse qui est éprouvée au cours de cette recherche est la suivante : les récits d'exil d'auteurs translingues problématisent la pluralité de la mémoire et de l'identité, leur conférant par là même une puissance créative singulière libérée de toutes frontières et de toute appartenance. Autrement dit, ce qui a été vécu comme un parcours fragmenté, avec comme point de fracture l'exil, devient le motif même des romans dont les strates mémorielles et identitaires se révèlent tant dans l'histoire qui est racontée que dans le discours qui le raconte.

Introduction

Quel drôle de hasard – si tant est qu’on accorde légitimité au hasard – que de terminer la rédaction de ce travail au moment où le Prix Goncourt 2021 vient d’être attribué à Mohamed Mbougar Sarr pour son roman *La plus secrète mémoire des hommes*¹. La remise du prix le plus prestigieux de la scène littéraire parisienne à ce jeune romancier sénégalais est un moment fort pour la littérature en langue française qui s’écrit chaque jour aux quatre coins du monde. Une invitation, s’il en fallait une, à penser le monde littéraire au-delà des frontières de la métropole.

Les premiers mots de l’auteur lui-même, interviewé à cette occasion, saluent cette reconnaissance particulière :

Je pense que c’est un formidable signal qu’ils envoient à tout l’espace francophone, d’abord, qu’ils envoient à la littérature, [...] et au goût de la lecture, qui soit fondé sur le pur désir d’aventure et la pure passion des textes qui tentent comme ça d’aller, en effet, vers le monde pour se confronter à l’Histoire [...] parfois tragique [...] et qu’on ne sait pas toujours comment aborder sans heurter les sensibilités. Et bien, c’est peut-être par le roman, [...] [qui devient] une manière d’appeler à réfléchir à des questions graves [...]. Donc le roman comme le lieu de pensée du monde, c’est quelque chose qui me semble absolument important. [...] le roman est d’abord pour comprendre le monde et l’élucider. Et élucider le monde demande toujours du courage, demande une capacité, une disponibilité à écouter l’autre, parfois à se mettre à sa place [...] Dans une fiction, on est avec des personnages, mais on est surtout en face de soi. Et ce dialogue-là de soi à soi, permet paradoxalement d’aller peut-être beaucoup plus loin dans ce qui est autre, dans ce qui nous entoure, et donc le roman comme lieu d’élucidation, comme lieu de saut éthique, comme lieu de compréhension, évidemment, ça c’est une idée que je porte, à laquelle je crois profondément.²

Les mots de Mohamed Mbougar Sarr résonnent particulièrement en regard de cette recherche où nous mettons en lumière des textes littéraires dont les parcours d’individus sont

¹ Mohamed Mbougar Sarr (2021) : *La plus secrète mémoire des hommes*, Paris : Philippe Rey / Dakar : Jimsaan. En plus du Prix Goncourt, le roman a également obtenu le Prix Transfuge du meilleur roman de langue française 2021, le Prix Hennessy du livre 2021 et le Prix FETKANN ! Maryse Condé 2021, Mention Spéciale du Jury. Le roman est un récit initiatique qui fait voyager entre les espaces et les époques, tout en

² Entretien mené par François Busnel, pour l’émission télévisée *La Grande Librairie*, le 03.11.2021.

confrontés à l'Histoire et dont leurs auteurs ne sont pas nés en France, même si le français est leur langue d'écriture. Ces auteurs plurilingues ont cette caractéristique de relier des univers linguistiques et culturels divers et donnent à réfléchir au renouveau constant du paradigme de la littérature française contemporaine.

Il n'est pas nouveau qu'un écrivain né hors de France soit couronné de prix littéraires réputés. Concernant les prix Goncourt, Goncourt du premier roman, Renaudot, Femina ou Médicis, pensons entre autres à Andreï Makine, Eduardo Manet, François Cheng, Vassilis Alexakis, Atiq Rahimi, Dai Sijie, Maryam Madjidi, Nancy Huston, Boris Schreiber ou encore Shan Sa. Ces récompenses mettent en lumière la visibilité accordée à la pluralité et la diversité de la littérature puisque ces auteurs sont présentés comme auteurs plurilingues soulignant leur parcours spécifique. Il fut une époque où ces auteurs rencontraient bon nombre d'obstacles. Pensons ici par exemple à Henry Troyat, né Lev Aslanovitch Tarassov à Moscou en 1911, qui s'est trouvé contraint par son éditeur à inventer un nom d'emprunt à consonance française pour « éviter le malentendu » de voir ses romans pris pour des traductions au risque de « gâcher toute sa carrière »³. Le romancier a alors changé de nom en 1935 au moment de publier *Faux Jour*, son premier roman. Ses nombreux romans salués par la critique et récompensés de plusieurs prix littéraires, dont le Prix Goncourt en 1938, puis son entrée à l'Académie française en 1959 peuvent éventuellement questionner la pertinence des conseils de cet éditeur. Au fil des décennies suivantes, les auteurs n'ont plus eu à changer de nom, en témoignent Samuel Beckett, Romain Gary, Milan Kundera, Hector Biancotti, Jorge Semprun, Tzvetan Todorov, Georges-Arthur Goldschmitt, Chahdortt Djavani, Agota Kristof, Akira Mizubayashi, Luba Jurgenson, Laura Alcoba, Maryam Madjidi, Velibor Čolić, Santiago H. Amigorena et bien d'autres encore. Non que leur parcours soit un long fleuve tranquille, il n'en demeure pas moins que leur travail d'écrivain est reconnu – même si de nombreuses interrogations demeurent, notamment autour de leur dénomination et leur classification –. Ainsi la question de la migration des auteurs n'est désormais plus gommée voire dissimulée. Au contraire, elle devient même objet de réflexion pour les critiques de la littérature française⁴, et le parcours migratoire comme motif littéraire fait sans conteste partie intégrante du champ littéraire français.

³ C'est en 1990 qu'Henry Troyat confie sur France Culture qu'il n'a pas vraiment choisi de prendre le pseudonyme Troyat et qu'il s'est senti « obligé » de le faire par son éditeur. Dans cette entrevue, alors âgé de 79 ans, il raconte le drame qu'a représenté ce changement d'identité pour lui et sa famille : « Il y a toujours un petit Léon Tarassov qui dort quand-même au fond de mon cœur », explique-t-il.

⁴ Voir la section des concepts théoriques de cette recherche qui aborde cette question.

Par ailleurs, il n'est pas non plus nouveau de trouver le thème de l'exil dans la littérature ; en témoigne le périple d'Ulysse narré par Homère dans *L'Odyssee*. L'épopée la plus connue portant sur l'exil, grand modèle littéraire qui engendrera grand nombre de variations, transpositions et réécritures⁵ au fil des siècles, montre l'attrait continuellement renouvelé non seulement du mythe en lui-même mais aussi de cette thématique. Ulysse est sans conteste une figure intemporelle : l'actualité d'Ulysse s'explique entre autres par son statut de voyageur et d'exilé. Personnage errant sur les flots regorgeant de périls, empêché de rentrer chez lui au retour d'une grande guerre, séparé des siens par des distances incalculables, sa condition est celle que connaissent un très grand nombre d'individus aujourd'hui encore – en témoignent les événements récents.

De cette actualité – sociale et littéraire, à savoir les populations forcées à migrer et ces écrivains ayant trouvé en France une terre d'accueil – s'est éveillé notre intérêt pour cette question du motif de l'exil dans des œuvres de la littérature française écrites par des écrivaines et des écrivains ayant connu ce parcours de l'exil. Comment se projette ce parcours fragmenté au moyen de l'écriture ?

Observer ces récits de vie, parcourir avec eux ces cheminements de réflexion vers un passé qui renaît dans l'écriture, laisse penser qu'il s'agit aussi d'ouvrir une page de l'Histoire, soit l'histoire des individus et celle du monde. Raconter son exil, c'est aussi explorer un déplacement, géographique, socioculturel et linguistique. La mise en mots de ce retour sur le passé entraîne une interrogation concernant le processus de récupération de la mémoire et les manifestations mémorielles liées à l'exil. Dans cette optique, nous avons tenté au cours de cette recherche de dégager dans le corpus sélectionné les mécanismes de construction de la mémoire de l'exil dans une perspective identitaire à partir de la problématique suivante : Quelles traces mémorielles et identitaires se révèlent dans le récit de l'exil, expérience vécue par le sujet qui le raconte ?

Pour répondre à cette question centrale, notre hypothèse s'articule autour de trois orientations. Tout d'abord, les récits d'exil d'auteurs relatant leur parcours mettent en

⁵ De *Ulysse* (1922), de James Joyce à *Ulysse from Bagdad* (2008) d'Éric-Emmanuel Schmitt en passant par la poésie de Joachim du Bellay avec le premier vers très connu du sonnet 31 des *Regrets* (1558) qui commence ainsi : « Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage » ; mais aussi *Elpénor* (1919) de Jean Giraudoux, *Les Aventures de Télémaque* (1922) de Louis Aragon, *Naissance de L'Odyssee* (1930) de Jean Giono ou encore *Le Chien d'Ulysse* (2001) de Salim Bachi pour ne citer que quelques grands exemples connus de la littérature. De nombreux autres exemples pourraient être mentionnés, dans d'autres domaines aussi comme la musique, le cinéma ou la bande-dessinée.

lumière la dimension de la pluralité, tant identitaire que mémorielle, révélant par là même une forme créative singulière libérée de toutes frontières. Autrement dit, ce qui a été vécu comme un parcours fragmenté, avec comme point de fracture, l'exil, devient le cœur même des romans dont les strates mémorielles et identitaires se révèlent tant dans l'histoire qui est racontée que dans le discours qui le raconte. D'autre part, il s'agira de montrer dans quelle mesure ces œuvres centrées sur une perspective individuelle proposent une réflexion plus large sur l'exil, en terme social, culturel, linguistique, politique et historique. Ces récits ouvrent en quelque sorte une petite porte sur la vie d'un individu, tout en écrivant une page de l'Histoire. Enfin, l'écriture dans la langue de l'exil serait la réponse aux hésitations mémorielles, le moyen de raconter l'ineffable, de dire l'indicible créant la distanciation nécessaire pour mieux s'en approcher. Le récit de l'exil, par le nécessaire détour de l'identité narrative au sens ricœurien, devient alors le lieu paradigmatique pour recréer dans la narration ces épisodes de vie et envisager le *soi* comme un tout. La fiction permet la réappropriation de cette réalité hétérogène, tel l'assemblage de pièces d'un puzzle à première vue non uniformes : le *avant* et le *après* l'exil, le *ici* et *là-bas*, le *moi* avant l'exil et le *moi* après l'exil trouvent une voie pour devenir homogènes.

La réflexion sera portée au cours de cette recherche en trois temps. D'abord les concepts clés de ce travail seront présentés : qu'entend-on par *plurilinguisme littéraire*, *mémoire* et *identité* ? Ensuite seront analysés les textes du corpus. Notre démarche cherchera à faire parler les textes, donner voix à ce qui se lit, pour cette raison, chaque œuvre sera thématisée l'une après l'autre, au travers d'une lecture analytique. Enfin, une lecture transversale de ces résultats d'analyse mènera à une réflexion synthétique, à laquelle se joindront d'autres textes littéraires externes au corpus en vue d'appuyer notre propos.

Ce livre n'est pas un résumé, mais plutôt une tentative, un effort désespéré pour relier les différentes strates de ma vie à leur racine. Que le lecteur ne cherche pas dans ces pages une autobiographie structurée et précise. Ce sont différents lieux de vie qui se sont enchaînés les uns aux autres dans la mémoire et convulsent encore. Une grande part est perdue, une autre a été dévorée par l'oubli. Ce qui restait semblait n'être rien sur le moment, et pourtant, fragment après fragment, j'ai senti que ce n'était pas seulement les années qui les unissaient, mais aussi une forme de sens.

Aharon Appelfeld, *Histoire d'une vie*.

Chapitre 1 : Exil, mémoire, identité : concepts théoriques

1.1 Littérature de l'exil

1.1.1 Littératures francophones et théorie postcoloniale

Envisager la pluralité et la diversité de la littérature en langue française est un phénomène récent au regard de l'évolution de l'histoire de la littérature française. Certes le terme francophonie apparaît dès le 19^e siècle avec Onésime Reclus dans son ouvrage *La France et ses colonies* (1887), où l'auteur, après avoir dénombré les populations sous la gouverne de la France et d'autres peuples utilisant le français comme langue de communication, emploie le terme au sens sociolinguistique désignant l'ensemble des populations parlant français, mais aussi au sens politique désignant l'ensemble des pays où l'on parle français⁶. C'est seulement dans les années 80 que la Francophonie politique vulgarise le terme et l'idée de « francophonie ». Là encore, il faut encore attendre plusieurs années avant de reconnaître une littérature francophone. C'est depuis une quinzaine d'années seulement que le terme de « littératures francophones » tend progressivement à remplacer les autres termes comme « littératures de langue française hors de France » ou « littératures d'expression française » pour envisager pouvoir considérer l'ensemble des littératures

⁶ Voir explications approfondies données par Josias Semujanga dans « Panorama des littératures francophones », in : Christiane Ndiaye (dir.) (2004) : *Introduction aux littératures francophones. Afrique · Caraïbe · Maghreb*, p. 9-61.

francophones dans le monde dans leur singularité. Et c'est seulement dans les années 90 que la recherche s'intéresse plus intensivement à ce nouveau champ en cherchant à asseoir des concepts théoriques, notamment avec la publication en 1999 de Michel Beniamino, *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*.

En parallèle, les *cultural studies* qui se développent dans le monde anglo-saxon vont faire émerger la théorie postcoloniale qui arrivée dans le paysage universitaire français et rapprochée des études francophones par son grand représentant Jean-Marc Moura. La th se présente, selon lui, comme l'approche la plus développée méthodologiquement. Elle se fonde sur une étude pragmatique des littératures, soucieuse « de rendre justice aux conditions de production et aux contextes socioculturels dans lesquels [ces littératures] s'ancrent »⁷, rappelant également son ancrage dans la critique anglo-saxonne et son fondateur, Edward Saïd : « l'ouvrage d'Edward Saïd, *L'Orientalisme*, a donné l'exemple d'un type d'étude où les textes philosophiques, littéraires, ethnographiques occidentaux sont analysés comme les signes d'un discours politique sur l'ailleurs de l'Europe »⁸ Ainsi le fait colonial touche non plus seulement les configurations institutionnelles mais les productions littéraires elles-mêmes en montrant leurs topiques propres. En 2005, c'est la publication de *La Fracture coloniale*, avec une forte résonance médiatique, qui ouvre plus largement le débat – ses auteurs, Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire ayant cherché à éclairer le rapport de la société française contemporaine avec son passé colonial. Mais cette étude est remise en question et longuement discutée, notamment pour son manque d'assise théorique.⁹ En fait, cela soulève l'épineuse question de savoir pourquoi les études postcoloniales n'arrivent pas à trouver en France le même écho que les *cultural studies* dans le monde anglo-saxon.

Dominique Combe esquisse une réponse en donnant trois raisons. D'abord, les textes de référence des *cultural studies* ont été traduits et publiés très tardivement en France « avec pour le moins une vingtaine d'années de retard ».¹⁰ Des textes comme *Les Lieux de la culture* (2007) de Homi Bhabha – dont la publication d'origine date de 1994 –, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* et *En d'autres mondes, en d'autres mots* (2009) de Gayatri

⁷ Moura J.-Marc) et D'hulst (Lieven) (dir.) (2003) : *Les Études littéraires francophones : état des lieux*.

⁸ Moura, J.M. (1999) : *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. p. 48.

⁹ Voir l'article critique de François Provenzano (2005) : « Les études littéraires francophones : à partir d'un État des lieux », p. 94-104.

¹⁰ Combe, Dominique (2011) : « Le texte postcolonial n'existe pas », in : *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)* (33), p. 18.

Chakravorty Spivak – dont la publication d’origine date respectivement de 1985 et 1987 – arrivent donc très tardivement dans leur version française, limitant leur lecture et leur influence dans la recherche littéraire française alors qu’ils sont des classiques dans le monde anglophone et ailleurs.¹¹

Deuxièmement, malgré la publication de *Littératures francophones et théorie postcoloniale* en 1999 par Jean-Marc Moura, la critique se montre encore très réticente, « voire ouvertement hostile au postcolonial, dont les fondements théoriques doivent pourtant beaucoup à la pensée française ».¹² Il faut ici rappeler que dans le même temps, les littératures francophones du Maghreb, d’Afrique subsaharienne, des Antilles « sont jugées « périphériques », voire « mineures » au regard de la littérature « française ». Marginale dans les enseignements français, quoique centrale partout ailleurs, l’étude des littératures francophones doit encore lutter pour sa reconnaissance, encore fragilisée par des enjeux disciplinaires et institutionnels. »¹³ Enfin, l’appellation « théorie postcoloniale » peut s’avérer vague et généralisante que celle de « postmoderne » ou « celle de « French theory » qui réunit indistinctement Foucault et Derrida, Lyotard et Althusser, Deleuze et Baudrillard, Lacan et Barthes dans les universités anglophones. »¹⁴ Le parallèle est aussi visible dans l’autre sens : ainsi les grands noms de la théorie postcoloniale anglo-saxonne sont souvent englobés indistinctement derrière cette appellation, sans considération des différences méthodologiques et idéologiques.

Enfin, une dernière raison serait celle avancée plus généralement par des historiens, des politologues et des sociologues qui « interprètent l’échec de la théorie postcoloniale en France comme un refoulement du passé colonial de la République, d’ailleurs à l’origine de la « fracture coloniale »¹⁵. Au-delà du travail de mémoire que doit accomplir la société tout

¹¹ Dominique Combe s’indigne de cette situation concernant les *cultural studies* mais regrette plus largement le manquement des éditeurs scientifiques en France à publier des traductions : « Comment imaginer, sauf à surestimer la maîtrise de l’anglais en France, que des penseurs aussi célèbres que Spivak et Bhabha n’aient pas été traduits plus tôt, et que la plupart de ces « classiques » restent marginaux dans la recherche française, quoi qu’on puisse penser de leur démarche ? Cette situation désastreuse, dans laquelle les éditeurs scientifiques, peu enclins à publier des traductions, ont une part importante de responsabilité, n’est pas propre aux études postcoloniales. Sans même parler des essais « classiques » de théorie littéraire générale lus et étudiés dans le monde entier d’I.-A. Richards, H. Bloom, J. Culler, T. Eagleton, les lecteurs français attendent toujours que certains livres importants sur la littérature française, originellement publiés en anglais (ou en d’autres langues), soient enfin traduits. », *Ibid.*, p. 18.

¹² *Ibid.*, p. 19.

¹³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵ Publication mentionnée précédemment : Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Sandrine Lemaire (2005) : *La Fracture coloniale. La société française au prisme de l’héritage colonial*.

entière, c'est aussi une nécessité pour la théorie de la littérature que de s'interroger sur le sens de cette tache aveugle, qui touche aux fondements épistémologiques et méthodologiques du discours critique sur la littérature dans son rapport à l'Histoire. »¹⁶ Mais Dominique Combe nuance ici ce constat, qui reconnaît certes que le rejet de la théorie postcoloniale en France tient au déni de l'Histoire coloniale, mais souligne que la théorie postcoloniale anglo-saxonne fait lui le déni du texte, reprochant des études très généralisantes sur les auteurs et leur contexte, moins que sur leur productions littéraires elles-mêmes.

Toutefois les études postcoloniales font émerger une nouvelle terminologie comme « transculturalité » ou « littératures migrantes » qui ouvre les horizons de la littérature même si là encore, l'arrivée est assez tardive en France.

1.1.2 Littératures migrantes, littérature de migration

Le concept d'« écritures migrantes » apparaît pour la première fois en 1988 chez l'écrivain québécois Pierre Nepveu¹⁷. Il affirme préférer le terme « écritures migrantes » à « immigrantes » car le terme « migrant » met l'accent sur le mouvement, les croisements multiples suscités par l'exil plutôt que l'expérience réelle de l'immigration. De plus, il souligne une perspective esthétique, « une dimension évidemment fondamentale pour la littérature actuelle »¹⁸. Ainsi, il s'agit d'une littérature produite par des auteurs qui ont vécu des expériences liées à l'immigration et qui en parlent dans leur production littéraire. C'est d'ailleurs au Québec, région marquée par une longue histoire de migration, que se développent les principales études sur la question¹⁹²⁰.

Mais le débat terminologique se poursuit encore : littérature(s) migrante(s), littérature de la migration ou plus récemment encore le terme de « migrance ». Notons ici le terme de migritude introduit par Jacques Chevrier, en écho à la négritude, qu'il définit ainsi : « les écrivains de la migritude tendent en effet, aujourd'hui à devenir des nomades évoluant entre

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷ Nepveu, Pierre (1988) : *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*.

¹⁸ *Ibid.* p. 187.

¹⁹ D'après Dominique Combe « si les littératures de « l'immigration », à la différence des littératures « migrantes » au Québec, occupent une place secondaire dans les études littéraires francophones en France, c'est peut-être que ces littératures n'ont pas réussi à s'imposer auprès non seulement de la critique mais des lecteurs » (2010, p. 201).

²⁰ Voir les références mentionnées et l'approfondissement des études québécoises par Elien Declercq dans : « Écriture migrante », « littérature (im)migrante », « *migration literature* » : réflexions sur un concept aux contours imprécis », p. 306.

plusieurs pays, plusieurs langues et plusieurs cultures et c'est sans complexe qu'ils s'installent dans l'hybride naguère vilipendé par l'auteur de l'aventure ambiguë... ». Ce terme est principalement consacré aux auteurs d'Afrique Subsaharienne et n'englobe pas le phénomène de migration dans son ensemble. Pour cette raison, l'acceptation terminologique la plus usuelle aujourd'hui s'est portée vers le choix de « littératures migrantes »²¹.

De cette littérature spécifique, quelques thèmes semblent récurrents tels que l'exil, le rapport aux langues et aux cultures, la perte, le rapport problématique à l'espace, le sentiment d'étrangeté, une identité située à la charnière de deux mondes différents ou encore la nécessaire reconstruction de repères²². Que son déplacement soit librement choisi ou imposé, l'écrivain migrant, situé à la frontière d'une double réalité, affronte cette « envie comme une démangeaison incontrôlable devant l'absence soudaine de repères culturels et affectifs »²³, qu'Édouard Glissant appelle « la pulsion du retour »²⁴. Toutefois, cette perte de repères véhicule différents paradigmes que le choix du déplacement soit choisi librement ou non. Dans le contexte exilique, le *ici* et le *là-bas*, *l'avant* et *l'après* exil sont sans appel et rend le phénomène de la migration bien spécifique.

1.1.3 À propos de l'exil

« L'exil est vécu comme une coupure, une fracture, une perte »²⁵. L'exil, pourtant, fait partie intégrante de l'histoire de l'humanité et constitue les mouvements géographiques à la fois d'individus et de groupes d'individus. Ces mouvements d'exils, forcés ou choisis, peuvent toucher les minorités ou les groupes marginaux si on pense aux contextes de guerres, de dictatures, de conflits, de crise économique ou climatique. Ces situations engendrent la nécessité du déplacement géographique, le plus souvent, dans un souci de survie.

²¹ Voir l'introduction de l'ouvrage *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)* publié par Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner en 2012.

²² Lalagianni, Vassiliki & Moura, Jean-Marc (dir.) (2014) : *Espace méditerranéen. Écritures de l'exil, migrations et discours postcolonial*, p. 47.

²³ Dalembert, Louis-Philippe, « L'homme qui ne voulait pas être changé en sel » cité par Ndinda, Joseph (2011) : « Migration et atonie ou l'impossible retour dans L'Impasse et La Source de joie de Daniel Biyaoula », dans *Exils et migrations postcoloniales. De l'urgence du départ à la nécessité du retour*, p. 149-176.

²⁴ Édouard Glissant (2012) : *Le discours Antillais*, p. 175.

²⁵ Bianchi, Olivia (2005) : « Penser l'exil pour penser l'être », p. 1-12.

Dans ce nouvel *ailleurs*, le déracinement prive le sujet en exil de repères fondateurs, le plongeant dans un « exil intérieur ». Ainsi commence la quête de nouveaux signes, de nouvelles accroches, de nouveaux repères qu'il faudra apprendre à reconstituer pour qu'ils fassent sens²⁶. C'est ce que souligne Edward W. Saïd quand il définit l'exil comme « une situation fondamentalement discontinue de l'être »²⁷. Ainsi, l'exil se comprend non seulement comme une expérience de la perte, de la disparition, de l'absence ; perte du lieu aimé mais également perte de l'être puisque l'exil déracine le moi.

Ce déplacement engendre bien souvent une confrontation à une langue étrangère avec de nouveaux référents culturels. Autrement dit, en arrivant dans un pays d'accueil, le sujet étranger se trouve face à un sentiment intrinsèque de nostalgie par rapport à son pays d'origine car n'ayant plus sa langue maternelle comme évidence, il se retrouve dans un univers anonyme, dans l'inconnu que la nouvelle langue représente. Julia Kristeva fait référence à ce déséquilibre entre une langue et l'autre, quand elle affirme :

ne pas parler sa langue maternelle. Habiter des sonorités, des logiques coupées de la mémoire [...] du sommeil aigre doux de l'enfance [...], ce langage d'autrefois [qui] se fane sans jamais vous quitter. Vous vous perfectionnez dans un autre instrument [...] vous pouvez devenir virtuose avec ce nouvel artifice. [...] Vous avez le sentiment que la nouvelle langue est votre résurrection [...]. Mais l'illusion se déchire quand vous vous entendez [...] et que la mélodie de votre voix vous revient bizarre.²⁸

Émerge alors le sentiment d'être autre, étranger à soi-même, éprouvant le besoin de se réfugier dans le silence. Un « silence non pas de colère qui bouscule les mots au bord de l'idée et de la bouche ; mais silence qui vide l'esprit »²⁹. Au cœur de cette nouvelle réalité, de la découverte de cette nouvelle langue, le sujet déraciné ressent le besoin de trouver « un certain déséquilibre, un flottement sur quelque abîme pour entendre un désaccord. [...] [Car] quand l'étranger ne dit pas son désaccord, il s'enracine [...] dans son propre monde de

²⁶ Hassoun, Jacques (2012) : « Au commencement était l'exode », in : C. Alexandre-Garner et I. Keller-Privat (dir.), *Migrations, exils, errances et écritures*, p. 21.

²⁷ Traduction de l'anglais « fundamentally a discontinuous state of being » proposée par Alexis Nouss (2015), p. 45 à partir du texte d'Edward Saïd (2002), p. 545.

²⁸ Kristeva, Julia (1991) : *Étrangers à nous-mêmes*, p. 27-28.

²⁹ *Ibid.*, p. 29.

rejeté.»³⁰ C'est là que se cristallise le sentiment de nostalgie du pays natal et de la langue maternelle en conflit avec ce recommencement lié au nouveau départ.

En outre, le pays d'accueil est avant tout pensé par rapport à la terre natale. Et de ces « incertitudes identitaires issues de situations exiliques surgissent des formes inédites de non-appartenance : ambiguïté culturelle ou hybridité, ancrage dans l'entre-deux ou quête du non-lieu ». ³¹ Cette quête passe alors parfois par un repli sur soi où se crée la naissance de la production littéraire, un besoin évident de coucher sur le papier ce qui bouillonne à l'intérieur. Le sujet « découvre en lui sa « patrie imaginaire selon les mots de Salman Rushdie »³² ou la « terre intérieure » d'Albert Memmi³³. C'est à travers elle que s'exprime toute l'expérience de l'exil. « Je crois, écrit Naim Kattan³⁴, que le choix d'accepter une deuxième naissance libère, engage et permet un nouveau départ. L'écrivain commence alors par nommer le lieu premier, le dire, l'affirmer afin qu'il ne devienne pas un arrière-plan, un élément voué à l'oubli ou à l'oblitération, mais qu'il demeure une dimension de sa place dans l'actuel, dans le présent ». Le pouvoir de l'écriture permet « l'éloignement d'une vision d'appartenance monolithique », le sujet réussit alors à envisager des constructions identitaires nouvelles, à favoriser l'émergence des cultures transnationales, à transformer enfin la souffrance de l'exil en créativité.

Ainsi, même si cela semble à première vue contradictoire, « pourquoi n'y aurait-il pas d'exils heureux ? », comme se demande Jacques Mounier dans son étude *Exil et littérature* en 1986. Des exils qui réussiraient à déjouer voire à dépasser les expériences traumatisantes ? Des exils qui aboutiraient à créer un retour intérieur, un espace sécurisant où le sujet migrant, en quête de s'insérer dans sa nouvelle géographie, réconcilierait les lieux, les absences, les expériences et les souvenirs par l'écriture, créant ce troisième espace de tension et de création dont parle Homi Bhabha³⁵, un espace où les déplacements mémoriels, le *passé* et le *présent*, le *ici* et le *là-bas*, le *avant* et le *après* l'exil, coexisteraient sans heurt.

³⁰ *Ibid.*, p. 30.

³¹ Lalagianni, Vassiliki & Moura Jean-Marc (2014) : « Écrire l'exil et la migration à l'ère postcoloniale », in : V. Lalagianni & J.-M. Moura (dir.), *Espace méditerranéen : Écritures de l'exil, migrations et discours postcolonial*, p. 18.

³² *Ibid.* p. 24.

³³ Memmi, Albert (1976) : *La Terre intérieure. Entretiens avec Victor Malka*.

³⁴ Kattan, Naim (2001) : *L'écrivain migrant*, p. 32.

³⁵ Homi Bhabha K. (2007) : *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*.

1.2 Translinguisme littéraire

1.2.1 L'écriture entre les langues

L'essor du plurilinguisme littéraire au 20^e et 21^e siècles est certes lié aux flux migratoires plus importants qu'aux siècles précédents mais ce n'est toutefois pas un fait nouveau. En effet, il est bien présent dans les littératures occidentales depuis le Moyen Âge et dès l'Antiquité dans le monde grec comme le révèle l'étude pionnière de Leonard Forster³⁶. Malgré ces traces bien anciennes de plurilinguisme littéraire, la critique est quant à elle assez récente, en témoignent les questions terminologiques encore d'actualité. En effet, comment désigner ce phénomène d'écriture en plusieurs langues ?

La sociolinguistique est adepte de la notion du *code-switching* qui désigne « une alternance de deux ou plusieurs langues ou dialectes au sein du même acte énonciatif. Ce concept a été élaboré pour rendre compte des changements de langues très fréquents au sein du même discours oral chez des sujets plurilingues »³⁷. Ces phénomènes ne sont finalement pas exclusivement du fait de l'oral puisqu'on le retrouve à l'écrit également. Ces alternances envisagées sous cet angle nécessitent l'étude des emprunts dans telle ou telle langue, la construction syntaxique influencée par l'autre langue, etc. Il est donc peu approprié d'emprunter cet usage dans notre recherche puisque nous n'étudierons pas ces variations linguistiques de cette manière.

La notion d'*hétérolinguisme* a été proposée par Rainier Grutman³⁸ pour signaler spécifiquement des phénomènes hétérolingues, c'est-à-dire en plusieurs langues, observés dans l'écriture. Il nomme ici « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale ». Cette variation ponctuelle en présence dans un texte, comme nous le verrons dans certaines œuvres de notre corpus, est un indice révélateur du dynamisme des langues mais n'est pas exclusivement le fait d'un plurilinguisme réel de la part de l'auteur.

Communément sont utilisés les termes de *multilinguisme* et de *plurilinguisme*. Dans le premier cas, le multilinguisme renvoie « à la coexistence de plusieurs langues sur un même territoire, au sein d'un même pays, au cœur d'une société. Par définition, un pays ou

³⁶ Leonard Forster (1970) : *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature*. Cette étude est citée par Olga Anokhina et Emilio Sciarrino dans « Plurilinguisme littéraire : de la théorie à la genèse », 2018, p 11.

³⁷ Olga Anokhina et Emilio Sciarrino (2018) : « Plurilinguisme littéraire : de la théorie à la genèse » 2018, p 13.

³⁸ Rainier Grutman (1997) : *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au 19^e siècle québécois*, p. 37.

une communauté sera multilingue »³⁹. Le plurilinguisme, quant à lui, est relatif à l'individu. « Il définit la capacité d'une personne à maîtriser plusieurs langues »⁴⁰. Ces notions sont utilisées autant dans la recherche de diverses disciplines que dans les institutions.

Et puis, il y a la notion de *translinguisme* venue du monde anglo-saxon. Ce terme a été défini dans les travaux de Steven G. Kellman⁴¹. Selon lui, les écrivains translingues sont des auteurs qui écrivent en plusieurs langues ou bien dans une langue autre que leur langue maternelle. Ce qui est le cas pour les auteurs de notre corpus qui ont découvert le français à leur arrivée en France. Le français est ainsi leur langue de l'exil avant d'être leur langue d'écriture. Leur français « n'a pas d'enfance » comme l'écrit Luba Jurgenson⁴².

Il nous semble que les termes plurilingues et translingues correspondent parfaitement au profil aux auteurs de notre corpus. Plurilinguisme puisque pour écrire en français, la maîtrise de cette langue de l'exil est bien attestée. Et translinguisme, car il y a bien ce déplacement dans cette nouvelle langue pour la création littéraire. Ces deux notions seront donc communément utilisées au cours de ce travail pour ces raisons.

1.2.2 Étude critique du plurilinguisme en littérature

L'étude critique du plurilinguisme naît d'abord dans le domaine de la linguistique avant de s'étendre à celui de la littérature. C'est l'ouvrage *Languages in Contact* d'Uriel Weinreich (1952) qui marque un tournant fondamental et donne corps au plurilinguisme. Cet essai est issu des travaux de l'école linguistique de New York (par ailleurs fondamentale dans l'histoire du structuralisme). Uriel Weinreich y montre que, loin de constituer des univers fermés et autonomes, les langues entrent en contact dès qu'elles coexistent chez un locuteur et provoquent des phénomènes d'interférences. Weinreich distingue plusieurs types d'interférences, comme le changement de langue et le mélange de langues. Tous les niveaux de la langue sont affectés : phonétique, lexicale et syntaxe. Mais les interférences ne

³⁹ Olga Anokhina et Emilio Sciarrino dans « Plurilinguisme littéraire : de la théorie à la genèse », p 14.

⁴⁰ *Ibid.*, p 14.

⁴¹ Kellman, Steven G. (2000) : *The translingual imagination* : "A taxonomy of literary translingualism would begin by differentiating between authors who have written important works in more than one language, the ambilinguals and those who have written in only a single language but other than their native one, the monolingual translingualism". p. 12. Il distingue donc les écrivains qui ont écrit leurs œuvres dans plus d'une langue (ambilinguals) des écrivains qui ont écrit leurs œuvres dans une langue qui n'est pas leur langue maternelle (monolingual translinguals).

⁴² Luba Jurgenson (2014) : *Au lieu du péril. Récit d'une vie entre deux langues*, p. 98.

dépendent pas seulement de la nature des langues. Le contact entre les langues peut également être influencé par des facteurs externes (comme la compétence linguistique d'un locuteur ou bien sa situation sociale)⁴³.

Quelques décennies plus tard, c'est l'essai *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* de Mikhaïl Bakhtine (traduit en français en 1970) qui marque l'entrée du plurilinguisme dans le champ littéraire. Il y introduit entre autres la notion de *polyphonie*. « Les approfondissements du concept de plurilinguisme à partir des années 1980 surviennent pendant le déclin de la pensée structuraliste, que les lectures françaises de Bakhtine ont contribué à sceller. Ces approches considèrent le plurilinguisme comme un concept culturel au sens large, ayant des enjeux philosophiques et politiques. « Il s'agira alors de remettre en question le monolinguisme, en montrant que la langue unique se diffracte et se démultiplie toujours de façon ambivalente, qu'elle se compose d'un ensemble de forces et de devenirs. Cette interprétation, défendue notamment par Gilles Deleuze et Félix Guattari, se réfère à de nombreux écrivains plurilingues : Franz Kafka, Samuel Beckett, Ghérasim Luca, Pier Paolo Pasolini⁴⁴. Ces auteurs appartiendraient tous à une « littérature mineure », notion que les deux philosophes reprennent à Kafka et qu'ils chargent de significations politiques⁴⁵ »⁴⁶.

Quelques années plus tard, Jacques Derrida donne à son tour au plurilinguisme toute son importance philosophique. Partant d'une déconstruction du « logos », c'est-à-dire d'une critique de la raison occidentale centrée sur la parole écrite, le philosophe trouve dans le plurilinguisme un exemple idéal de l'impossibilité de réduire le langage à l'expression d'une signification univoque. Si ses études sur Paul Celan⁴⁷ et sur James Joyce⁴⁸ deviennent des références, c'est surtout dans *Le Monolinguisme de l'autre*⁴⁹ qu'il conceptualise l'opposition entre plurilinguisme et monolinguisme, inspirée notamment par Édouard Glissant et par Abdelkébir Khatibi⁵⁰. En somme, ce moment culturel s'éloigne de l'approche formelle et réaffirme l'opposition entre monolinguisme et plurilinguisme, en insistant surtout sur ses enjeux éthiques et politiques⁵¹.

⁴³ Olga Anokhina et Emilio Sciarrino dans « Plurilinguisme littéraire : de la théorie à la genèse », p 17.

⁴⁴ Gilles Deleuze, Carmelo Bene, *Superpositions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 107.

⁴⁵ Gilles Deleuze, Felix Guattari, Kafka. *Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

⁴⁶ Olga Anokhina et Emilio Sciarrino dans « Plurilinguisme littéraire : de la théorie à la genèse », p. 19-20.

⁴⁷ Jacques Derrida, *Schibboleth : pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986.

⁴⁸ Jacques Derrida, *Ulysse gramophone*, Paris, Galilée, 1987.

⁴⁹ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.

⁵⁰ Ces deux auteurs sont cités en épigraphe dans Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*.

⁵¹ Olga Anokhina et Emilio Sciarrino dans « Plurilinguisme littéraire : de la théorie à la genèse », p. 21.

Cette évolution montre explicitement ce qui avait été mentionné dans l'introduction de cette recherche : la réflexion théorique a évolué de manière telle, quelle s'est principalement concentrée sur le sujet oubliant le texte lui-même. À cela s'ajoute le problème d'avoir cherché à explorer des théories globales, sur des phénomènes pris dans leur entièreté, perdant alors de vue la singularité de chaque auteur et surtout de chaque écriture plurilingue.

1.2.3 Ces écrivains venus d'ailleurs

Robert Jouanny⁵² ouvre le débat du plurilinguisme littéraire en se demandant comment considérer comme écrivains français les auteurs issus de pays non francophones qui choisissent d'écrire en français et parfois de vivre en France. Il explore alors leur quête et la relation complexe entretenue entre pays natal et pays d'accueil. Il envisage une approche historiographique combinée à un questionnement identitaire. L'écrivain « francophone par adoption »⁵³ se trouve ici compris comme sujet écrivant dans une langue *adoptée*. La démarche de Jouanny a pour objectif d' « étudier successivement [...] les circonstances qui ont suscité telle ou telle vocation singulière, le bilan psychologique et moral de ces expériences – de ces refus et de ces attentes – et la perception du rapport au « génie » de la langue ».⁵⁴ Le souci de classification est sous-jacent à cette approche.

Les travaux de Lise Gauvin – et à la suite, la recherche québécoise plus largement – se penchent sur les auteurs qu'elle situe « à la croisée des langues »⁵⁵, dans un contexte de relations conflictuelles – ou tout au moins concurrentielles – entre le français et d'autres langues de proximité. Ce qui engendre chez eux une sensibilité plus grande à la problématique des langues, soit « une surconscience linguistique qui fait de la langue un lieu de réflexion privilégié, un espace de fiction, voire de friction »⁵⁶. La notion de surconscience renvoie à ce que cette situation dans la langue peut avoir à la fois « d'exacerbé et de fécond »⁵⁷. Pour la critique, cette surconscience linguistique dépasse la réflexion sur les langues en contacts pour aborder celle des rapports entre langues et littératures. Écrire

⁵² Jouanny, Robert (2000) : *Singularités francophones ou choisir d'écrire en français*. Paris, PUF.

⁵³ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁵ Gauvin, Lise (1999) : « Introduction », in : L. Gauvin (dir.), *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, p. 9.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 10.

devient pour eux un véritable « acte de langage »⁵⁸ car selon elle, « le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un procès littéraire plus important que les procédés mis en jeu »⁵⁹. Mais encore faut-il que ce soit un choix.

Anne-Rosine Delbart se concentre quant à elle au pays d'origine et au parcours des auteurs : elle cherche à comprendre comment se créent ces situations de plurilinguisme. Dans son ouvrage *Les exilés du langage*, elle opère une classification sous forme de typologie de « ces écrivains venus d'ailleurs »⁶⁰ selon les critères suivants : il y a les sédentaires nés en pays francophones étrangers qu'elle étiquette de l'expression « assimilation tranquille »⁶¹, les autres sédentaires « nés sur une terre où le français est une des langues nationales »⁶² ou sur une terre où la langue française s'est « exportée »⁶³ et enfin il y a la catégorie des « nomades »⁶⁴ qui correspond aux migrants ayant changé de langue « sous la contrainte de l'exil, de l'immigration économique, des mutations professionnelles, de la mixité linguistique des parents, répondant à l'attrait d'une personne, d'une ville ».⁶⁵ Cette approche se concentre sur les auteurs eux-mêmes sur la base de références para- et métatextuelles comme des entretiens avec les auteurs ou encore des essais écrits par les auteurs eux-mêmes. Le texte littéraire en lui-même ne trouve pas au cœur de cette recherche une place importante.

Quant aux travaux de Véronique Porra⁶⁶, on y découvre le terme d'« allophones d'expression française » pour se référer à ces « inclassables, convertis à la langue française »⁶⁷. Selon elle, il faudrait que l'intérêt se porte plutôt sur l'explicitation des traits communs de ces auteurs allophones, reliant un collectif de plus en plus nombreux. Par ailleurs, les conclusions de ses travaux convergent vers deux orientations centrales : d'abord la conception essentialiste de l'identité avec l'oscillation identité/altérité chez les auteurs plurilingues et deuxièmement, la soumission aux règles tacites, les « mécanismes de

⁵⁸ Gauvin, Lise (1997) : « D'une langue à l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone », in : *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, p. 7.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁰ Delbart Anne-Rosine (2005) : *Les exilés du langage : Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, p. 14.

⁶¹ *Ibid.*, p. 64.

⁶² *Ibid.*, p. 75.

⁶³ *Ibid.*, p. 87.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 116.

⁶⁶ Véronique Porra (2011) : *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, p. 14.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 14-15.

stratégies et de contraintes », dans un positionnement dans le champ littéraire français qui soulève en réalité plus la question des dynamiques du système littéraire français que la spécificité de cette littérature plurilingue. Selon Véronique Porra, les auteurs plurilingues tentent de répondre dans leur écriture à des codes éditoriaux et culturels propre à la littérature française, forme d'élan d'intégration dans le paysage littéraire.

Les premiers travaux qui s'orientent vers les textes littéraires sont ceux du critique Alain Ausoni, notamment avec la publication de sa thèse doctorale en 2018 intitulée *Mémoires d'outre-langue. L'écriture translingue de soi*. Il opère ici une analyse du rapport au français entretenu par des auteurs translingues à travers leurs productions littéraires. Il explore par exemple les influences du discours littéraire français chez Andreï Makine, le rapport conflictuel d'Agota Kristof avec le français ou encore la dimension émancipatrice de la langue chez Alexakis Vassilikis et Nancy Huston.

Nous constatons donc que la recherche dans le domaine du plurilinguisme/translinguisme littéraire est non seulement très jeune, mais se concentre beaucoup sur les auteurs eux-mêmes, révélant deux choses : d'abord le parcours linguistique du sujet écrivain éveille la curiosité de manière telle qu'il devient prépondérant sur son œuvre, et d'autre part le souci de classification et de dénomination prévaut sur le texte lui-même, peut-être est-il difficile d'envisager l'analyse de discours littéraires sans avoir au préalable identifié la désignation de cette littérature spécifique ?

Cette aporie semble pourtant ne pas être un argument valable pour ne pas décider s'aventurer plus intensément dans ces textes. Ainsi, serait-il temps d'envisager l'exploration du *contenu* quand bien même les discussions théoriques continuent et que l'*étiquette* de ce contenu demeure imprécise.

1.2.4 Du translinguisme au transculturalisme

Dans une optique identitaire, il convient d'envisager en plus des langues, les cultures en présence. Au terme de plurilinguisme, il convient donc d'y associer celui de *translinguisme*.

C'est avec les travaux du philosophe allemand Wolfgang Iser que le terme de *transculturalité* voit le jour. Se basant sur le concept des images élaborées par Johann Gottfried Herder au 18^e siècle sur les différentes cultures en tant qu'« îlots » autonomes ou

« sphères » fictives⁶⁸, Welsch parle d'un « réseau » culturel aussi nommé « design de réseau » (Netzwerk-Design). Il engendre alors l'idée de nouvelles relations entre les cultures et surtout ce qu'elles produisent entre elles :

[...] la pluralité dans le mode traditionnel des cultures individuelles s'amenuit [...]. À la place, une pluralité de différentes formes de vie d'un découpage transculturel se développe. [...] Des différenciations s'ensuivent [...] non plus avec des données géographiques ou nationales, mais avec des processus d'échanges culturels. Sur ce point, elles sont devenues désormais véritablement culturelles. [...] Les nouvelles formations culturelles dépassent les marquages fixes, engendrent de nouvelles relations. Ce qui signifie également que le monde dans son ensemble adopte plutôt un design de réseau qu'un design de séparation.⁶⁹

Par le biais de métaphore de réseaux, Welsch envisage une nouvelle structure, les cultures actuelles (heutiger Kulturen)⁷⁰. Selon le critique, celles-ci « s'interpénètrent » et se « caractérisent fortement par des mélanges »⁷¹. Elles perdent alors leur caractère « étranger »⁷² et les cultures en contact deviennent indifférenciables⁷³. Pour Welsch l'homme d'aujourd'hui est « déterminé par plusieurs origines et relations culturelles »⁷⁴. Son concept de la transculturalité illustre l'évolution des contacts entre les individus notamment via Internet qui crée une diversité de *dicours (sub)culturels*. Représentatif du 21^e siècle, ce « tissage de nouveaux réseaux transculturels » est le fait d'une hybridation où les cultures actuelles interpénètrent réciproquement.

Dans la critique québécoise, se développe parallèlement le concept de *transculturalisme*, dans le prolongement du multiculturalisme, avec notamment les travaux de l'écrivain et critique franco-ontarien d'origine tunisienne Hédi Bouraoui:

Nous avons défini le terme transculturalisme après avoir réfléchi sur la politique canadienne du multiculturalisme qui, d'après

⁶⁸ Reichardt, Dagmar (2011) : « Sur la théorie d'une francophonie transculturelle : État des lieux et intérêt didactique », in : *RELIEF* 5 (2), p. 7.

⁶⁹ Welsch, Wolfgang (2002) : „Netzdesign der Kulturen“, in: *Zeitschrift für Kulturaustausch* 1 [Thema: „Der Dialog mit dem Islam. Zwischen Anspruch und Wirklichkeit“]. Citation traduite par Dagmar Reichardt) : « Sur la théorie d'une francophonie transculturelle : État des lieux et intérêt didactique », 2011, p. 7.

⁷⁰ Welsch, Wolfgang (2003): „Rolle und Veränderungen der Religion im gegenwärtigen Übergang zu transkulturellen Gesellschaften“, p. 16.

⁷¹ *Ibid.*, p. 19.

⁷² *Ibid.*, p. 21.

⁷³ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 23.

nous, encourageait la constitution de ghettos culturels à l'intérieur de la mosaïque canadienne. Le transculturalisme est d'abord, et avant tout, une profonde connaissance de soi et de sa culture originelle afin de la trans/cender d'une part, et de la trans/vaser d'autre part, donc de la trans/mettre à l'altérité. Ainsi se créent des ponts de compréhension, d'appréciation, de tolérance, de paix entre moi et les autres, la culture d'un pays à l'autre dans son intraitable différence.⁷⁵

Comme le montre sa définition, c'est au niveau identitaire et esthétique que le transculturalisme trouve son plein accomplissement selon Bouraoui. En insistant sur l'idée de traversée, de passage et d'échange entre les cultures, il érige la migration en valeur identitaire et en principe de création littéraire.

Le transculturalisme littéraire est donc une forme d'hybridation de la conscience identitaire chez l'auteur ou plus exactement de la construction identitaire échafaudée sur le contact et la confrontation directs des cultures en question là où il réside. Le « préfixe *trans-* implique l'idée d'un *dépassement* des normes et des valeurs de deux cultures originellement différentes, afin de recréer de nouvelles constructions faisant la *synthèse* des paramètres respectifs ». ⁷⁶ Il est alors question de transcender les frontières culturelles initiales et d'écrire de nouvelles partitions artistiques et littéraires, et aussi d'aborder des genres nouveaux. « Ces nouvelles formes impliquent nécessairement de nouveaux contenus dans leur vision du monde. » ⁷⁷

Le transculturalisme vu par celles et ceux qui l'ont vécu apparaît dans une dimension autocritique dans la littérature selon Esfaindyar Daneshvar qui s'appuie sur l'étude de la littérature transculturelle franco-persane :

« C'est en effet grâce à ces entrelacements et croisements interculturels que ces écrits reviennent inlassablement sur les sources et les causes des événements historico-politiques à l'origine de leur existence, tout en explorant des univers et des techniques littéraires nouveaux. [...] les écrits transculturels explorent de nouvelles pistes qui ne dénoncent plus, dans un esprit militant ou engagé, les causes politiques immédiates du bannissement et les mésaventures de l'exil, mais reconsidèrent de façon perspicace la présence et les impacts des paradigmes socioculturels ancestraux – coutumes, superstitions, paradigmes poético-mystiques, islamisme, etc. – dans les esprits et à l'intérieur des couches sociales. Cette perspective autocritique

⁷⁵ Hédi Bouraoui (2005) : *Transpoétique : Éloge du nomadisme*, p. 8.

⁷⁶ Esfaindyar Daneshvar, *La littérature transculturelle franco-persane. Une évolution littéraire depuis les années 80*, Leiden / Boston : Brill / Rodopi, 2019. p. 3.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 4

incarne effectivement une introspection autofictionnelle d'apparence intime, qui ouvre pourtant des vérités plus profondes et largement occultées par la conscience collective. Aussi, la durée de l'exil et de l'intégration en France, occasionne-t-elle un processus autocritique original et vigoureux dans le contexte créatif. L'amont de ce mécanisme autocritique se trouve à l'« extérieur » – dirigé vers les gouvernements, leurs agents et les contextes politico-historiques – et son aval conduit vers « l'intérieur » mettant en cause les méandres psychologiques individuels ainsi que des normes et des orientations collectives plus complexes. »⁷⁸

On remarque ici non seulement la prise de conscience de ces phénomènes transculturels, mais aussi l'apparition d'une mutation de l'imaginaire des écrivains. Se crée alors un enjeu identitaire marqué dans cette littérature spécifique. Reste à savoir quel est l'impact sur l'écriture et sur le discours auctorial. On peut se demander si cette dimension autocritique demeure isolée, basée sur le parcours individuel, ou entreprend d'englober une orientation plus collective à travers ces œuvres.

1.3 Du concept d'identité

1.3.1 L'identité : contour d'une définition

La notion d'identité est complexe et polysémique. Les apports de différentes disciplines, que ce soit la psychologie, la philosophie, la sociologie, le droit ou encore la littérature rendent difficile la formulation d'une définition largement acceptée qui serait satisfaisante. L'identité recouvre en effet de multiples notions comme la spécificité, la personnalité, l'essence, la substance, l'identification, la similitude, l'unité, l'individualité, la communauté, la généalogie, le patrimoine. « Le thème de l'identité se situe non pas seulement à un carrefour, mais à plusieurs. Il intéresse pratiquement toutes les disciplines, et il intéresse aussi toutes les sociétés qu'étudient les ethnologues. »⁷⁹

C'est donc le choix du domaine qui décidera de l'approche. Pour notre recherche, nous faisons le choix de nous baser sur la définition suivante : L'identité est un ensemble de critères de définition d'un sujet et un sentiment interne. Le sentiment d'identité est un

⁷⁸ *Ibid.* p. 4

⁷⁹ Claude Lévi Strauss (dir.) : *L'identité, Séminaire interdisciplinaire*. Paris : Quadrige/PUF, 1985, p. 18.

processus toujours inachevé, qui tient à cet équilibre précaire entre le sentiment d'unité personnelle et celui de continuité dans le temps et dans l'espace.⁸⁰

Qu'il s'agisse de l'identité personnelle ou des identités de groupe, l'identité est sans conteste le produit des interactions sociales. Le terme désigne aussi bien ce qui est identique (unité) et ce qui est distinct (unicité), ainsi le paradoxe est au cœur du concept d'identité⁸¹. La construction de l'identité est donc inséparable de la notion d'altérité. Dans cette optique psychosociale, cette recherche se propose d'interroger la quête identitaire dans ses multiples manifestations à l'intérieur du texte littéraire et de nous placer à toutes les échelles où elle s'exprime : l'individu, le groupe, la société.

1.3.2 La dimension dynamique de l'identité

L'enjeu identitaire dans notre recherche se veut dynamique en ce sens qu'il revêt une dimension de devenir-soi toujours en action. Cette action, voire même interaction, fait que le soi se rencontre sans cesse avec l'autre dans son fondement identitaire comme un devenir culturel, linguistique, social et historique.

Amin Maalouf rappelle dans son essai *Les identités meurtrières* que l'identité est en constante évolution : « L'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence. Bien des livres l'ont déjà dit, et abondamment expliqué, mais il n'est pas inutile de le souligner encore : les éléments de notre identité qui sont déjà en nous à la naissance ne sont pas très nombreux – quelques caractéristiques physiques, le sexe, la couleur...Et même là, d'ailleurs, tout n'est pas inné. »⁸². Considérant cette transformation comme perpétuelle, l'identité se crée donc au cours du parcours de chaque individu et au contact de son entourage.

À cela il ajoute que l'identité a tout de même un lien avec ce qu'il nomme l'« héritage » : « En somme, chacun d'entre nous est dépositaire de deux héritages : l'un, « vertical », lui vient de ses ancêtres, des traditions, de son peuple, de sa communauté religieuse ; l'autre « horizontal », lui vient de son époque, de ses contemporains. C'est ce dernier qui est, me semble-t-il, le plus déterminant, et il le devient un peu plus encore chaque

⁸⁰ A. Mucchielli, *L'Identité*, 1999, p. 38.

⁸¹ J. C. Ruano-Borbalan, « Introduction », in : *L'identité. L'individu, le groupe, la société*, 1998, p. 2.

⁸² Amin Maalouf (1998), *Les identités meurtrières*, p. 31.

jour ; pourtant, cette réalité ne se reflète pas dans notre perception de nous-mêmes. Ce n'est pas de l'héritage « horizontal » que nous nous réclamons, mais de l'autre.⁸³ ». L'intersection de ce double héritage est donc variable et conditionnée à de nombreux paramètres. Dans le cadre de notre recherche, cette assertion a une résonance particulière puisque le contexte de l'exil marque une césure telle qu'il semble plus *visible* de distinguer ces deux axes. Il y aurait alors l'axe vertical grossièrement associé à l'*avant* exil et l'axe vertical pour l'*après* exil. En ce sens où l'entourage change radicalement, ces deux orientations se différencient particulièrement.

Il considère par ailleurs la pluralité linguistique et culturelle comme un tout identitaire. Cette dimension plurielle n'est pas une division de l'identité mais la révélation de plusieurs facettes qui cohabitent dans une seule et même identité. Quand on lui demande s'il se sent plutôt libanais ou plutôt français, il répond toujours « l'un et l'autre », car pour lui, ce serait se retrouvé amputé d'une partie de lui-même que de ne pas mentionner les deux. « Moitié français, donc, et moitié libanais ? Pas du tout ! L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un « dosage » particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre. »⁸⁴ Soulignons le caractère individuel de cette pluralité en ce sens que l'identité se façonne pour chaque individu de manière différente, quand bien même tous les paramètres extérieurs seraient identiques.

Il accorde enfin un caractère prépondérant à la langue dans cette question identitaire. Selon lui, les enjeux linguistiques sont le cœur de l'identité : « J'ai constamment cité la langue au nombre des éléments qui définissent une culture, et une identité ; sans toutefois insister sur le fait qu'il ne s'agit pas seulement d'un élément parmi d'autres. [...] De toutes les appartenances que nous nous reconnaissons, elle est presque toujours l'une des plus déterminantes ».⁸⁵ La langue est ce qui rassemble, ce qui crée le lien avec l'autre, tout en montrant que les langues peuvent coexister, notamment au sein d'une même société. Il prend pour point de comparaison la religion : un grand nombre de pays se sont déchirés pour des raisons religieuses mais bien plus rarement pour des raisons linguistiques.

En ce sens, Amin Maalouf apporte une assise intéressante du concept d'identité pour notre recherche. Le caractère dynamique, tout comme la question des axes d'héritages et

⁸³ *Ibid.*, p. 119.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 152.

enfin, avant tout, l'importance de la langue constituent des points de référence pour orienter ce qui est à lire dans la dimension identitaire au cœur de la littérature de l'exil.

1.3.3 Identité d'écrivains plurilingues

Plus proche encore de notre problématique se trouve le concept d'identité concernant les écrivains plurilingues développé par Nancy Huston, écrivaine et essayiste franco-canadienne plurilingue. Dans « Le déclin de l'identité »⁸⁶, elle catégorise les écrivains exilés selon une triple distinction : les écrivains à l'identité *polarisée* (qui ne ressentent pas de sentiment « d'appartenance conflictuelle et n'ont rien à prouver »), les écrivains à l'identité *pulvérisée* (« à savoir la démultiplication démente des identités », tel Romain Gary perçu par la postérité comme romancier français, oubliant sa naissance en Russie et son enfance en Pologne) et les écrivains *divisés*. Nancy Huston quant à elle se reconnaît dans cette dernière, la catégorie des divisés : comme écrivaine ni enracinée, ni déracinée, ni sédentaire, ni nomade, exilée simplement, « chez elle, nulle part » si ce n'est dans la langue qu'elle crée, œuvre après œuvre : « Pour être un écrivain divisé, il ne suffit pas de changer de pays ou de langue : il faut en souffrir. En d'autres termes, il faut que ce déplacement remette en cause votre identité en tant que telle et devienne le thème principal, lancinant, de votre existence ».⁸⁷

Dans le contexte de l'exil, l'identité est en ce sens questionnée dans une problématique de positionnement. C'est le rapport à l'un et à l'autre pays qui interroge, le rapport à l'une ou l'autre culture, le rapport à telle ou telle langue. Comment se construit l'identité si la fracture de l'exil laisse des traces qui subsistent ou au contraire laisse le passé dans l'oubli ? Comment porte-t-on cet héritage vertical comme dit Maalouf quand l'éloignement géographique entraîne un éloignement linguistique, culturel et social ?

C'est à ce point d'intersection entre identité et mémoire que l'écrivain Carlos Gamerro propose une première piste de réponse. Selon lui, c'est la liberté du récit de fiction qui est la clé pour les écrivains : « La construction de la mémoire dans les récits de fiction part du constat que l'oubli, loin d'être l'opposé de la mémoire, en est une composante créative ; que la mémoire ne revient pas à enregistrer le passé mais en représente une version,

⁸⁶ Huston, Nancy (2001) : *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2003*, Arles : Actes Sud.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 63.

toujours changeante, confectionnée en fonction des besoins du présent, dont le plus pressant est la construction de l'identité ».⁸⁸ Cette construction identitaire, consciente ou inconsciente, est un enjeu de l'écriture. Elle engendre un acte de mémoire qui se lit à un instant donné, pour la nécessité de la production littéraire. Force est de constater que l'oubli a toute son importance aussi selon le romancier et critique argentin. Regarder en arrière, se tourner vers le passé, dans l'acte d'écriture implique la convocation de souvenirs, ceux dont on se souvient. Et pour ce qui a été oublié, la fiction va venir le combler. Le récit serait donc le fruit de la représentation de souvenirs donnée par la mémoire, combiné à un acte créatif de l'agencement narratif et de l'imaginaire de cette fiction.

1.3.4 Construction de l'identité par le récit

Se raconter au moyen de la littérature, explorer la question identitaire dans l'écriture ou interroger la construction de l'identité par le récit nous fait inévitablement nous pencher sur les travaux de Paul Ricœur. Le philosophe se propose de répondre à un problème qui traverse toute la tradition philosophique, à savoir la construction de l'identité personnelle. Dans *Temps et récit* et *Soi-même comme un autre*, il apporte des réponses concrètes sur des concepts philosophiques comme la promesse, l'estime de soi, la justice, l'identité narrative, le pardon, et bien d'autres encore. Ici, c'est l'identité narrative qui retiendra particulièrement notre attention. Mais avant d'entrer dans les détails de l'identité narrative, qu'est-il à retenir de l'identité personnelle chez Paul Ricœur ?

Identité personnelle et identité narrative

Les interrogations sur l'identité personnelle chez Ricœur sont héritées de la tradition empiriste entre autres de Hume⁸⁹. Il reprend la question de savoir : existe-t-il une permanence du sujet à travers la multiplicité de ses expériences ? Alors que le philosophe empiriste réduit

⁸⁸ Traduction et citation donnée par Orecchia Havas Teresa (2018) : « Laura Alcoba : liens de famille et mémoire politique », p. 122. Citation d'origine : "[L]a construcción de una memoria en los discursos de ficción parte de la comprobación de que el olvido, lejos de ser el opuesto de la memoria, es su componente creativo; que la memoria no es igual al registro del pasado sino una versión de éste, siempre cambiante, urdida en función de las necesidades del presente, la más acuciante de las cuales es la de la construcción de la identidad". Gamero, Carlos (2010): « Tierra de la memoria », in: *Página 12, Radar libros*, 11 de abril de 2010.

⁸⁹ Michel, Johann (2003) : « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricœurrien d'identité narrative aux sciences sociales », p. 126.

la « permanence de soi-même » à une croyance, relayée par la mémoire et l'imagination, Ricœur quant à lui recherche des structures de continuité de soi-même avec pour objectif de dégager la « permanence de soi-même » à un niveau individuel mais aussi un niveau plus collectif comme une communauté ou une société.

En réalité, la permanence dans le temps de ce que je suis ne permet pas de répondre à la question « qui suis-je ? », mais plutôt « que suis-je ? ». Pour aborder ce problème, Ricœur propose de distinguer trois types d'identité :

- 1) La première qu'il appelle l'identité-*idem* ou l'identité-mêmeté vaut pour l'ensemble des dispositions durables à quoi on reconnaît un individu. Cette identité est substantielle, structurale, immuable dans le temps écoulé, c'est l'« identité à travers le temps ». Mais à moins d'exister à l'état d'objet, cette identité ne saurait suffire à tout individu⁹⁰.
- 2) La seconde est l'identité-*ipse* ou l'identité-ipséité renvoie à ce qu'il y a de plus autonome en soi et que Ricœur définit comme le maintien de soi par la parole donnée à autrui : « La tenue de la promesse paraît bien constituer un défi au temps, un déni du changement : quand même mon désir changerait, quand même je changerais d'opinion, d'inclinaison, *je maintiendrai*. » C'est l'« identité malgré le temps ».⁹¹
- 3) La troisième est l'identité narrative qui est définie comme la capacité de la personne de mettre en récit de manière concordante les événements de son existence : il s'agit de « la sorte d'identité à laquelle un être humain accède grâce à la médiation de la fonction narrative. »⁹². Cette identité illustre la capacité de la personne de mettre en récit de manière concordante les événements de son existence.

Autrement dit, selon Ricœur, les identités *idem* et *ipse* ne se substituent pas mais se complètent. Quant à l'identité narrative, elle se révèle dans la relation dialectique⁹³ de ces deux premières composantes de l'identité personnelle. Ainsi Ricœur suppose que l'identité n'est accomplie que lorsqu'elle devient narrative : selon lui « [...] le temps devient temps

⁹⁰ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, 1990, p. 147.

⁹¹ *Ibid.*, p. 149.

⁹² Ricœur, Paul (1988) : « L'identité Narrative », in : *Esprit*, p. 295.

⁹³ Ricœur, Paul : *Temps et récit III*, p. 210.

humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle »⁹⁴.

La conception de l'identité narrative s'inscrit dans le schéma de la triple *mimèsis*⁹⁵ : la *mise en intrigue (configuration)* présuppose une structure prénarrative de l'action (*préfiguration*) et elle ouvre sur une appropriation ou transfert que médiatise la lecture (*refiguration*). C'est cette expérience narrative, la *mise en intrigue* d'un parcours biographique, est la faculté qu'a le sujet de se raconter dans un discours qui s'inscrit lui-même dans un ensemble culturel et collectif. Cette identité narrative est donc une « connexion entre des événements que constitue la mise en intrigue, qui permet d'intégrer à la permanence dans le temps ce qui paraît en être le contraire sous le régime de l'identité-mêmeté, à savoir la diversité, la variabilité, la discontinuité, l'instabilité ».⁹⁶

C'est ainsi que le récit de soi révèle un passé qui fait alors sens pour le sujet écrivant et fait émerger le sentiment de continuité grâce à l'écriture. La *configuration*, autre nom pour désigner « l'opération de mise en intrigue », permet alors d'opérer la médiation « entre l'histoire prise comme un tout et les multiples événements qui viennent mettre en péril l'identité de l'intrigue ».⁹⁷ La mise en intrigue consiste précisément à donner une unité de signification à toutes les péripéties et à tous les événements qui surviennent dans l'histoire du sujet écrivant et affectent son identité. La mise en intrigue a pour effet d'intégrer à l'unité concordante d'une histoire la discordance des événements, en ce sens que l'événement est en effet source de discordance en tant qu'il surgit de manière inopinée.

Avec le « transfert » de l'identité du personnage de récit à l'identité personnelle, il s'agit du moment clé où apparaît le *qui* narratif. Cette opération de transfert est appelée la *refiguration* par Paul Ricœur. Ainsi l'identité personnelle se constitue ainsi au fil des narrations qu'elle produit et de celles qu'elle intègre continuellement. Ce « je » se transforme ainsi à travers ses propres récits mais aussi à travers ceux transmis par la tradition ou la littérature qui ne cessent de restructurer l'ensemble de l'histoire personnelle. « L'identité narrative fait donc tenir ensemble les deux bouts de la chaîne : la permanence dans le temps du caractère et le maintien de soi »⁹⁸. Mais parce qu'elle permet de renouveler les récits ainsi

⁹⁴ Ricœur, Paul (1990) : *Soi-même comme un autre*, p. 17.

⁹⁵ Ricœur, Paul : *Temps et récit I*, p. 85-129 et *Temps et récit III*, p. 357.

⁹⁶ Ricœur, Paul (1990) : *Soi-même comme un autre*, p. 167-168.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 174.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 195.

que leur restructuration permanente, elle n'est donc jamais complètement définitive, et de ce fait, elle permet d'enrichir la compréhension de tout individu conçue comme un personnage qui cherche narrativement un sens à toutes ses propres expériences vécues.

Identité narrative et littérature de l'exil

L'originalité de l'identité narrative en contexte de l'exil est celui de la négociation qui va s'opérer pour condenser le multiple. Comment *faire un* le pluriel inhérent au sujet déplacé non seulement géographiquement, mais aussi culturellement et linguistiquement ? Cette identité narrative par essence elle aussi complexe cherchera toutefois à rendre cette multiplicité de l'identité personnelle harmonieuse, faisant partie d'un tout cohérent et cohésif.

Dans le corpus de cette recherche qui présente des récits personnels de sujets exilés, opérant un retour sur leur parcours et offrant à lire des récits de l'exil, il semble intéressant de se rappeler Ricœur au cours de la recherche. Voire même, pourrions-nous nous demander si la littérature de l'exil ne serait pas un paradigme exemplaire de sa théorie autour de l'identité ? Puisqu'il y a forcément un *avant* et un *après* l'exil, puisqu'il y a une série d'événements articulés autour de ce pivot, la mise en intrigue de ce parcours fragmenté viendrait trouver une légitimité pour esquisser une permanence dans le temps du sujet malgré cette fracture. Autrement dit, l'écriture du récit de soi est à envisager comme une réponse aux hésitations mémorielles et à la quête identitaire de sujets exilés. L'écriture est le moyen d'assembler des pièces de puzzle qui ne semblent pas forcément pouvoir s'emboîter à première vue.

Pour engager cette démarche, l'acte d'écrire nécessite d'abord de *se souvenir*. De cette vision rétrospective de soi, forme d'introspection tournée vers le passé, émerge une mémoire qui fait partie inhérente du récit. Reste à savoir quels sens et quelles formes peut revêtir le concept de mémoire dans ce contexte.

1.4 Le concept de mémoire

Pour aborder la notion de la mémoire, il convient de présenter en premier lieu sur l'approche pionnière dans ce domaine, à savoir celle de Maurice Halbwachs nommée *mémoire collective* dans *Les Cadres sociaux* en 1925. La question de la mémoire implique

d'identifier différents de niveaux de lecture, selon différentes perspectives : que l'on se concentre sur un individu seul ou que l'on considère l'ensemble d'un groupe. À la suite Maurice Halbwachs, diverses orientations ont ouvert le champ de ce concept. Dans le cadre de cette recherche, nous nous pencherons sur la relation qu'entretient la mémoire avec la culture, l'Histoire et la littérature.

1.4.1 Mémoire individuelle et mémoire collective

Pour Halbwachs les influences de toute société s'imposent à la mémoire individuelle lors de la reconstruction des souvenirs. Dans le premier chapitre des *Cadres sociaux de la mémoire*, l'examen du rêve et des « images-souvenirs » met en lumière le lien entre individu et société :

Tout souvenir, si personnel soit-il, même ceux des évènements dont nous seuls avons été témoins, même ceux de pensées et de sentiments inexprimés, est en rapport avec tout un ensemble de notions que beaucoup d'autres que nous possèdent, avec des personnes, des groupes, des lieux, des dates, des mots et formes du langage, avec des raisonnements aussi et des idées, c'est-à-dire avec toute la vie matérielle et morale des sociétés dont nous faisons ou dont nous avons fait partie. [...] C'est que [...] nos souvenirs s'appuient sur ceux de tous les autres, et sur les grands cadres de la mémoire de la société.⁹⁹

Ce que Halbwachs entend avec les *cadres sociaux* concernent avant tout les autres individus qui nous entourent. Ainsi la mémoire individuelle ne peut pas être pensée en dehors de la société, en dehors de ce cadre duquel elle fait partie inhérente. En tant qu'être social, l'individu a besoin des autres pour accéder non seulement à des systèmes collectifs comme la langue ou les traditions, mais aussi pour accéder à sa propre mémoire :

C'est dans la société que, normalement, l'homme acquiert ses souvenirs, qu'il se les rappelle, et, comme on dit, qu'il les reconnaît et les localise. [...] Le plus souvent, si je me souviens, c'est que les autres m'incitent à me souvenir, que leur mémoire vient au secours de la mienne, que la mienne s'appuie sur la leur. [...] C'est en ce sens qu'il existerait une mémoire collective et des cadres sociaux de la mémoire, et c'est dans la mesure où notre

⁹⁹ Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, 1994, p. 38-39.

pensée individuelle se replace dans ces cadres et participe à cette mémoire qu'elle serait capable de se souvenir.¹⁰⁰

Considérer la relation à l'autre comme condition incontournable de cette mémoire collective amène Halbwachs à considérer la langue comme élément central¹⁰¹, considérant qu'elle structure l'ensemble de nos fonctions intellectuelles permettant le lien inhérent à tout cadre social. Ainsi, il souligne que les cadres sociaux sont non seulement des facteurs déterminant notre perception et notre souvenir, mais qu'« il n'y a pas de mémoire possible en dehors des cadres dont les hommes vivant en société se servent pour fixer et retrouver leurs souvenirs ». ¹⁰² Et comme toute société évolue, il confère un caractère dynamique à ce cadres sociaux, dynamique également en lien avec les changements d'interprétations et de perceptions. En ce sens, les cadres peuvent changer, la mémoire qu'y réfère aussi :

Chaque fois que nous remplaçons une de nos impressions dans le cadre de nos idées actuelles, le cadre transforme l'impression, mais l'impression, à son tour, modifie le cadre. C'est un moment nouveau, un lieu nouveau, qui s'ajoute à notre temps, à notre espace, c'est un aspect nouveau de notre groupe, qui nous le fait voir sous un autre jour. D'où un travail de réadaptation perpétuel, qui nous oblige, à l'occasion de chaque événement, à revenir sur l'ensemble de notions élaborées à l'occasion des événements antérieurs.¹⁰³ (Halbwachs, 1994 : 135)

Au-delà de cette évolution et du caractère changeant des cadres, Halbwachs démontre qu'ils sont interdépendants et peuvent s'influencer. Pour appuyer cette idée, il s'appuie sur le cadre de la mémoire familiale. Chaque individu naît dans une famille et acquiert automatiquement un cadre qui le conditionne dans la reconstruction d'images, d'événements ou de personnes du passé. Mais il y a aussi la dimension de réciprocité qui oriente parfois un réajustement de ce cadre familial tout autant que du cadre social en général. Ainsi, Halbwachs observe une interaction dynamique entre les différents cadres, tout comme cela peut s'avérer difficile de les distinguer. Il prend pour exemple la localisation des souvenirs : il n'est pas toujours évident d'identifier à quel cadre se rattache tel ou tel souvenir. Tantôt

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁰² *Ibid.*, p. 79.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 135.

ils se superposent, tantôt ils se complètent. Toutefois, ces cadres dans cette démarche d'activation des souvenirs, demeurent la base de tout processus mémoriel :

Les cadres de la mémoire collective enferment et rattachent les uns aux autres nos souvenirs les plus intimes. Il n'est pas nécessaire que le groupe les connaisse. Il suffit que nous ne puissions les envisager autrement que du dehors, c'est-à-dire en nous mettant à la place des autres, et que, pour les retrouver, nous devions suivre la même marche qu'à notre place ils auraient suivie.¹⁰⁴

Il ajoute par ailleurs que même éloignés physiquement ou en l'absence de ces contacts, des relais participent à cette influence des cadres. Ainsi, même les souvenirs s'avèrent collectifs en ce sens qu'ils peuvent être transmis par des personnes tierces :

Mais nos souvenirs demeurent collectifs, et ils nous sont rappelés par les autres, alors même s'il s'agit d'événements auxquels nous seuls avons été mêlés, et d'objets que nous seuls avons vus. C'est qu'en réalité nous ne sommes jamais seuls. Il n'est pas nécessaire que d'autres hommes soient là, qui se distinguent matériellement de nous : car nous portons toujours avec nous et en nous une quantité de personnes qui ne se confondent pas.¹⁰⁵

C'est donc dire l'importance que Halbwachs confère au caractère social de toute mémoire individuelle : c'est ici le cœur même de son concept de mémoire collective. Pour lui, aucune mémoire ne peut être purement individuelle.

De plus, la mémoire collective de l'individu est en situation de dépendance réciproque avec la mémoire collective des groupes, telles que la famille, la communauté religieuse et les classes sociales. Cette interdépendance engendre alors un caractère dynamique de la mémoire collective de groupe :

À présent que nous avons reconnu à quel point l'individu est, à cet égard « la reconstruction de souvenirs » comme à tant d'autres, dans la dépendance de la société, il est naturel que nous considérions le groupe lui-même comme capable de se souvenir, et que nous attribuions une mémoire à la famille, par exemple, aussi bien qu'à tout autre ensemble collectif.¹⁰⁶

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 144-145.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 146.

Pour Halbwachs, tout individu est dès sa naissance en contact direct avec des « règles et coutumes qui ne dépendent pas de [lui], et qui existaient avant [lui], qui fixent [sa] place.»¹⁰⁷

Avec la famille, comprise ici comme groupe et donc comme cadre spécifique, participe activement au fonctionnement d'une mémoire, que ce soit la famille de sang ou une famille choisie, après une union par exemple. Cette famille est le lieu d'une mémoire intergénérationnelle qui transmet « des traditions ».¹⁰⁸ Une mémoire collective familiale se constitue donc par l'interaction sociale et la communication orale à propos du passé. Cette interaction opère alors forcément des choix. Selon Halbwachs, les éléments de ce passé ne sont pas le fruit du hasard en ce sens qu'ils transposent une réalité bien précise :

Bien qu'ils aient une date, nous pourrions en réalité les déplacer le long de la ligne du temps sans les modifier : ils se sont grossis de ce qui précède, et ils sont déjà gros de tout ce qui suit. À mesure qu'on s'y reporte plus souvent, qu'on y réfléchit davantage, loin de se simplifier, ils concentrent en eux plus de réalité, parce qu'ils sont au point de convergence d'un plus grand nombre de réflexions. Ainsi, dans le cadre de la mémoire familiale, ce sont bien des figures et des faits qui font office de points de repère ; mais chacune de ces figures exprime tout un caractère, chacun de ces faits résume toute une période de la vie du groupe ; ce sont à la fois des images et des notions.¹⁰⁹

La mémoire familiale, intrinsèquement liée aux cadres sociaux, crée cette triple entrée d'interdépendance et de variation entre l'individu, la mémoire familiale et la mémoire sociétale.

Pour conclure, la relation entre mémoire individuelle et mémoire collective pourrait alors être définie ainsi avec les mots de Halbwachs lui-même :

Nous dirions volontiers que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change suivant la place que j'y occupe, et que cette place elle-même change suivant les relations que j'entretiens avec d'autres milieux.¹¹⁰

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 147.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 153.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 153.

¹¹⁰ Halbwachs, Maurice (1950) : *La mémoire collective*, p. 33.

Selon Halbwachs, la mémoire qu'a un individu de son passé est déterminée par la société dans laquelle il vit. Mais cette société a elle-même un passé commun qui remonte à sa fondation et dont héritent ses membres. Elle a donc une mémoire commune de ce passé qui détermine les croyances et les cadres de valeurs qu'Halbwachs appelle *mémoire collective*. Ainsi la mémoire individuelle se construit dans cette relation d'interdépendance avec ces cadres collectifs dans une problématique d'identification. Et même si Maurice Halbwachs demeure la référence incontournable du concept de mémoire collective, son travail a inspiré grand nombre de critiques et théoriciens au cours des décennies suivantes, notamment en relation avec les concepts de *culture*, *histoire* et *littérature*.

1.4.2 Mémoire culturelle et histoire

Mémoire culturelle

Le concept de mémoire culturelle est un terme largement développé par Jan Assmann qui désigne « l'interaction du présent et du passé dans des contextes socio-culturels donnés. »¹¹¹. Ce qui est nommé *culturel*, dans *mémoire culturelle*, représente alors les contextes socio-culturels et leur influence sur la mémoire.

Avant de poursuivre, rappelons d'abord la théorie développée par les sémioticiens russes Iouri Lotman et Ouspenski pour qui la culture elle-même est *mémoire*. Selon eux, la culture est un système articulant mémoire collective et conscience collective, dans lequel le passé est fixé dans la mémoire culturelle et acquiert une présence permanente. La mémoire d'une culture n'est pas uniquement construite comme une réserve de textes, mais aussi comme un certain mécanisme pour leur génération.¹¹² Cette approche sémiotique ouvre alors le champ de la dimension *transgénérationnelle* de la culture dans une approche mémorielle.

Pour Jan Assmann, c'est en premier lieu sur la distinction *passé proche* et *passé lointain* qu'il a dissocié la *mémoire communicative* de la *mémoire culturelle* ; la mémoire communicative reliant le présent au passé proche, la mémoire culturelle le présent au passé ancien. Pour le critique, la mémoire communicationnelle correspond aux expériences et

¹¹¹ Erll, Astrid; Gymnich, Marion & Ansgar Nünning (2003): « Einleitung: Literatur als Medium der Repräsentation und der Konstruktion von Erinnerung und Identität », in: A. Erll, M. Gymnich & A. Nünning (dir.): *Literatur – Erinnerung - Identität. Theoriekonzepte und Fallstudien*. Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, iii-x.

¹¹² Lotman & Ouspenski (1990) : *Sémiotique de la culture russe*, p. 92.

souvenirs transmis oralement et de façon informelle de génération en génération alors que la mémoire culturelle est véhiculée dans le temps au-delà des générations et demeure fortement médiatisée et institutionnalisée.

La transmission du sens : la *mémoire culturelle*. [...] Quand les routines mimétiques prennent le statut de « rites », c'est-à-dire acquièrent un sens au-delà de leur utilité, nous sortons du domaine de la mémoire liée à l'action pour entrer dans celui de la mémoire culturelle ; car les rites sont un mode de transmission et de commémoration du sens culturel. De même pour les objets quand, non contents d'être utiles, ils se chargent d'un sens : symboles, icônes, représentations telles que stèles, tombeaux, temples, idoles, etc., débordent l'horizon de la mémoire des objets, en rendant explicite l'indice temporel et identitaire jusque-là implicite.¹¹³

Il s'agit donc d'une représentation transgénérationnelle de la mémoire dans sa relation à la culture.

Faute de se transmettre héréditairement, la mémoire culturelle doit s'entretenir culturellement à travers les générations. C'est une affaire de mnémotechnie culturelle, c'est-à-dire d'enregistrement, de réactivation et de transmission de sens visant à garantir la continuité, ou encore l'identité. L'identité est une affaire de mémoire et de souvenir, on le comprend aisément. Un individu ne peut développer une identité personnelle et la maintenir au fil des jours et des années que grâce à sa mémoire, et il en va de même pour un groupe.¹¹⁴

Par ailleurs, la mémoire culturelle est transmise grâce à des *porteurs* de deux ordres: la répétition de pratiques symboliques (traditions, rites, canonisation d'artefacts, danses et performances de diverses sortes, jours fériés) et des représentations matérielles ou mémoire de *stockage* (symboles et signes, livres, textes, images, icônes, films, bibliothèques, musées, archives, monuments).¹¹⁵ Il considère qu'il y a dans toute culture une *structure connective* qui crée « du lien dans deux dimensions temporelles et sociales »¹¹⁶ ; une telle structure, portée par la mémoire culturelle, lie le sujet à un *nous*, ce dernier reposant sur « des règles

¹¹³ Assmann, Jan (2010) : *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, p. 17-18.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹¹⁵ *Ibid.* p. 26.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 46

et des valeurs communes et sur le souvenir d'un passé habité en commun ».¹¹⁷ C'est d'ailleurs en partie sur cette distinction que sont opposés les concepts de mémoire et d'histoire.

Mémoire et histoire

Pour Astrid Erll, l'histoire n'est qu'un mode parmi d'autres d'appréhension du passé, même si certainement la voie la plus sûre et la mieux régulée pour le reconstituer. Autrement dit, selon elle, l'histoire est une des composantes de la mémoire culturelle.¹¹⁸ Pour Assmann¹¹⁹, la mémoire réclame l'histoire dans le but de s'y appuyer car elle est en demande d'explications et de contextualisation. Alors que Halbwachs distinguait clairement histoire et mémoire dans la mesure où la mémoire collective ne renvoie pas forcément à quelque chose qui a existé historiquement. Selon lui, l'histoire commence là où s'éteint la mémoire collective, car « [t]ant qu'un souvenir existe, il est inutile de le fixer par écrit, ni même de le fixer purement et simplement »¹²⁰. Contrairement à la mémoire collective, l'histoire s'intéresse aux « différences et aux oppositions. »¹²¹ Un événement a la valeur, l'intérêt d'un autre, car l'histoire « se place hors des groupes et au-dessus d'eux ».¹²² La mémoire collective, quant à elle, n'est pas l'histoire car entre en elle une part d'imagination, d'oubli, et surtout de croyances.

En outre, l'histoire peut se voir dans des lieux ou des symboles, selon Pierre Nora dont les recherches portent sur les *lieux de mémoire*. Dans un immense ouvrage encyclopédique en trois volumes intitulé *Les lieux de mémoire*, Nora et ses collaborateurs dressent l'inventaire des lieux, physiques ou symboliques, au sein desquels l'histoire de France s'est matérialisée (monuments, commémorations, fêtes, emblèmes, ou encore archives, musées, etc.). Selon Pierre Nora, un lieu de mémoire est « toute unité significative, d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique du patrimoine mémoriel d'une quelconque communauté ».¹²³ Un lieu de

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 46

¹¹⁸ Erll, Astrid (2017): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*.

¹¹⁹ Assmann, Jan (2010), *La mémoire culturelle.*, p. 47.

¹²⁰ Halbwachs, Maurice (1950), *La mémoire collective*, p. 69.

¹²¹ *Ibid.*, p. 72.

¹²² *Ibid.*, p. 71.

¹²³ Nora, Pierre (1992) : « Comment on écrit l'histoire de France », in : P. Nora (dir.) : *Les Lieux de mémoire, tome 3 : Les France, vol. 1 : Conflits et partages*, p. 2226.

mémoire lutte ainsi contre l'oubli tout en contribuant à alimenter la mémoire culturelle d'une société et en la marquant de signes visibles de son Histoire.

À partir de ces approches transdisciplinaires à forte dominante historique, il serait intéressant de faire maintenant un pont vers la littérature. Comment ces questions mémorielles prennent place et se comprennent dans le texte littéraire ?

1.4.3 Mémoire et littérature

En premier lieu, il convient de distinguer deux types de mémoire de la littérature : « au sens subjectif, il s'agit de la mémoire dont la littérature est l'agent, donc de ce dont elle se souvient ; [...] au sens objectif, il s'agit de la mémoire dont la littérature fait l'objet, donc de ce qui se souvient d'elle. »¹²⁴ C'est de cette mémoire au sens subjectif dont il est question dans ce qui suit et au cours de notre recherche en général. Mémoire et littérature sont deux concepts bien souvent accompagnés d'angles spécifiques, que ce soit celui de l'identité ou celui de l'histoire. De cette variation découlent alors diverses orientations et interprétations de ces concepts conjointement analysés.

Mémoire, identité et littérature

Plusieurs études établissent une corrélation entre *mémoire*, *identité* et *littérature* ; cette dernière étant envisagée comme médiateur de la représentation et de la construction des deux premières notions. Erll et Nünning dressent par exemple un modèle constitué de cinq concepts clés¹²⁵ – développé aussi ensuite par Neumann¹²⁶ – avec pour objectif d'envisager les notions de *mémoire*, d'*identité* et de *littérature* les unes par rapport aux autres.

Les cinq concepts développés sont les suivants :

¹²⁴ Distinction établie par Antoine Compagnon dans : Compagnon, Antoine (2007) : « Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie », in : *La Littérature, pour quoi faire ? Leçon inaugurale prononcée le 30 novembre 2006 au Collège de France*. Paris : Fayard, p. 794.

¹²⁵ Erll, Astrid & Ansgar Nünning (2003): « Gedächtnis der Literaturwissenschaft: ein Überblick », in: A. Erll, M. Gymnich & A. Nünning (dir.): *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzepte und Fallstudien*, p. 4-5.

¹²⁶ Neumann, Birgit (2003): « Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten », in: A. Erll, M. Gymnich & A. Nünning (dir.), *Literatur – Erinnerung – Identität*. p. 66-73.

1) Le premier concept concerne la *mémoire de la littérature*¹²⁷ comme représentation de la mémoire inhérente à la littérature. Il s'agit d'un système de symboles qui se manifeste dans le texte littéraire renvoyant à d'autres textes littéraires précédents.

2) Le deuxième concept définit le *genre comme espace de la mémoire littéraire*¹²⁸. Un genre bien établi en littérature se caractérise par les évolutions qu'il a connues dans le temps. Ces caractéristiques qui constituent un genre révèlent, en outre, la mémoire littéraire au moyen d'un réseau intertextuel et rendent possible que le lecteur identifie le genre à l'aide des caractéristiques qui le composent. Un texte littéraire s'accompagne alors d'un certain nombre de représentations, en terme d'attentes, qui se portent sur le récit et l'histoire. Par exemple, à la lecture d'un roman policier, le lecteur s'attend à découvrir un crime ou du suspense.

3) Le troisième concept concerne les *canons littéraires et l'histoire littéraire comme mémoire institutionnalisée de la littérature et de la société*¹²⁹. L'explication de l'histoire de la littérature et l'établissement de canons littéraires est une voie pour fixer la mémoire de la littérature. Cette approche théorique est un miroir de la discipline sur elle-même.

4) Le quatrième concept concerne la *mimesis de la mémoire* qui examine les discours mémoriels et leur fonction au sein du texte littéraire, ainsi que les formes esthétiques de la fiction et les processus de la mémoire que ce support manifeste.

5) Le cinquième concept caractérise *la littérature comme espace de la mémoire collective*¹³⁰. Un espace spécifique se crée grâce à la littérature avec pour représentation les différents systèmes et les transformations de la mémoire qui coexistent dans une société. Dès lors les groupes sociaux y figurant coexistent pour

¹²⁷ Notre traduction pour: « Das Gedächtnis der Literatur », Erll & Nünning, « *Gedächtnis der Literaturwissenschaft* », p. 4.

¹²⁸ Notre traduction pour : « Gattungen als Orte des Gedächtnisses », *ibid.*, p. 4.

¹²⁹ Notre traduction pour « Kanon und Literaturgeschichte als institutionalisiertes Gedächtnis von Literaturwissenschaft und Gesellschaft », *ibid.*, p. 4.

¹³⁰ Notre traduction pour « Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses in historischen Erinnerungskulturen », *ibid.*, p. 5.

former un lieu déterminé qui représente à la fois un profil identitaire et une mémoire collective.¹³¹

Neumann prolonge ces différentes notions d'après la perspective du concept *mimétique* de Paul Ricœur¹³². Selon elle, toute littérature naît dans un contexte culturel où existent déjà des interprétations de la mémoire et de l'identité. Il y a donc au préalable une sélection parmi les systèmes discursifs et culturels existants (*préfiguration*). Il existe inévitablement une relation entre le texte, le contexte historique de sa création et le savoir culturel de l'époque : le texte littéraire est en quelque sorte « préformé ».¹³³ Ensuite, la littérature est capable de mettre en scène la mémoire et l'identité d'un individu – ou d'un groupe – en se servant de moyens narratifs qui donnent un sens à ce qui est raconté (*configuration*). Le texte ne fournit donc pas un simple reflet mimétique de la réalité, mais est une *transposition poïétique* de la réalité au niveau de la fiction.¹³⁴ Enfin, cette transposition peut par là même produire un effet sur la réalité extralittéraire de sorte que le texte littéraire, en tant que médiateur de la mémoire collective, peut influencer la perception et l'image qu'un groupe se forge de lui-même et contribuer à la stabilisation ou à la transformation des cultures mémorielles (*refiguration*).¹³⁵ En ce sens, Neumann considère la mémoire dans la littérature à la fois dans une optique herméneutique et en même temps en considération d'une mémoire collective, tout en laissant place à l'individualité.

Par ailleurs, s'est développée dans la recherche l'exploration de traces mémorielles et des constructions identitaires à travers les moyens esthétiques par lesquels se forme la mémoire individuelle ainsi que la mémoire culturelle de groupes sociaux. Pour Renate Lachmann, par exemple, la littérature est un art mnémonique par excellence en ce sens qu'elle fonde une mémoire pour une culture, autrement dit, elle constitue un acte mémoriel à part entière en créant un espace de mémoire constitué de textes¹³⁶.

¹³¹ *Ibid.*, p. vii.

¹³² Modèle déjà annoncé par Erll, Gymnich et Nünning dans l'introduction de l'ouvrage cité.

¹³³ Neumann, Birgit (2003) : « Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten », in: A. Erll, M. Gymnich & A. Nünning (dir.), *Literatur – Erinnerung – Identität*, p. 67.

¹³⁴ *Ibid.* p. 68-69.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹³⁶ Lachmann, Renate (1990) : *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, p. 36.

Ces références constituent donc une interdépendance de ces concepts en ce sens que les uns prennent sens en fonction des autres. Cette triade de notions clés que sont la mémoire, l'identité et la fiction forme par là-même une base théorique essentielle pour cette recherche.

Mémoire, littérature et histoire

Dans son ouvrage *La mémoire des conflits dans la fiction française contemporaine*, Cornelia Ruhe présente une riche réflexion sur la complexe question du rapport de la littérature et de l'histoire. Elle montre comment l'enjeu d'ouvrir le romanesque au non-romanesque est en premier lieu le défi pour le texte littéraire de trouver sa place dans un univers socio-culturel en reconnaissant la portée historique du discours fictionnel. Ainsi elle se pose la question de savoir comment le récit se positionne face à l'Histoire ?

Elle précise que le concept d'histoire dont il est question est moins associé au savoir historique mais s'inspire de « la recherche qui se défait de plus en plus des contraintes d'une histoire nationale pour adopter une perspective transculturelle et relationnelle »¹³⁷. Elle mentionne ici « l'histoire croisée » de Michael Werner et Bénédicte Zimmermann¹³⁸, la « entangled history » de Sebastian Conrad et Shalini Randeria ou encore la « connected history » de Sanjay Subrahmanyam – l'idée ici étant de viser une « transgression de la *tunnel vision* qui expliquerait l'histoire d'une nation ou de l'Europe uniquement par référence à elle-même »¹³⁹

Ainsi, il s'agit de penser l'Histoire dans une perspective de relativité et non pas, *par elle-même* et *pour elle-même*, prenant ainsi en compte tout ce qui l'entoure.

Mais « la complexité d'une histoire transculturelle et connectée devient un défi pour le travail de mémoire, non seulement parce qu'elle ne se limite souvent pas à un cadre national, mais aussi parce qu'elle met à nu différentes couches de mémoire. Le défi est relevé par des critiques tel que Michael Rothberg et Max Silvermann qui, en partant du concept de

¹³⁷ Ruhe, Cornelia (2020) : *La mémoire des conflits dans la fiction française contemporaine*, p. 14.

¹³⁸ Michael Werner & Bénédicte Zimmermann (2003) : « Penser l'Histoire croisée. Entre empirie et réflexivité », in : *Annales. Histoire, Sciences sociales* 58, p. 7-36.

¹³⁹ trad. de Cornelia Ruhe pour : „[D]ie Überwindung des Tunnelblicks, der die Geschichte einer Nation/Europas im Kern aus sich selbst heraus erklärt.“, Conrad/Randeria 2002, p. 17. [Référence donnée par C. Ruhe, *ibid.*]

la « postmémoire » de Marianne Hirsch¹⁴⁰, développent les notions de la « multidirectional memory »¹⁴¹ et de la « palimpsestic memory »¹⁴².¹⁴³ L'originalité de ces approches réside dans la considération de la perspective de l'entourage et des enfants. En incluant divers groupes sociaux et diverses époques, découle un enrichissement des échanges en ce sens que la « mémoire d'un événement peut éclairer celle d'un autre ».¹⁴⁴

La réflexion se poursuit ensuite notamment en relation au contexte de guerre et au thème de la violence. Cet éclairage théorique montre ainsi que la littérature peut trouver sa place face à l'Histoire ; pour la penser, l'explorer et la transmettre et portée par la mémoire d'ensemble d'individus, même indirectement concernés.

Le roman mémoriel

Dans un essai intitulé *Le roman mémoriel. De l'histoire à l'écriture du hors lieu*, ouvrage qui a marqué les études littéraires des années 90, l'écrivaine, historienne et sociologue franco-québécoise Régine Robin aborde la question de la mémoire en cherchant à en esquisser la carte de ses différentes représentations. La thèse centrale s'attache à montrer que si le roman est la « mise en forme narrative » du souvenir, la mémoire collective en est le sens. Cet essai au carrefour du roman et de l'ouvrage théorique, est selon Régine Robin : un « récit de voyage si l'on veut, voyage intellectuel, spirituel, existentiel, itinéraire qui ne s'arrête pas au découpage convenu des discours. ».

En cherchant à définir le *mémoriel*, Robin développe quatre types de mémoires : la mémoire nationale, la mémoire savante, la mémoire collective et la mémoire culturelle. Pour les deux dernières, elle explore les limites de la théorie de Halbwachs et propose de repenser ces concepts à partir des réflexions suivantes :

[La mémoire collective est] faite de souvenirs réels ou de souvenirs écrans, de souvenirs « enveloppés », faite de témoignages directs ou de traditions familiales, elle doit

¹⁴⁰ Marianne Hirsch: *Family Frames. Photography, Narrative and postmemory*. Cambridge, Ms. : Harvard University Press 1997 ; Hirsch 2012. [Référence citée par C. Ruhe, *ibid.*]

¹⁴¹ Michael Rothberg: *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford University Press 2009; cf. aussi le concept de la "travelling memory" développé par Astrid Erll (« Travelling Memory »). In : *Parallax 17*, 7/2011, p. 4-18. [Référence citée par C. Ruhe, *ibid.*]

¹⁴² Max Silverman: *Palimpsestic Memory. The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*. New York : Berghahn Books 2013. [Référence citée par C. Ruhe, *ibid.*]

¹⁴³ Cornelia Ruhe *La mémoire des conflits dans la fiction française contemporaine*. p.15.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 17.

déclencher un affect qui établit la participation du corps au souvenir. Elle est à la fois ce qui établit le lien entre la mémoire vivante, et la mémoire normée, mémoire de groupe, encadrée socialement, encadrée aussi par la tradition familiale. Mémoire identitaire close sur elle-même. [...] Au contraire de l'historicité chronologique, la mémoire collective fonctionne à la « madeleine de Proust », par associations ou par mobilisation d'un sens déjà là. Seul compte, en effet, le sens à donner au passé. »¹⁴⁵

[...] la mémoire culturelle, qui n'est pas mémoire de groupe au sens identitaire du terme. Elle fonctionne par signes étalés, à la nostalgie. Ce serait une mémoire générationnelle, dont la formule emblématique serait « c'est ce que nous avons connu de meilleur » [...] l'individu bricole comme il peut sa représentation du passé, son imagerie, son récit, dans l'ordre d'un moule narratif obligé ou dans la dispersion de souvenirs flashes, dans un sens préétabli dans un combat identitaire, dans une contre-mémoire fragmentée, ou à l'inverse, dans une dispersion de mémoires migrantes.¹⁴⁶

Il s'agit donc de considérer les paramètres variables qui se jouent dans la lecture du passé. Pour Robin, les quatre types de mémoire interagissent entre elles et sont des entités mouvantes, tout comme le roman mémoriel qui donne une lecture selon une perspective d'un individu sur le passé, sur l'Histoire. D'après elle, c'est une nécessité de produire dans le récit un ajustement du passé pour combler un manque ou s'adapter à de nouveaux repères : « Le roman mémoriel se transforme, sinon l'individu devient ce héros de Borgès qui devient fou parce qu'il ne peut rien oublier ni rien remanier. »¹⁴⁷

Cette approche doit également considérer des modalités de ces traces mouvantes, tel que le silence ou les réécritures par exemple.

Ainsi, pour Robin :

[...] le syntagme « roman mémoriel » implique qu'on ait affaire à un ensemble de textes, de rites, de codes symboliques, d'images et de représentations où se mêlent dans une intrication serrée l'analyse des réalités sociales du passé, des commentaires, des jugements stéréotypés ou non, des souvenirs réels ou racontés, des souvenirs écrans, du mythe, de l'idéologique et de l'activation d'images culturelles ou de syntagmes, vus, lus, entendus, qui

¹⁴⁵ Robin, Régine (1990) : *Le roman mémoriel*, p. 60-62.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 66.

viennent s'agglutiner à l'analyse. Autrement dit, pas de mémoire collective sans roman mémoriel, sans cette hybridité de formes, de syncrétisme d'un réel déjà sémiotisé, déjà pris dans l'ordre du langage et de la représentation et de l'imaginaire ; pas de séparation étanche entre le scientifique et le mythe, l'explicatif et le récit, le légendaire et l'historique.

L'originalité de Régine Robin ici est de considérer le matériau littéraire comme gage mémoriel face à l'Histoire – ce qui est particulièrement singulier de la part d'une historienne.

Tous ces éclairages théoriques forment désormais le socle de la présente recherche en vue de découvrir des récits d'exil à travers lesquels nous explorerons les problématiques identitaires et mémorielles.

1.5 Corpus et méthodologie de la recherche

1.5.1 Choix des œuvres

Nombreux sont les textes dans le champ de la littérature française s'orientant sur la question de l'exil et en lien avec des problématiques mémorielles et identitaires. Un choix a dû être effectué pour garantir un corpus homogène et proposer une analyse critique cohérente et pertinente.

Les critères spécifiques convenus pour le choix des œuvres sont les suivants :

- 1) Les œuvres sont des romans écrits par des auteurs dont le français n'est pas leur langue maternelle mais leur langue d'exil et aussi d'écriture.
- 2) Il s'agit de littérature contemporaine. Les œuvres choisies ont toutes été publiées après 2000.
- 3) La thématique centrale de ces romans est l'exil, raconté par leur auteur ayant eux-mêmes vécu la fuite de leur pays natal pour trouver refuge en France. Il y est question de l'arrivée dans le pays d'accueil, abordant des problématiques linguistiques et culturelles.

- 4) Ces œuvres autofictionnelles¹⁴⁸ sont des fictions alimentées de matériau autobiographique. Nous les appellerons communément *récits de soi* au cours de cette recherche.
- 5) Les auteurs viennent d'un pays dans lequel le français n'est pas une langue officielle ou vernaculaire. Leur apprentissage du français a exclusivement eu lieu au moment de l'arrivée en France.
- 6) Ces œuvres très récentes n'ont pas fait l'objet de nombreuses études. La recherche sur ces textes ou leur auteur est encore très réduite voire inexistante¹⁴⁹.

Les quatre œuvres centrales du corpus qui ont été retenues sont : *Le bleu des abeilles* (2013) de Laura Alcoba, *Marx et la poupée* (2017) de Maryam Madjidi, *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons* (2016) de Velibor Čolić et *Une adolescence taciturne. Le second exil* (2002) de Santiago H. Amigorena. Ce corpus n'est bien sûr pas exhaustif mais constitue un échantillon représentatif d'un ensemble d'œuvres présentant des caractéristiques similaires.

À ce corpus central s'ajoutent d'autres romans qui vont venir ponctuellement s'immiscer dans notre propos¹⁵⁰. En effet, le cœur du corpus sera complété par ces œuvres satellites pour deux raisons : étayer la réflexion avec d'autres exemples concrets mais aussi offrir un panorama littéraire plus large corroborant nos arguments sur les questions mémorielles et identitaires.

¹⁴⁸ L'autofiction est un néologisme créé par Serge Doubrovsky en réaction à une typologie du récit homodiégétique qu'avait proposée Philippe Lejeune. Dans son *Pacte autobiographique* (1975), Lejeune « croisait deux paramètres devant servir à classer les récits à la première personne : l'identité onomastique de l'auteur et du personnage, d'une part, et l'explication en zone péritextuelle d'un contrat de lecture autobiographique ou romanesque, d'autre part. Deux intersections jugées impraticables créent un vide théorique dans le pacte. Doubrovsky alors en pleine rédaction de son roman *Le Fils* (1977) cherche à instaurer « l'identité onomastique (auteur = narrateur = personnage), fondatrice d'un discours homodiégétique sérieux », tout en refusant le lien du pacte autobiographique, c'est ce qu'il appelle *autofiction*. Le concept donne lieu depuis à de vifs débats (voir Gasparini 2004 & 2008 et Colonna 2004), nous retiendrons pour notre recherche la définition de Baroni (2012, p. 87) comme « la tentation mimétique, pour reconstituer des scènes du passé de manière détaillée, impossible d'échapper à une forme de métissage avec la fiction. [...] La narration est alors au service de la suture de l'écart temporel, d'un comblement des lacunes de la mémoire, voire de la recréation partielle du passé ». D'après : Zufferey, Joel (2012) : « Avant-propos. Qu'est-ce que l'autofiction », in : J. Zufferey, *L'autofiction : variations génériques et discursives*, p. 5-17.

¹⁴⁹ La littérature secondaire de cette recherche est quasiment exclusivement en français. Quelques études et ouvrages sont en anglais et en allemand. Les études en espagnol pour Laura Alcoba par exemple ont été écartées, puisque cette langue nous est inconnue.

¹⁵⁰ Ces romans ne suivent pas forcément les critères établis pour le choix du corpus même s'ils s'en approchent.

Enfin, dans ce que nous avons appelé *Regards croisés*, il est question d'un prolongement de la réflexion à travers deux œuvres singulières de domaines divers. D'abord le film *Exil* (2016) de Rithy Panh et ensuite les statues *Les Voyageurs* (depuis 2005) de Bruno Catalano. Telle une invitation à un dialogue interdisciplinaire, ces œuvres cinématographiques et artistiques viennent faire écho aux questions mémorielles et identitaires développées au cours de l'analyse des romans du corpus. Le choix de ces œuvres résulte de la volonté d'ouvrir l'horizon littéraire à un dialogue culturel, même si cette recherche est avant tout centrée sur la littérature.

1.5.2 Présentation des auteurs du corpus

❖ Laura Alcoba

Romancière et traductrice, Laura Alcoba a vécu en Argentine jusqu'à l'âge de dix ans. Pays qu'elle quitte avec sa mère pour fuir la dictature militaire alors que son père est en prison. Elle vit aujourd'hui à Paris, elle est traductrice et enseigne la littérature espagnole à l'université. Elle publie aux Éditions Gallimard *Manèges. Petite histoire argentine* (2007) qui raconte son enfance en Argentine durant laquelle ses parents militants tenaient l'imprimerie clandestine des *Montoneros* à La Plata, *Jardin blanc* (2009), roman inspiré d'un épisode peu connu de la vie d'Ava Gardner et du Général Juan Perón. Avec *Les passagers de l'Anna C.* (2012) on y découvre la jeunesse de ses parents mais surtout un voyage effectué au milieu des années 1960 par de jeunes Argentins cherchant à quitter leur pays clandestinement pour rejoindre Cuba. Laura Alcoba publie *Le bleu des abeilles*¹⁵¹ (2013) et *La danse de l'araignée*¹⁵² (2017) où il est question de son arrivée et de sa vie en France et des liens qu'elle entretient avec son père prisonniers politique en Argentine. En janvier 2022 paraît son sixième roman, *Par la forêt* dans lequel l'écrivaine enquête sur un double infanticide dont elle a bien connu les protagonistes. L'œuvre de Laura Alcoba est marquée par son parcours et sa propre vie, intégrant conjointement l'Argentine et la France, les langues et les cultures, les faits historiques et les souvenirs.

¹⁵¹ Ce roman est sélectionné pour le prix Fémina et le prix Médicis la même année.

¹⁵² Ce roman a reçu le Prix Marcel Pagnol 2017.

❖ **Maryam Madjidi**

Maryam Madjidi est née en 1980 à Téhéran, et quitte l’Iran à l’âge de six ans avec ses parents, militants communistes, après la Révolution islamique. Ils s’installent d’abord à Paris puis à Drancy. Elle entreprend des études de lettres à la Sorbonne et rédige un mémoire de maîtrise en littérature comparée qui porte sur deux auteurs iraniens : le poète Omar Khayyâm et le romancier Sadegh Hedayat. Elle enseigne le français à des mineurs étrangers isolés pour la Croix-Rouge. En 2017, elle publie son premier roman, *Marx et la poupée* (Le Nouvel Attila), pour lequel elle reçoit le prestigieux Prix Goncourt du Premier roman et d’autres prix littéraires aussi¹⁵³. Ce roman tour à tour récit, fable, conte et témoignage, entremêlant autobiographie et fiction retrace son parcours exilique et son arrivée en France, et soulevant la difficile question de grandir avec plusieurs langues et plusieurs cultures.. En 2021, elle publie la suite de ce roman, *Pour que je m’aime encore* (Le Nouvel Attila) où elle raconte ses années lycée et sa vie en banlieue. Elle a également publié en littérature jeunesse une réécriture de *Marx et la poupée* sous le titre *Je m’appelle Maryam* (Ecole des Loisirs, 2019).

❖ **Velibor Čolić**

Né en 1964 à Modrica, dans le nord de la Bosnie, Velibor Čolić, alors jeune chroniqueur radiophonique et écrivain, est enrôlé dans l’armée bosniaque durant la guerre en ex-Yougoslavie. Il déserte l’armée croato-bosniaque en 1992, aux pires moments de la guerre, après avoir vu un sniper abattre une fillette. Il est d’abord fait prisonnier avant de réussir à s’enfuir. Il rejoint la France et atterrit dans un foyer pour réfugiés de Rennes. Réfugié politique, il vit longtemps à Strasbourg, où il travaille dans une bibliothèque et pour le journal *Dernières Nouvelles d’Alsace*. Auteur de cinq ouvrages en serbo-croate, il écrit depuis 2008 ses livres directement en français. Il publie alors *Archanges* (2008, Gaïa) qui relate les atrocités de la guerre en Bosnie, puis *Jésus et Tito*¹⁵⁴ (2010) qui raconte l’enfance et l’adolescence du jeune Velibor, *Sarajevo omnibus* (Gallimard, 2012) qui se compose de plusieurs récits autour de l’histoire et de la mémoire de Sarajevo, *Ederlezi. Comédie pessimiste*¹⁵⁵ (Gallimard, 2014), *Manuel d’exil, comment réussir son exil en trente-cinq*

¹⁵³ Prix du roman Ouest-France Étonnants Voyageurs 2017 / Prix Soroptimist de la romancière francophone 2018.

¹⁵⁴ Le roman reçoit le Prix Jean Monnet des Jeunes Européens 2012.

¹⁵⁵ Le roman reçoit le Prix du rayonnement de la langue et de la littérature françaises - Académie Française 2014.

leçons, (Gallimard, 2016) qui raconte son arrivée en France tout en se remémorant la guerre en Bosnie et *Le livre des départs* (Gallimard, 2020) qui porte sur la condition des migrants à travers son propre exil. L'œuvre de Velibor Čolić est entièrement tournée sur le parcours de l'auteur questionnant principalement les thèmes de l'exil, de la guerre et de la condition humaine.

❖ **Santiago H. Amigorena**

Santiago Amigorena est né à Buenos Aires le 15 février 1962. Il passe son enfance en Argentine, puis en Uruguay. En 1973, sa famille s'exile à Paris. Après ses études, il travaille comme scénariste en parallèle de son activité d'écrivain. Il publie *Une enfance laconique* (P.O.L, 1998). C'est le premier volet d'un projet autobiographique gigantesque pour lequel l'auteur a déjà publié douze romans. La publication ne suit pas un ordre chronologique, chaque roman portant sur un moment spécifique de l'auteur. Par exemple, *La première défaite* (P.O.L, 2012) raconte les premiers amours de l'auteur, *Le premier exil* (P.O.L, 2021) son départ de l'Argentine pour l'Uruguay. Dans *Une adolescence taciturne. Le second exil* (P.O.L, 2002), Santiago H. Amigorena raconte ses premières années d'exil à Paris. Toute l'œuvre de Santiago H. Amigorena porte sur la vie de l'auteur mais aussi sur ses réflexions sur la mémoire et la fonction cathartique de l'écriture.

1.5.3 Méthodologie de la recherche

L'analyse menée s'est faite sous le prisme des concepts mémoriels, identitaires et narratologiques. Cherchant à identifier les traces de la mémoire et de la quête identitaire dans ces romans, il a semblé innovant de combiner une approche formaliste à notre approche herméneutique. En effet, considérer autant l'*histoire* que le *récit* permet de mettre en miroir les thèmes et motifs centraux en regard de la structure du discours narratif. Ce qui est raconté se trouve alors mis en lumière par les spécificités d'écriture et inversement. C'est bien là que notre recherche se veut innovante et inédite.

L'approche narratologique de base ici utilisée comme référence se fonde principalement sur les travaux de Gérard Genette¹⁵⁶ en terme d'analyse textuelle. La terminologie retenue sera aussi la sienne.

¹⁵⁶ Genette, Gérard (1972) : *Figure III*. Paris : Le seuil.

Rappelons que les travaux de Gérard Genette s'inscrivent dans la continuité des recherches allemandes et anglo-saxonnes¹⁵⁷, et se veulent à la fois un aboutissement et un renouvellement de ces critiques narratologiques. Toutefois, la spécificité de Genette présente deux caractéristiques. D'une part, elle s'intéresse aux récits en tant qu'objets linguistiques indépendants, détachés de leur contexte de production ou de réception. D'autre part, elle souhaite démontrer une structure de base, identifiable dans divers récits. Genette établit une typologie rigoureuse et propose une poétique narratologique capable de recouvrir l'ensemble des procédés narratifs utilisés. Selon lui, tout texte permet de déceler des traces de la narration, dont l'examen permet d'établir de façon précise l'organisation du récit¹⁵⁸. Cette approche tente de s'écarter de toute interprétation et se veut une assise solide, complémentaire des autres recherches en sciences humaines, telles que la sociologie, l'histoire littéraire, l'ethnologie ou encore la psychologie. Les notions centrales de la narratologie chez Genette sont, entre autres, le *mode*, l'*instance narrative*, les *niveaux narratifs* et le *temps*.

Le mode narratif gère la « régulation de l'information narrative »¹⁵⁹ fournie au lecteur. Selon Genette, tout récit est obligatoirement *diegesis* (raconter), dans la mesure où il ne peut atteindre qu'une illusion de *mimesis* (imiter) en rendant l'histoire réelle et vivante. De cette manière, tout récit suppose un narrateur. Pour Genette, donc, un récit ne peut véritablement imiter la réalité ; il se veut toujours un acte fictif de langage, aussi réaliste soit-il, provenant d'une instance narrative. « Le récit ne “représente” pas une histoire (réelle ou fictive), il la raconte, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage [...]. Il n'y a pas de place pour l'imitation dans le récit [...]. »¹⁶⁰ Genette s'accorde ensuite à présenter différents degrés de *diegesis*, selon le degré d'implication du narrateur¹⁶¹.

L'instance narrative se veut l'articulation entre la voix narrative (c'est-à-dire qui parle ?), le temps de la narration (quand est-ce raconté par rapport à l'histoire ?) et la

¹⁵⁷ Voir notamment *Die Logik der Dichtung* (1957) de Käte Hamburger autour de la question des genres littéraires et *Die Typische Formen des Romans* (1964) de Franz Karl Stanzel concernant la typologie de formes du roman.

¹⁵⁸ Rappelons une distinction essentielle de la narratologie qui identifie l'histoire, c'est-à-dire, la succession d'événements qui est rapportée par le récit, du récit qui est l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements. L'objet spécifique du récit est le niveau qui seul « s'offre directement à l'analyse textuelle », celui à partir duquel l'histoire peut être envisagée (cf. Genette, *Figure III*, p. 71-73).

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 184.

¹⁶⁰ Genette, Gérard (1983) : *Nouveau discours du récit*, p. 29.

¹⁶¹ Le discours narrativisé ; le discours transposé (style indirect), le discours transposé (style indirect libre) et le discours rapporté

perspective narrative (par qui cela est-il perçu ?). Si le narrateur laisse paraître des traces relatives de sa présence dans le récit qu'il raconte, il peut également acquérir un statut particulier, selon la façon privilégiée pour rendre compte de l'histoire : « On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, *hétérodiégétique*, et le second *homodiégétique*. »¹⁶² En outre, si ce narrateur *homodiégétique* s'avère aussi être le protagoniste de l'histoire, il sera appelé *autodiégétique*.

La position temporelle dans laquelle se trouve le narrateur par rapport à l'histoire qu'il raconte engendre quatre types de narration selon Genette : la narration ultérieure (Le narrateur raconte ce qui est arrivé dans un passé plus ou moins éloigné.), la narration antérieure (le narrateur raconte ce qui va arriver dans un futur plus ou moins éloigné), la narration simultanée (le narrateur raconte son histoire au moment même où elle se produit.) et la narration intercalée (la narration ultérieure et la narration simultanée sont en présence)

Genette distingue aussi la voix de la perspective narrative qui est le point de vue adopté par le narrateur et qu'il appelle focalisation. Trois types de focalisation sont alors définies : la focalisation zéro (le narrateur en sait plus que les personnages), la focalisation interne (le narrateur en sait autant que le personnage focalisateur), et la focalisation externe (le narrateur en sait moins que les personnages).

Enfin, Genette s'attache à distinguer des niveaux narratifs. À l'intérieur d'une intrigue principale, sont insérés d'autres récits enchâssés (racontés par le narrateur principal lui-même ou par d'autres narrateurs, parfois aussi avec d'autres perspectives narratives).

Genette se penche également sur la question du temps du récit, distinguant alors l'ordre du récit, la vitesse narrative et la fréquence. L'ordre concerne le rapport entre la chronologie des événements dans l'histoire et leur disposition dans le récit (on parlera d'analepses ou de prolepses pour les anachronies). La vitesse narrative s'observe par exemple lors d'une accélération ou d'un ralentissement de la narration en regard des événements racontés. Enfin, la fréquence prend en considération la relation entre le nombre d'occurrences d'un événement dans l'histoire et le nombre de fois qu'il se trouve mentionné dans le récit : « Entre ces capacités de " répétition " des événements narrés (de l'histoire) et

¹⁶² Genette, *Figure III*, 1972, p. 252.

des énoncés narratifs (du récit) s'établit un système de relations que l'on peut a priori ramener à quatre types virtuels, par simple produit des deux possibilités offertes de part et d'autre : événement répété ou non, énoncé répété ou non. »¹⁶³

Toutes ces notions narratologiques seront la grille de lecture commune des œuvres du corpus en vue d'examiner les concepts mémoriels et identitaires déjà définis. D'autres notions toutefois viendront ici ou là s'ajouter au fur et à mesure des investigations menées au cours des lectures.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 146.

*Ce que j'aime, c'est lorsque la langue française cesse de se penser comme un centre
et reconnaît que sa structure moléculaire est celle de l'archipel. [...] Le travail d'écriture n'est pas une question de révérence,
de doubles consonnes ou d'accord du participe.
C'est un rythme, un souffle, une syntaxe.*

Laurent Gaudé, « Inviter le désordre », *Le 1 Hebdo*

Chapitre 2 : Exil, mémoire, identité : des récits de voix plurielles

2.1 Laura Alcoba : *Le bleu des abeilles*

Dans le roman *Manèges. Petite histoire argentine* (2007) une jeune narratrice fait le récit de son enfance à La Plata, en Argentine. Elle y raconte sa vie dans la « maison aux lapins », le foyer familial transformé en imprimerie pour la cause politique, le pays étant aux mains d'une dictature militaire (1976-1983). C'est le regard d'une enfant qui décrit les activités militantes de ses parents activement opposés à la dictature mais aussi ses souvenirs du silence où elle a appris à se taire au vu de la situation dangereuse dans laquelle elle vit : taire son nom, son adresse, son environnement, sa propre enfance. Et puis arrive le jour où elle peut fuir l'Argentine et la description de sa vie dans la région parisienne occupe les deux romans suivants, formant ainsi une trilogie¹⁶⁴. La narratrice du roman *Le bleu des abeilles* (2013) ouvre son roman sur son arrivée dans la région parisienne. Elle y rejoint sa mère, réfugiée politique, alors que son père est resté en Argentine en tant que prisonnier politique. C'est alors que s'ouvre pour la jeune narratrice un nouveau monde, avec surtout une nouvelle langue et de nouveaux codes culturels.

¹⁶⁴ Le troisième roman de cette trilogie s'intitule *La danse de l'araignée* (2017).

2.1.1 Enfance et souvenirs

2.1.1 Le « je » pluriel de la narratrice

Penser sa jeunesse dans le cadre des mésaventures politiques ayant marqué la génération de ses parents questionne d'emblée sur l'expression de convocation des souvenirs. Le récit raconté à la première personne, le « je » de la narratrice, est celui de cette jeune fille qui raconte son exil. Elle y expose ses souvenirs, ses sentiments, ses impressions. Et c'est là justement que ce récit d'enfance semble se dédoubler interrogeant les perspectives narratives qui se laisseraient en réalité penser au pluriel.

Le roman s'ouvre avec la phrase suivante :

Le point de départ de mon voyage se trouve quelque part sous mon nez.¹⁶⁵

On découvre d'emblée la difficile problématique de la perspective narrative qui se joue tout au long du roman : est-ce la narratrice jeune de l'enfance qui parle ou la narratrice adulte qui raconte ses souvenirs du passé marquant son récit de quelques traces immiscées subtilement. En effet, les marques appréciatives ou les réflexions spécifiques ne sont pas du fait d'une jeune fille de 10 ans. En usant de cette personnification du départ du voyage, se référant à la langue française qui plus est, atteste sans conteste que cette perspective est celle d'un regard adulte. De la même manière, la narratrice adulte interroge la plus jeune dans une forme de dialogue qui ouvre une perspective polyphonique au sens bakhtinien. Ce dialogue apparaît aussi sous forme de réflexion sur les faits vécus comme par exemple :

Ce que j'aime bien, dans les lettres que nous nous écrivons, mon père et moi, c'est que parfois j'arrive à oublier où il est [...] parler des abeilles et des couleurs auxquelles elles sont sensibles, j'adore ça. D'après toi, pourquoi elles préfèrent le bleu ? »¹⁶⁶

Mentionner « ce que j'aime bien » convoque une distanciation appréciative qui est du fait de la vision rétrospective sur l'enfance. C'est ici le regard du présent de l'écriture qui regarde cette petite fille pour en décoder ses impressions.

¹⁶⁵ Laura Alcoba, *Le bleu des abeilles*, p. 11.

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 51.

Une trace de cette voix adulte apparaît aussi en tant que commentaire à propos d'hésitations mémorielles. Alors que tout le chapitre est raconté au passé composé, le présent surgit et fait résonner une autre voix que celle de la petite fille :

Je ne sais plus comment il s'appelle, personne ne l'a appelé par son prénom, ou alors je l'ai oublié. Mais lui, je l'ai toujours en mémoire, comme les grimaces de douleur qui ne cessaient de traverser son visage et qui ne le quittent jamais.

Cet épisode qui évoque un enfant que la mère de la narratrice avait en garde montre combien cette narration à hauteur d'enfant laisse place occasionnellement à une narratrice adulte, celle qui raconte ses souvenirs, celle qui écrit.

Ou encore cette fois où elle se rappelle un souvenir marquant et ajoute : « Aujourd'hui encore, je l'ai toujours en mémoire »¹⁶⁷. Le temps de l'écriture et le temps de l'enfance se mélangent, ne font qu'un dans la diégèse et marque la présence de l'auteure dans la narration. Cette dimension polyphonique des voix narratives engendre une proximité entre la narratrice enfant et la narratrice adulte, c'est une juxtaposition des espaces-temps réunis harmonieusement.

D'une manière générale, le discours narratif, la langue et le style, rappellent les paroles d'une petite fille. On *entend* les mots simples, les phrases courtes d'une enfant. Et puis, parfois, une envolée poétique révèle la narratrice adulte qui est bien là, aux côtés de cette jeune narratrice :

Ces collines, c'était comme un mosaïque recouvrant le paysage tout entier, un assemblage de couleurs et de matières qui n'en finissait pas, une panachure à l'infini faite de terre et de bouts d'histoires.¹⁶⁸

La trace d'un discours auctorial adulte est marquée ici non seulement par la construction syntaxique mais aussi par le choix sémantique. Cela est d'autant plus frappant au vu du reste du récit. Les souvenirs de l'enfance se révèlent alors dans une « je » pluriel mêlant les espaces et les temps. Il s'agit certes de la même personne, mais d'une certaine manière dédoublée dans ce que l'écriture offre de variations. La mise en contact de ce « je » pluriel, le « je » de l'enfance et le « je » adulte de l'écriture fait coexister deux espaces

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 137.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 116-117.

distincts, deux territoires éloignés. Si on se rappelle Bakhtine pour qui l'espace et le temps sont des catégories interdépendantes, alors cette voix plurielle se laisse entendre à la fois comme *multiple* tout en demeurant *une*, laissant voix à ces temps éloignés des années qui les séparent, mais révélant également des espaces tout aussi distincts que sont l'espace des faits vécus et celui de l'écriture. Ce dialogisme des espaces et des temps qui traverse la narration illustre donc à la fois la réactivation des souvenirs exprimés dans la parole de la jeune narratrice et conjointement la mise à distance de cette même parole et de ces souvenirs. Ainsi l'espace de l'enfance prend pleinement place dans un récit aux côtés de l'espace de l'écriture, révélant ainsi la dimension plurielle du cadre de la diégèse.

Mais ce phénomène se retrouve dans d'autres textes de Laura Alcoba. Comme en témoin cet exemple tiré de *Manèges* :

Je comprends alors que si quelqu'un, à la prison, pose des questions, je ne pourrai pas retourner dans la maison aux lapins. Il me semble que j'en ai peur. Enfin, c'est encore une de ces choses dont je ne suis pas tout à fait sûre¹⁶⁹.

Ce « je » qui hésite entre certitude et incertitude est bel et bien ce double de la jeune fille et de l'adulte qui se la rappelle. Cette interrogation sur le doute de ce souvenir est bien la trace de cette oscillation entre présent d'écriture et passé de l'enfance qui autant qu'elle s'en éloigne, le rend très proche.

2.1.2 Récit d'enfance du *ici* et du *là-bas*

Pour raconter son parcours, la narratrice met en scène des souvenirs dans un récit cadre linéaire ponctué de récits tournés vers le passé. Le temps de la narration oscille donc lui aussi entre un présent et un passé qui correspondent à sa vie en France et sa vie en Argentine. Les temps verbaux sont une indication en plus des éléments de l'histoire. Ces aller-retours dans le temps montrent combien les souvenirs surgissent parfois de manière anachronique rendant le fil temporel du récit plus complexe qu'il n'y paraît. Il y a donc la jeunesse en France et l'enfance en Argentine qui se côtoient communément. Cette juxtaposition temporelle, illustrée par l'alternance entre le *ici* et le *là-bas*¹⁷⁰ fait rapprocher

¹⁶⁹ Laura Alcoba, *Manèges. Petite histoire argentine*, p. 96.

¹⁷⁰ En italique dans le texte.

deux espaces, mais aussi deux temporalités. Ce retour en arrière, pourtant daté, est mentionné comme à la fois très proche et en même temps très lointain par la narratrice, comme si ces souvenirs appartenaient à une autre vie, une autre partie de vie bien éloignée et pourtant encore présents et proches d'elle :

Car un jour je suis partie pour de bon.
C'était en janvier, dans les tout premiers jours de l'année 1979,
il y a quelques mois à peine – ou une éternité, je ne sais plus très
bien.¹⁷¹

Ces deux espaces géographiques – la France et l'Argentine – et ces deux espaces temporels – l'enfance en Argentine et le présent de la narration – sont séparés par le moment clé de l'exil, le départ de la narratrice qui part rejoindre sa mère. Toutefois, les souvenirs se brouillent, cette hésitation mémorielle liée aux impressions, aux souvenirs, s'éveille dans l'écriture.

Ces deux espaces, géographiques et temporels, se juxtaposent en réalité déjà avant son départ et aussi après son départ. En effet, avant de partir, elle prend des cours de français avec une Française prénommée Noémie. Pour la narratrice, la langue la fait déjà voyager :

À chaque cours, dans la salle à manger de mes grands-parents, à
La Plata, deux fois par semaine et durant près de deux ans, nous
nous sommes transportés *là-bas* – c'est-à-dire *ici*.¹⁷²

La langue est ici le point de contact qui réunit ces deux sphères, qui anticipe son départ alors qu'elle est encore en Argentine. La narratrice vit cet ailleurs du pays de l'exil d'abord par la langue. Cette langue qui aura un rôle très particulier pour la jeune fille, comme nous le verrons par la suite.

Et puis quand elle est en France, la juxtaposition de ces deux espaces se crée grâce à la correspondance épistolaire. La narratrice écrit des lettres à sa prof Noémie et à son amie Amalia pour leur raconter son arrivée. Et puis deux fois par semaine, elle écrit à sa grand-mère, à ses tantes et ses cousins. Ces lettres sont donc un lien physique et émotionnel entre le *ici* et le *là-bas*. Mais c'est surtout la correspondance épistolaire quotidienne avec son père

¹⁷¹ Laura Alcoba, *Le bleu des abeilles*, p. 17.

¹⁷² *Ibid.*, p. 17.

a un rôle central. En effet, ce lien qu'elle entretient avec lui à travers ces lettres est plus qu'une volonté de garder le contact avec lui :

Juste au-dessus de mon lit, à l'aide d deux petites punaises bleues, à peine arrivée, j'ai fixé une feuille avec un programme détaillé, pour les lettres. Je dois écrire cinq lettres par semaine, une par jour, du lundi au vendredi, avant la pause du week-end que je consacre à la lecture.

Le lundi, j'écris à mon père. Normal, c'est la promesse la plus importante. Après quoi, j'enchaîne une semaine épistolaire sans faute jusqu'au vendredi – c'est devenu une habitude.¹⁷³

Ce contact avec le *là-bas* est donc très présent, puisque chaque jour la narratrice écrit une lettre. Ce rapprochement des espaces au moyen de la correspondance montre que même après être partie et bien que sa vie se déroule en France, la narratrice a toujours un regard vers l'Argentine, un regard vers le passé, car des gens aimés y sont restés. Ces lettres semblent même être le remède pour panser cette peine :

Ce que j'aime bien, dans les lettres que nous nous écrivons, mon père et moi, c'est que parfois j'arrive à oublier où il est — parler des abeilles et des couleurs auxquelles elles sont sensibles, j'adore ça.¹⁷⁴

Ainsi, les multiples analepses renvoyant à l'enfance de la narratrice en Argentine et les échanges épistolaires font une place importante à des espaces distincts. La variation de la présence des lieux et des langues, cette mise en contact constante, permet de garder un lien entre eux. Bien que l'éloignement géographique soit réel, la langue, elle voyage au-delà des frontières. Ces récits d'enfance trouvent par ailleurs une unité dans l'espace même du roman qui confère un lieu unique pour réunir ces deux espaces – géographiques et temporels.

2.1.2 Écriture cathartique

2.1.2.1 Souvenirs et traces du passé

À la toute dernière page du roman *Le bleu des abeilles*, en aparté écrit en italique, on peut lire :

¹⁷³ *Ibid.*, p. 24-25.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 51.

*Ce livre est né de quelques souvenirs persistants bien que parfois confus, d'une poignée de photos et d'une longue correspondance dont il ne subsiste qu'une voix : les lettres que mon père m'a envoyées après mon départ de l'Argentine, où il était prisonnier politique depuis plusieurs années déjà. Entre le mois de janvier 1979 et le moment où il a pu à son tour quitter l'Argentine, nous nous sommes écrit une fois par semaine – mes lettres ont disparu, mais je conserve les siennes. La première d'entre elles est datée du 21 janvier 1979, la dernière du 21 septembre 1981, soit quelques semaines après sa libération. Durant toutes ces années, je les avais gardées avec moi sans avoir le courage ni la force de les relire. Je l'ai fait durant le printemps 2012.*¹⁷⁵

Cet épilogue fait surgir la voix de l'auteure elle-même. Elle donne ici des indications sur sa méthode de travail pour convoquer cette mémoire de l'enfance. Une mémoire qui mêle faits réels et faits historiques à la fiction. La source principale de son travail réside dans la correspondance avec son père. Même s'il manque les lettres qu'elle a elle-même écrites, elle retrace ainsi un chemin vers des souvenirs de cette époque. Elle peut en donner des détails concrets comme des dates par exemple. La volonté de faire figurer cela dans le livre, même sans appartenir directement à la diégèse, montre le souci de préciser la dimension autobiographique qui a alimenté la fiction. Ce paratexte a la fonction de légitimer la dimension fictionnelle du récit tout en précisant les éléments vécus qui ont été la base du récit : les *événements* comme dirait Ricœur. À la croisée entre témoignage, récit d'enfance, fiction, la trilogie de Laura Alcoba fait écho de cette variété : « Destinée à obtenir une lecture complice pareille à celle que requiert le témoignage, elle travaille comme si les faits étaient saisis dans leur double vérité, intime et historique, en même temps qu'elle renvoie à une conscience fragmentaire, à l'imprécision qui guette tout souvenir. »¹⁷⁶

Tel un pacte qui viendrait justifier la véracité des souvenirs, entre les hésitations mémorielles, cet épilogue qui arrive en fin de parcours comme explication sur la genèse du roman, souligne la spécificité d'un tel travail de mémoire qu'engendre l'écriture d'un roman sur l'exil. Elle y explique aussi que c'est la volonté d'écrire qui a donné l'occasion de revenir sur ces traces du passé. Sans cela, peut-être, n'y aurait-elle jamais vu la nécessité de le faire.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 141.

¹⁷⁶ Orecchia Havas Teresa (2018) : « Laura Alcoba : liens de famille et mémoire politique », in : *América. Cahiers du CRICCAL* (51), p. 123.

L'écriture met donc l'auteur en quête de *traces* des souvenirs, tant dans sa mémoire que dans un matériau de documentation, qui à leur tour vont raviver ces souvenirs.

2.1.2.2 Se souvenir pour oublier

L'incipit de *Manèges* annonce toute l'ambition de son auteure, à savoir, faire acte de mémoire pour tenter d'effacer les souvenirs, qui pèsent encore des années plus tard :

Je vais évoquer cette folie argentine et toutes ces personnes emportées par la violence. Je me suis enfin décidée parce que je pense bien souvent aux morts, mais aussi parce que je sais qu'il ne faut pas oublier les survivants. [...]
Mais avant de commencer cette petite histoire, j'aimerais te dire une chose encore : si je fais aujourd'hui cet effort de mémoire pour parler de l'Argentine des *Montoneros*, de la dictature et de la terreur à hauteur d'enfant, ce n'est pas tant pour me souvenir que pour voir, après, si j'arrive à oublier un peu¹⁷⁷.

L'isotopie de la violence présente dans ce cours extrait (« folie », « emportées », « violence », « morts », « survivants », « dictature », « terreur ») montre combien la mémoire de cette violence est encore vive très longtemps après. Telle une nécessité, la mise en mots de cette mémoire a pour objectif de redonner vie à des personnes disparues tout en apportant le témoignage des survivants, de gommer les souvenirs. Comme si les traces du passé étaient encore trop présentes, l'écriture permettra peut-être de les rendre moins vives. L'oubli devient un but explicite de l'écriture.

Le début de cette démarche n'arrive pas par hasard. Cette réactivation mémorielle trouve son point d'ancrage dans un moment spécifique que la narratrice explique aussi dans la préface de *Manèges* :

Puis, un jour, je n'ai plus supporté l'attente. Tout d'un coup, je n'ai plus voulu attendre d'être si vieille et si seule. Comme si je n'avais plus le temps. Ce jour, je crois bien qu'il correspond à un voyage que j'ai réalisé en Argentine avec ma fille à la fin de l'année 2003. Sur place j'ai cherché, j'ai rencontré des gens. Je me suis mise à me souvenir bien plus précisément que par le passé [...] désormais, il devenait pressant de raconter.¹⁷⁸

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 14.

Le retour au pays natal, lors d'un voyage en Argentine après vingt-quatre ans d'absence, accompagnée de sa fille, fait ressortir l'urgence de son projet d'écriture. Plus qu'une envie, un besoin de raconter, de livrer le témoignage de son parcours, de transmettre à la nouvelle génération. Parler de cette vie passée comprenant la sienne, et celle de son entourage, mais aussi celle des *Montoneros* et de la dictature. Plus qu'un travail de mémoire individuelle : un travail de mémoire familiale, historique et collective. Dans cette préface, la voix de l'auteure mêlée à celle de la narratrice signe tel un pacte, un guide de lecture pour le roman, et pour l'œuvre de Laura Alcoba en général.

2.1.2.3 Mémoire individuelle, familiale et collective

À travers sa propre histoire, la narratrice, fille d'anciens *guerrilleros Montoneros*, livre aussi celle de son entourage. Ceci est très marquant dans son roman *Manèges*, qui se passe en Argentine, et dans lequel la narratrice donne de nombreux détails sur les activités de ses parents militants. Dans le *Bleu des abeilles*, cela se fait en arrière-plan dans le récit cadre, car même si la jeune narratrice est seule avec sa mère, sa famille d'Argentine est bien présente au cours de la narration. Non seulement par les lettres qui sont écrites, mais aussi par l'évocation de souvenirs précis d'événements vécus en Argentine. Le chapitre « Tables basses » par exemple revient sur quelques souvenirs liés à des amis de ses parents, racontant leur exil en Suède et aussi des anecdotes de leur quotidien à La Plata, lors d'une visite qu'ils font à la narratrice et sa mère en France. Ce retour dans le passé au milieu du récit consacré à sa vie en France fait vivre des personnes soit disparues, soit éloignées géographiquement, comme son père et sa grand-mère. Par l'écriture, elle porte ainsi leur mémoire : « Les livres de Laura Alcoba n'aident pas à recomposer une famille ignorée, absente, au destin resté dans l'incertitude, démembrée, mais au contraire l'aident à réunir symboliquement les membres d'une famille nucléaire, un moment dispersée, à s'en rapprocher par la mémoire et l'affection. Ils configurent une sorte d'album dont tous les personnages, y compris l'auteure elle-même dans le portrait de son enfance, sont passés par un moment clé de l'histoire argentine. »¹⁷⁹ Cet épisode de la visite des amis est d'ailleurs une mise en abyme de l'exil, dans le sens où leur expérience résonne bien évidemment avec sa propre expérience de l'exil qu'elle est en train de raconter :

¹⁷⁹ Orecchia Havas Teresa (2018) : « Laura Alcoba : liens de famille et mémoire politique », in : *América. Cahiers du CRICCAL* (51), p. 125.

Il me semble que durant quelques instants tout le monde est resté en arrêt, que la scène s'est figée – d'un coup, nous étions tous un peu là-bas, un peu « à l'époque » comme on dit. Des angoisses, des peurs, des images différentes ont dû traverser nos esprits, mais personne ne les a nommées. Personne ne les nommera, jamais, bien que nous les sachions à la fois distinctes et « communes » - c'est comme ça, l'exil, pas besoin de s'étendre. Rester quelques instants en silence devant un bac à sable sur lequel il y a, çà et là, de tout petits cristaux de givre suffisent amplement. Tout petits, désormais, oui : il était tôt, il faisait froid, mais l'hiver n'était plus vraiment là, les parterres tout blancs n'étaient plus de saison.¹⁸⁰

Cette mémoire liée à l'Argentine, mêlant la difficile question de l'exil, rejaillit dans les histoires que se racontent les personnages quand ils se retrouvent réunis. Une mémoire individuelle liée au vécu de chacun, mais aussi une mémoire collective et historique qui rappelle l'époque de la dictature. Toutefois, on lit le lien de cette mémoire collective liée à l'exil. Que ce soit en France ou en Suède, dans les discussions ou dans le silence, le passé est là, même après l'exil.

Pour la narratrice, le lien filial a trois pôles : celui du père, celui de la mère et celui de la grand-mère. Ce dernier est plus présent dans *Manèges* bien que la correspondance épistolaire garantisse la survie de ce lien dans le *Bleu des abeilles*. La narratrice évoque aussi sa grand-mère quand elle raconte l'anecdote de ces amis en exil en Suède, où elle mentionne que c'est elle qui lui a appris à tricoter.¹⁸¹

En ce qui concerne ses parents, le lien mère-fille est souvent accompagnée d'une autre figure féminine, figure maternelle de substitution : dans *Manèges*, c'était Diana Teruggi, elle aussi militante qui partage le quotidien de la maison aux lapins ; dans le *Bleu des abeilles*, c'est Amalia, réfugiée argentine qui partage leur appartement. Mais c'est sans doute le lien père-fille qui domine assurément dans l'œuvre de Laura Alcoba, peut-être même en crescendo dans la trilogie, l'apogée se trouvant dans la *Danse de l'araignée*. L'image du père prend forme surtout à travers la correspondance : ce père absent prend vie dans les souvenirs de la narratrice. La mémoire de ce père pourtant loin mais si présent dans le quotidien de la narratrice qui lui porte admiration et affection, résonne fortement au cours du récit. Un des fils rouges lié à la figure du père qui parcourt le texte est celui d'une photo que la narratrice doit lui envoyer. Il voudrait une photo de sa fille. En prison, il a droit à avoir

¹⁸⁰ *Le Bleu des abeilles*, p. 90-91.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 97.

cinq photo. Il reste la place pour une dernière photo. Mais cette situation engendre beaucoup d'angoisses pour la narratrice :

Plus il me le répète et plus ça m'angoisse. [...] Et si je me trompais dans le choix de cette photo ? [...] Il est temps, pourtant, que je lui envoie la photo parfaite, la photo idéale, l'image digne d'être sa cinquième et dernière photo. Celle qui s'imposerait naturellement, celle qu'il n'aurait même pas l'idée de faire disparaître pour la remplacer par une autre.¹⁸²

Cette histoire de photo montre combien la relation au père est importante pour elle. Cet ultimatum de la dernière possibilité de lui envoyer une photo engendre le souci de faire les choses parfaitement. Car après cette dernière, il n'y en aura plus. Attendre de lui envoyer est donc le moyen de retarder ce moment de la « dernière fois ». Cette angoisse est aussi liée à l'intensité de l'affection que porte la narratrice pour son père. Ainsi la mémoire de son père vit en elle, dans son quotidien, bien que très loin géographiquement et surtout privé de liberté. C'est à travers sa fille que sa vie continue finalement.

Comme cela est apparu dans des exemples cités précédemment, notamment avec la préface de *Manèges* et l'épilogue du *Bleu des abeilles*, mais aussi au cours du récit lui-même, la narratrice introduit des détails très précis du cadre spatio-temporel à ses souvenirs. On y découvre des dates¹⁸³ et des lieux¹⁸⁴, comme les villes où elle se trouve ou elle voyage. Pour servir la fiction apparaît la volonté d'ancrer un cadre concret, convoquant une époque et une géographie précise. En faisant cela, l'identification des repères spatio-temporels introduit une dimension plus globale telle que la situation politique et sociale du lieu mentionné par exemple. En effet, dès qu'elle mentionne La Plata, le cadre de la dictature émerge aussitôt.

Ce sont les premières traces qui introduisent une mémoire collective bien présente dans l'œuvre de Laura Alcoba. En effet, son parcours personnel fait résonner une dimension plus large, celle d'une famille, d'une communauté, d'un pays. Il y a d'un côté la mémoire collective liée à l'Argentine, et de l'autre celui de la figure de l'exilée en France.

Cette mémoire collective argentine est fortement plus présente dans le roman *Manèges*, plus que dans *Le Bleu des abeilles* – même s'il n'en est pas complètement absent :

¹⁸² *Ibid.*, p. 56.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 17, p. 84.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 11, p. 13, p. 19., p. 29, etc. La narratrice opérant de nombreux aller-retours dans les espaces géographiques, les références sont très nombreuses.

en témoigne l'exemple déjà cité du chapitre « Tables basses ». Pensons ici à un autre roman de Laura Alcoba : *Les passagers de l'« Anna C »* qui inscrit la figure de ses parents dans le cadre d'un groupe militant. Ce roman relate le voyage qu'a effectué un groupe de jeunes révolutionnaires argentins au milieu des années 1960. Ils ont quitté clandestinement l'Argentine pour rejoindre le Che Guevara dans une ambition féroce de révolution. Les parents de la jeune Laura font partie de ce voyage. Cette mémoire collective est portée dans des détails qui touchent directement la narratrice, et surtout à travers ses parents qui représentent le symbole d'une génération révoltée. La jeune narratrice, comme sa famille et son entourage, portent en eux une page de l'Histoire de l'Argentine.

La mémoire collective liée à la France est surtout liée à la mémoire de l'exil. La figure de l'exilée que les souvenirs relatent dans ce récit font écho à d'autres vivant la même situation qu'elle. Alors qu'elle participe à un voyage avec d'autres enfants, la narratrice parle d'une nouvelle rencontre au moment du départ de ce voyage en Savoie :

À peine étions-nous arrivés dans l'appartement qu'un garçon nous a rejoints avec ses parents – un enfant chilien, Eduardo, qui devait aussi participer au voyage en Savoie. [...] Les partis sont partis avec elle. Et nous sommes tous les deux restés avec la famille de Meudon, car les enfants réfugiés, c'est nous. »

Il y a dans cet extrait la dimension collective de l'exil qui apparaît très clairement par l'usage de l'article défini « les enfants réfugiés », mis en parallèle avec le pronom personnel « nous ». Alors que le « je » domine toute la narration, ce « nous » qui émerge porte le poids d'un plus grand nombre d'individus, ceux pour qui, comme la narratrice, la France est un pays d'accueil. En ce sens, son parcours personnel est le sien propre, individuel et unique, mais porte en lui aussi la marque plus large de celui de beaucoup d'autres. Dans cet effet syntaxique, placé ainsi en fin de phrase, ce « nous » englobe le destin de tous ces enfants ayant connu l'exil¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Voir aussi Orecchia Havas, Teresa (2018) : « Laura Alcoba : liens de famille et mémoire politique », in : América. Cahiers du CRICCAL (51), p. 122-130.

2.1.3 Se (re-)construire entre les langues et les cultures

2.1.3. Enfance et pays d'accueil

La narratrice est « une fillette coincée entre deux temps, deux expériences, représentées par ces deux langues »¹⁸⁶. En effet, le récit montre combien cette petite fille se construit dans un contexte qui impose à cette enfant de connaître des problématiques complexes comme le militantisme révolutionnaire, la prison, l'exil, l'intégration dans un nouveau pays. Chacune de ces confrontations met en lumière les marques spécifiques de la mémoire de l'enfance puisque malgré tous ces détails, le récit ne se montre jamais dramatique ou larmoyant. Est-ce parce qu'il est raconté à hauteur d'enfant ?

Le défi pour la jeune narratrice à son arrivée en France consiste à trouver le plus vite possible ses repères pour se fondre dans ce nouveau lieu. Ce désir d'intégration est très fort, comme en témoigne la joie ressentie lorsqu'elle se lie d'amitié avec une fille en particulier :

Comme j'étais fière. J'avais enfin une copine française pour de vrai, un enfant de mon âge. [...]. Depuis que je sais qu'il n'y a pas de doute sur les origines d'Astrid, chaque fois qu'elle ouvre la bouche, je fais très attention à tout ce qui en sort- son français à elle est forcément plus vrai que celui des autres, c'est un français de source.¹⁸⁷

Avant cela, la jeune fille s'était liée d'amitié avec d'autres enfants, nommés Luis ou Carlos. Pour elle, l'amitié joue un grand rôle en ce sens qu'il est le lien social qui garantit sa reconnaissance aux yeux d'autrui. Devenir amie avec cette amie française « de source » la rend visible dans cette société où elle cherche encore sa place.

Elle découvre de nouveaux codes culturels qu'elle ironise notamment avec l'exemple du fromage :

L'essentiel, avec le reblochon, c'est de ne pas se laisser impressionner. Il y a clairement une difficulté de départ, cette barrière que l'odeur du fromage dresse contre le monde extérieur. Mais il ne faut surtout pas se méprendre à son sujet. Ce n'est pas de l'agressivité de sa part, c'est juste la manière qu'a le fromage de dire : as-tu vraiment envie ? es-tu prêt ? Cette senteur, c'est qu'il a trouvé pour être là, pleinement – c'est qu'il ne veut pas

¹⁸⁶ Oriane Guy (2016) : « Parcours identitaire au travers des langues dans *Le bleu des abeilles* de Laura Alcoba », p. 213.

¹⁸⁷ *Le bleu des abeilles*, p. 58.

être avalé sans qu'on s'en rende compte, être gobé comme si de rien n'était.¹⁸⁸

Cette anecdote, relatée dans un ton enjoué, montre la vision de la narratrice sur cette nouveauté et sa capacité à raconter des histoires de toute situation. Ici, elle donne vie et fait parler un fromage, comme si elle pouvait échanger avec lui. Elle interprète ces nouvelles choses avec sa grille de lecture, avec son imagination d'enfant.

Cette question de l'intégration dans le contexte exilique convoque une dimension spécifique dans ce récit d'enfance. Elle pose un regard particulier, tantôt empreint d'imagination et de poésie, tantôt empreint d'un sérieux d'adulte. Ses préoccupations sont parfois d'ordre plus complexes, en rapport au lien social d'intégration, mais aussi celui de la langue.

2.1.3.2 Vivre entre les langues

Dans *Le bleu des abeilles*, le thème central, récurrent, dominant est celui de la langue. En effet, c'est ainsi que s'ouvre le roman :

Le point de départ de mon voyage se trouve quelque part sous mon nez.¹⁸⁹

C'est la langue française qui demeure la préoccupation première de la protagoniste¹⁹⁰. Cette langue qui est non seulement gage d'intégration, comme le lui répète sa mère¹⁹¹ très souvent, mais aussi pour le défi de cette nouvelle mélodie qui éveille sa curiosité.

Dans cet apprentissage, la mémoire du corps est mobilisée, en témoignent les nombreuses références au corps comme dans cet exemple cité ci-dessus. On remarque aussi une métaphore filée qui parcourt tout le récit cherchant à identifier ce que parcourt la langue dans son corps et qu'elle nomme « les tuyaux ». Le chapitre « Tuyaux » commence avec la

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 111.

¹⁸⁹ Laura Alcoba, *Le bleu des abeilles*, p. 11.

¹⁹⁰ Voir l'étude de Laura Balaguer (2019) : « Le bilinguisme dans l'œuvre de Laura Alcoba : Un entre-deux-culturel », p. 8.

¹⁹¹ *Le bleu des abeilles*, p. 23.

description du papier peint de l'appartement où des tuyaux y sont représentés et où elle raconte ses premiers contacts avec la langue française en France :

Ce papier peint évoque des canalisations, des centaines de tuyaux qui ont l'air de ceinturer le salon. L'appartement tout entier, en fait, puisqu'il y en a partout, du papier peint à tuyaux.

[...] Dans le salon à tuyaux de mon nouveau chez-moi, [...] je regarde souvent la télé. Ma mère m'a dit que c'était un bon moyen pour me familiariser avec la langue française. Toujours cette histoire d'immersion.

À la télé, je ne comprends pas tout. En général, je m'efforce de suivre au mieux ce qui s'y dit, mais d'autres fois je fais exactement le contraire. Il m'arrive de faire des efforts pour comprendre le moins possible et les sons qui s'échappent de la télé m'enveloppent comme une musique.[...] je veux aller bien plus loin : me trouver à l'intérieur de cette langue, pour de bon, je veux être *dedans*.[...] Que les voyelles sous le nez finissent par me révéler leur secret – qu'elles viennent se loger en moi à un endroit nouveau, un recoin dont je ne connais pas encore l'existence mais qui me révélera tout à propos de l'itinéraire qu'elles ont suivi, celui qu'elles suivent chez tous ceux qui les multiplient sans avoir, comme moi, besoin d'y penser autant.¹⁹²

Ici la langue est explorée dans ce qu'elle a de mélodieux cherchant à la loger à l'intérieur de celle qui la parle. La personnification des voyelles qui effectuent un trajet confère non seulement un dynamisme vivant à la langue mais lui accorde aussi une importance particulière. De plus la référence au corps, en miroir des tuyaux du papier peint qui viennent d'être décrits montre le parallèle fait entre le parcours des sons qui sortent de ce corps¹⁹³ et l'envie d'intégrer cette langue en son « dedans ». Il s'agit d'une métaphore filée puisque quelques chapitres plus loin, là où la protagoniste annonce sa victoire de parler français, le chapitre s'intitule « Mes tuyaux » :

Comment il est fait, ce circuit ? Par où ça passe ? J'avais l'impression que je n'allais jamais trouver ces tuyaux-là – et comme à chaque fois que je pensais à ces canalisations dans lesquelles je n'arrivais pas à me glisser, ça m'a même rendue drôlement triste. [...] Mais un jour, pour la première fois, j'ai pensé en français. Sans m'en rendre compte, comme ça. J'ai pensé et parlé français en même temps. [...]

¹⁹² *Ibid.*, p. 59-61.

¹⁹³ L'auteure évoque cela aussi lors de sa conférence lors des Rencontres littéraires de Wuppertal : « Alors bien sûr il y a l'entrée dans un autre mode de communication, la découverte d'un autre mode de communication et puis en même temps la dimension sensorielle, presque sensuelle de faire entrer une nouvelle langue dans son corps » (voir annexe 1).

Pour la première fois, dans ma tête, je n'avais pas traduit. J'avais trouvé l'ouverture.

Sans crier gare, ce matin-là, je m'étais faufilée dans ces tuyaux que longtemps, j'avais cru incessibles.¹⁹⁴

Cette métaphore révèle non seulement une langue poétique dans le récit, mais surtout l'expression d'un souvenir marqué en elle, au sens physique du terme. La mémoire du corps qui se souvient chercher à parler ces sons nouveaux. La restitution de cet épisode sous forme imagée renforce la notion d'obstacle que rencontre la protagoniste face à cette nouvelle langue. De cette rupture que représente l'exil, la langue en est un symbole fort.

De nombreuses anecdotes sont ainsi livrées concernant l'apprentissage de la langue mais aussi de nombreuses réflexions liées à cet apprentissage. Il y a un véritable combat qui est mené avec le français, et il passe autant par l'entraînement à l'apprendre qu'à essayer de le comprendre dans son fonctionnement et l'appivoiser :

Le français est une drôle de langue, elle lâche les sons et les retient en même temps, comme si, au fond, elle n'était pas tout à fait sûre de bien vouloir les laisser filer – je me souviens que c'est la première chose que je me suis dite. Et qu'il allait me falloir beaucoup d'entraînement, aussi.¹⁹⁵

La jeune protagoniste raconte également sa fascination pour les e muets :

Les e muets me fascinent depuis le début. Je les ai aimés dès les premiers cours de Noémie, à La Plata, dès que mon professeur de français m'a fait découvrir le premier d'entre eux, celui qu'elle cachait au bout de son prénom. Une voyelle muette ! Quand on ne connaît que l'espagnol, on ne peut pas imaginer que de telles choses existent - une voyelle qui est là mais qui se tait, ça alors!¹⁹⁶

ou encore :

J'ai aimé mon premier e muet comme tous ceux qui ont suivi. Mais c'est plus que ça, en vérité. Je crois que, tous autant qu'ils sont, je les admire. Parfois, il me semble même que les e muets m'émeuvent, au fond. Être à la fois indispensables et silencieuses: voilà quelque chose qui leur échappera toujours. J'aime les lettres muettes qui ne se laissent pas attraper par la voix, ou alors à peine (...)

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 133-134.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 75.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 83.

Et plus j'apprends le français, plus vite je les repère. Parfois, j'imagine que les voyelles muettes me voient aussi. De mieux en mieux, me semble-t-il, à mesure que j'avance, comme si elles avaient également appris à me connaître. Comme si depuis leur cachette, elles avaient une attention pour moi un regard, un geste, une manière de me rendre la pareille. J'aime nous imaginer dans cette communication silencieuse. J'en viens à me sentir en connivence avec l'orthographe française. Et j'adore ça.¹⁹⁷

Dans ces exemples qui concernent le e muet, la protagoniste rend compte d'une spécificité linguistique qu'elle ne connaît pas dans sa langue maternelle. Elle souligne donc non seulement le caractère d'étrangeté de ce nouveau territoire linguistique, mais également ses réflexions liées à son apprentissage. Tels des souvenirs marquants, la prononciation occupe beaucoup son temps, son objectif d'intégration ayant une corrélation avec la volonté de parler sans accent :

Mais aussi parce que je n'aime pas montrer mon accent. Il me fait honte. [...] Cet accent, j'aime l'effacer, le faire disparaître, l'arracher de moi.¹⁹⁸

Les sons de la langue peuvent même avoir une dimension poétique :

Reblochon : avec son e presque éteint dans la première syllabe et sa finale qui vient se placer pile poil sous le nez, le nom de ce fromage est parfait.¹⁹⁹

Cette langue qu'elle entend, qu'elle écoute, mais aussi qu'elle voit :

La bibliothécaire articule exagérément comme si je ne comprenais pas la langue dans laquelle elle me parle. [...] mais la bibliothécaire ne se rend compte de rien. Elle ne sait pas que je vois les e muets, que je suis persuadée que, de leur côté, ils me voient aussi. Qu'à notre façon nous sommes ensemble. C'est elle, l'abrutie.²⁰⁰

Tous ces exemples révèlent une véritable *relation* avec la langue française, une rencontre. Au moyen de la personnification de la langue dans le récit, cette nouvelle langue

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 83-84.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 116.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 74.

prend une importance centrale dans le quotidien de la jeune fille. C'est non seulement une langue qu'elle apprend, c'est aussi une relation affective qui se crée : un objectif de se trouver, se réunir, se rencontrer, elle et la langue :

- Quelle distance nous sépare de la montagne, c'est bien ça, ce que tu veux savoir ?

Oui, c'était bien ce que je lui avais demandé, mais Valérie avait besoin d'une confirmation. Alors j'ai repris ma phrase en l'accompagnant d'un geste.

Ce que je me demandais aussi, c'était quelle distance me séparait encore d'un français qui serait pleinement à moi. Est-ce que j'y arriverai un jour, alors que ça fait si longtemps que je me suis mise en route ?²⁰¹

Encore une fois, la langue imagée du discours tente d'illustrer toute la teneur de cette représentativité de la langue ici. Ce n'est pas par commodité de son nouveau pays qu'elle cherche à parler le français. C'est plus que cela, c'est une quête qui viendra donner sens à sa nouvelle vie en France, à sa nouvelle identité.

D'ailleurs, elle tente par tous les moyens de ne pas parler espagnol. Seulement avec sa mère et Amalia, et dans sa correspondance avec sa famille en Argentine, elle s'autorise à parler espagnol.

Nous nous étions aussitôt regardés avec un sourire, mais sans dire un seul mot. C'est, je crois, parce qu'Eduardo était dans le même état que moi : anxieux, mais désireux de plonger dans le bain sans en perdre une goutte. Tandis que nous nous regardions, je me suis fait cette promesse à moi-même : lui parler le moins possible et en aucun cas en espagnol, sauf si c'était absolument nécessaire. Je ne voulais pas que nous fassions bande à part, que nous jouions aux enfants réfugiés qui se réconfortent.²⁰²

La langue maternelle est une barrière, un frein à sa nouvelle vie. Elle n'a pas sa place dans ce nouveau cadre. Et par ailleurs, elle lui renvoie une image négative ou en tous cas, une image qu'elle ne préfère pas exposer aux yeux de tous, celle d'être une enfant réfugiée.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 110.

²⁰² *Ibid.*, p. 111.

Se fondre dans le décor, être semblable aux autres enfants, ne pas se faire remarquer, sont les aspirations de cette petite fille qui cherche par tous les moyens à améliorer son français.

Cette nouvelle langue s'est substituée à sa langue maternelle même si elle est en contact avec l'espagnol au contact de ses parents, sa mère en parlant, et grâce aux lettres qu'elle écrit quotidiennement à son père – langue qui apparaît telle quelle, sans traduction, à plusieurs endroits du récit. L'apprentissage du français est comme une nouvelle naissance, une promesse de liberté après ces années de dictature à se taire. L'espagnol, la langue maternelle de la protagoniste, est la langue du silence. Désormais, elle veut parler ! Sa joie concernant sa victoire de réussir un jour, enfin, à parler mais aussi à penser en français, montre l'importance de ce défi mené durant de longs mois. Cette nouvelle vie commence alors vraiment à partir de ce moment. La langue de l'exil n'a plus ce caractère d'étrangeté, hermétique à son corps et à son esprit, elle fait maintenant partie d'elle dans son intégralité, la langue est « en elle », elle est partie à part entière de son identité.

2.1.3.3 L'importance de la lecture

Pour la protagoniste, le week-end est consacré à la lecture. Non seulement pour remplir le pacte passé avec son père qui lit beaucoup en prison :

Comme mon père sait que j'aime la lecture, il s'est dit qu'on pouvait lire certains livres en même temps. Lui, il le fait en espagnol – le règlement de la prison lui interdit de lire dans une autre langue – tandis que moi, au Blanc-Mesnil, je lis en français, un des livres qui se trouvent dans sa cellule. Ça nous fait des sujets de conversation pour nos lettres hebdomadaires – et par là même occasion j'avance dans mon apprentissage.

Ce pacte de lecture va introduire dans le récit tout un réseau intertextuel lié aux livres qu'elle va découvrir. L'occasion de parler des auteurs, du contenu des livres, des sujets échangés avec son père. La lecture a donc pour ces raisons une grande importance qui souligne deux choses concernant la narratrice : l'apport de la littérature dans l'apprentissage du français telle une mise en contact non seulement culturelle mais aussi linguistique

particulière et l'influence de cette intensif intérêt de la littérature pour la future écrivaine que deviendra la narratrice²⁰³.

Cette expérience comme au tout début de son arrivée en France, avec le livre *Vie des abeilles* de Maurice Maeterlinck. Outre les détails donnés sur le livre lui-même, cette première expérience l'amène à traduire de l'espagnol vers le français, une manière de mettre en parallèle ces deux univers linguistiques, puisque son père recopie des extraits de textes en espagnol, n'ayant pas le droit d'écrire dans une autre langue, et son courrier étant contrôlé par la prison, il ne risque pas de rencontrer de problèmes à faire cela. La narratrice va aussi recopier des extraits de romans, mais elle, ce sera dans un carnet :

Puis je recopie dans mon petit carnet, en français, certains des passages que mon père a trouvés les plus intéressants, les plus beaux, ou les plus mystérieux et qui me plaisent aussi. Comme ce bout de phrase que j'ai souligné avant même que mon père ne m'en parle dans l'une de ses lettres – peut-être parce que c'est un des rares passages du livre que je n'ai pas eu besoin de relire en me triturant les méninges, j'avais tout compris du premier coup : *le bleu est la couleur préférée des abeilles*.²⁰⁴

En plus de donner son titre au livre, soulignant le caractère central du roman, l'isotopie du bleu se retrouve au fil de la narration, quand la narratrice parle de la France ou de l'Argentine en nommant l'océan : « de ce côté-ci de l'Atlantique »²⁰⁵ ou « de l'autre côté de l'océan »²⁰⁶ ou encore « de part et d'autre de l'Atlantique »²⁰⁷ ; ou les différentes références au ciel ; ou quand elle va en voyage en Savoie et que les paysages avec la neige révèlent des couleurs qu'elle n'avait jamais vues, dont des teintes de bleu ou aussi quand elle veut lire *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau :

Si j'ai choisi ce livre, c'est à cause du titre : *Les fleurs bleues*. C'est en pensant à la couleur et à la préférence des abeilles que je l'ai pris dans les rayons de la bibliothèque du Blanc-Mesnil.²⁰⁸

²⁰³ L'auteure parle de cette littérature qui la nourrit dans sa conférence donnée lors des Rencontres littéraires : « Donc je me suis nourrie de littérature française presque exclusivement à ce moment-là, Stendhal, Flaubert, j'en passe, la poésie et puis un auteur, un auteur qui pour moi compte énormément qui est Gérard de Nerval qui est l'auteur des *Chimères*, vous connaissez peut-être, *Sylvie*, *Les maitres du feu*, *Aurélia*. » (voir Annexe 1)

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 27-28.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 119.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 120.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 82.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 81.

Cette continuité dans la lecture, comme un fil rouge, se poursuit dans toute la narration, non seulement comme la suite du premier livre de Maeterlinck, mais parce que la lecture de Queneau est un défi de difficulté que décide de relever la narratrice. Elle avait été mise en garde par la bibliothécaire qui lui avait recommandé de lire plutôt *Le petit Nicolas*, une lecture plus adaptée pour son âge mais aussi à son niveau de français. Mais son choix s'est porté sur ce roman et elle s'y tient. Quand elle arrive enfin à le terminer, elle ressent la même joie de victoire que celle du jour où elle a pensé en français pour la première fois.

Cette expérience de la littérature peut être interprétée comme une mise en abyme de la construction identitaire de la narratrice. C'est à travers la lecture mais aussi l'écriture – en notant des extraits de ces romans dans un carnet et en écrivant à ce sujet dans les lettres pour son père, que la narratrice va non seulement accéder à la maîtrise de la langue française, si chère à son cœur, mais lui donne les clés pour construire par l'imaginaire un réseau de références décisives pour son parcours qui la mèneront à l'écriture²⁰⁹ : la langue comme clé maitresse de l'identité et les livres comme modèle d'identification.

Ainsi, le voyage littéraire de ce roman, révèle combien l'écriture porte en elle une mémoire plurielle : individuelle, familiale, politique, culturelle et collective. Cet effort de mémoire pour se souvenir, se tourner vers le passé pour donner sens à ce parcours révèle cette configuration ricœurienne de mettre en mots un réseau de traces appartenant autant au présent qu'au passé. En témoigne d'ailleurs l'épigraphe de *Manèges* qui cite Gérard de Nerval :

Un souvenir, mon ami.
Nous ne vivons qu'en avant ou en arrière.

²⁰⁹ C'est ce qu'explique Laura Alcoba dans sa conférence lors des Rencontres littéraires de Wuppertal : « Donc un grand nombre de textes qui ont construit mon regard viennent - pas exclusivement bien sûr, mais en grande partie je crois - viennent de la littérature française, et donc il y a là aussi une explication que j'écrive en français, qui est objective. Je pense que comme la plupart des auteurs, pour moi l'écriture est indissociablement liée à la lecture, on écrit souvent en dialogue avec les autres, que ce soit explicite ou implicite. Que ce soit souvent explicite, notamment dans *Le bleu des abeilles* et *La danse de l'araignée*, on écrit en résonance avec les autres, ces textes qui retentissent en moi, dont je me suis nourrie, dont je me nourris régulièrement, sont en grande partie des textes français, d'auteurs français, donc une autre raison pour laquelle j'écris en français. » (Voir annexe 1)

Écrire pour renaître²¹⁰, renaître dans une nouvelle langue, dans une nouvelle facette de son identité :

« Sans le français, je n'aurais pas écrit. C'est l'espagnol qui m'a appris à me taire. En espagnol, enfant, je suis devenue mademoiselle *Rien du tout* : il m'était interdit de dire comment je m'appelais. On ne se défait pas d'un tel pacte. C'est la langue française qui m'a permis de sonder le silence et de m'en défaire.»²¹¹

La narration du *Bleu des abeilles* raconte cette renaissance de la parole libératrice. Pour écrire le silence, ce qu'il est impossible de dire, il faut parfois le traduire ou le réinventer dans l'écriture, le fabriquer, au sens de *créer*, en pensant au grec *poiên*, à la *poiêsis*. Cette construction identitaire entre deux langues et deux cultures est donc une renaissance forcée par l'exil. Le texte littéraire rend homogène l'hétérogénéité de ce parcours par essence fragmenté : Faire *un* de l'*avant* et l'*après* exil, faire *un* du *passé* et du *présent*, faire *un* de l'*ici* et du *là-bas*. De ce récit émerge la construction d'une mémoire transnationale, d'une mémoire sans frontières, qui unit les différents pôles en présence. La mise en intrigue au sens ricœurrien révèle ainsi toute l'ampleur des enjeux identitaires liés à l'exil.

2.2 Santiago H. Amigorena : *Une adolescence taciturne – Le second exil*

Santiago H. Amigorena écrit, depuis vingt-cinq ans, un projet littéraire qu'il a nommé *Le Dernier Livre*. Ce projet comporte six parties qui couvrent chacune six années de la vie du narrateur. La première partie, publiée en 1998, s'intitule *Une enfance laconique. Une jeunesse aphone* (2000) est la deuxième partie du projet et comporte deux parties : *Le Premier Exil* (2021) et *Les premiers arrangements* (2000). *Une adolescence taciturne*, troisième partie du projet, se compose de deux volets : *Le second Exil* (2002), où le narrateur endure l'une des expériences les plus douloureuses de sa vie : celle d'avoir été arraché à sa langue maternelle et *Les premières Fois* (2016).²¹²

²¹⁰ Voir la conférence de Laura Alcoba donnée lors des Rencontres littéraires de Wuppertal qui approfondit ce point, prenant Elias Canetti comme point d'ancrage de ses explications avant d'aborder son parcours personnel (Voir annexe 1)

²¹¹ *Le blocage espagnol*, par Anne Diatkine, pour *Libération* le 04.08.2008.

²¹² Références présentées par son éditeur P.O.L

D'autres romans encore ont déjà été publiés et ce projet ne suit pas l'ordre chronologique de la vie de l'auteur. En effet, celui-ci revendique le caractère autobiographique de son œuvre qu'il nomme « circonvolution autobio-encyclopédique » et présente son projet ainsi : « J'aime bien cette idée, quand on raconte sa vie, on peut tout inclure, on peut essayer de raconter toute l'histoire humaine, toute l'histoire de la culture, on peut écrire sur soi en citant tous les auteurs »²¹³. Santiago H. Amigorena porte un grand intérêt pour le travail autour de la mémoire, comme en témoignent ces extraits de son roman *Le premier exil* :

La mer et la mort se ressemblent : peu de choses nous attirent davantage. Et ce n'est pas par hasard que lorsqu'on prononce ces deux noms un troisième nom nous revient inévitablement en mémoire : mémoire.²¹⁴

Bien sûr, je ne savais pas encore que le temps caresse la mémoire et que l'oubli atténue le manque, apaisant la première morsure de la disparition, mais je n'allais pas tarder à me rendre compte qu'on n'est jamais certain, après avoir perdu quelqu'un qu'on aime, comme après avoir perdu une partie de soi, que le cauchemar est vraiment fini : il est tellement plus simple d'oublier l'instant où quelqu'un est mort que d'oublier tout ce temps où il a vécu.²¹⁵

Comme on le voit, son récit s'établit entre réflexions et narration de souvenirs. Ici, il apporte un éclairage sur la notion de mémoire par une paronomase pour parler de la mémoire pendant plusieurs paragraphes²¹⁶. Cette réflexion est aussi l'occasion d'anticiper la suite de son récit, à l'aide d'une prolepse : « je ne savais pas encore... », il annonce comment son expérience va moduler sa conception des choses. Car c'est effectivement de son parcours de vie, de son expérience, dont il est question.

²¹³ Propos donnés dans l'émission *Par Jupiter* (France Inter), le 31.09.2021.

²¹⁴ Santiago H. Amigorena (2021) : *Le premier exil*, p. 23.

²¹⁵ *Ibid.* p. 42.

²¹⁶ À propos de réflexions que l'auteur entretient aux mots, voir son article Amigorena, Santiago H. (2021) : « Cette intranquillité qui ne m'empêche pas de dormir », in : R. Frydman (dir.), *L'intranquillité. Dénis ou réalité ?* Paris : Presses Universitaires de France, « Hors collection », p. 119-120.

Cette démarche et ce mode de discours narratif sont exactement similaires dans *Une adolescence taciturne. Le second exil*, où le narrateur livre dans le récit ses souvenirs de son arrivée en France, le second exil²¹⁷.

2.2.1 Douleur de l'exil

2.2.1.1 L'enfance

Le territoire de l'enfance pour Santiago H. Amigorena, c'est avant tout l'évocation de sa famille, de ses proches et de ses amis. Il ne parlera pas du tout de l'Argentine dans ce récit. Son enfance ici est rattachée à l'Uruguay où il habitait avant de venir en France.

Dans ces souvenirs de famille, c'est d'abord sa mère qui occupe une place centrale – peut-être parce que l'exil en France la changera.

C'était ma mère, ma mère et son intarissable tendresse, ma mère argentine, ma mère entière, ma mère heureuse d'avant le second exil, qui tendrement venait à mes côtés et tendrement m'annonçait qu'el abuelo Horacio était mort.²¹⁸

Cette répétition « ma mère » souligne non seulement le lien mère-fils, mais aussi une enfance prospère, pleine de tendresse qui anticipe avec le moment où cela va changer, après le second d'exil. Cet effet d'anticipation contextualise la propre expérience du second exil pour le narrateur qui sera difficile. Cette mère aimante, cette « mère argentine », qui dans *cette* enfance est heureuse : le narrateur souligne ici que ce basculement avant et après ce second exil ne lui incombe pas uniquement personnellement, son entourage aussi va souffrir de cette arrivée en France.

Les premiers temps, une fois arrivé en France, il correspond avec son ami Daniel en Uruguay. Le lecteur est d'ailleurs mis en garde que ces lettres sont surtout là pour créer le contraste entre son enfance et son adolescence après le second exil :

je ne vous donnerai à lire de cette correspondance que pour éclairer mes sentiments envers le présent du second exil. En omettant d'analyser l'immense et inconsolable manque des temps désormais bénis de notre vie en Uruguay, je m'attarderai sur

²¹⁷ L'auteur a quitté l'Argentine pour l'Uruguay dans son enfance avant d'arriver en France lorsqu'il était jeune adolescent.

²¹⁸ *Ibid.* p. 11.

quelques lettres, et peu à peu, lentement, dans l'unique but d'essayer de comprendre, en votre intelligente compagnie, comment j'en vins, exilé exemplaire, après la nostalgie du passé du premier exil, à éprouver l'émergence d'une nostalgie du futur propre au second.²¹⁹

En plus de préciser sa démarche, comme si l'auteur annonçait le plan d'une argumentation dans un souci de justification, il rend compte de l'objectif de raconter ces lettres. Les « temps bénis » de l'enfance en Argentine annoncent le difficile obstacle que sera ce second exil. On remarque même une dégradation à chaque exil : l'enfance en Argentine est bénie, l'enfance en Uruguay est heureuse. L'évocation de cette enfance, dans un pays ou l'autre, n'a donc pas de fonction informative sur le narrateur ou sur des événements spécifiques. Son enfance est un moyen de contraste pour signifier que son arrivée en France a été douloureuse.

D'ailleurs, l'essoufflement puis l'arrêt de la correspondance avec un ami resté en Uruguay va être la fin de tout contact avec cette enfance :

Mais Daniel ne m'écrivait plus. Sans doute avait-il compris ce que je refusais encore d'accepter : qu'il n'y a pas de retour possible, que chaque départ est définitif, que chaque exil est irrévocable.²²⁰

Ce lien avec l'Uruguay, et par prolongement avec le territoire de son enfance va signer une des premières expériences douloureuses de ce second exil. L'effet de parallélisme dans la dernière partie de phrase de cet extrait accentue la situation inacceptable que le jeune narrateur alors adolescent se refuse de voir : il ne retournera jamais vivre en Amérique latine, il est parti pour de bon, il a quitté son enfance.

2.2.1.1 Entre mémoire et oubli

Dans la première phrase du roman, le narrateur convoque la mémoire du lecteur. Ce dernier est invité à se rappeler un personnage déjà présent dans de précédentes narrations, en l'occurrence le frère du narrateur.

Diego Sebastián Amigorena, que vous vous en souvenez peut-être, nous appelâmes toujours Sebastián, fue, fut, est, es, è, is,

²¹⁹ *Ibid.* p. 28.

²²⁰ *Ibid.* p. 73.

sera, será, sará, était, era, was, serait, sería, a, aura, avait, eut et eût été mon frère. Je suis. Par une très longue suite, par une interminable fugue d'abus de langage, à chaque exil, il devint mon frère davantage.²²¹

Au-delà du contact entre ses œuvres que crée l'auteur-narrateur²²², nous pouvons remarquer qu'il y a un jeu autour des langues pour le verbe *être* mais surtout que le temps du verbe n'est pas fixe. Cette confusion temporelle montre que les niveaux temporels de la présente narration sont nombreux : il y a le présent de l'énonciation où le narrateur-auteur, il y a le narrateur enfant en Uruguay, le narrateur adolescent qui vient d'arriver en France et enfin celui qui anticipe des années à venir, dans le futur. Cette phrase introduit toute la complexité de se raconter pour le narrateur : de nombreux aller-retours temporels seront nécessaires. Chaque « voyage temporel » sera le lieu d'évocation de souvenirs spécifiques, même si pour commencer il en appelle à la mémoire de son frère :

Aux côtés de mon oubli et mon ignorance, j'essaierai de convoquer sa mémoire. Ce n'est pas par paresse ni par témérité, mais tout bêtement parce que je n'ai guère le choix, que je me propose, que je *vous* propose, de nous laisser entraîner par le courant profond des souvenirs épars.²²³

Son récit sera le lieu de la restitution de souvenirs, l'annonce est clairement formulée. Et c'est le jeu entre mémoire et souvenirs qui va faire osciller le narrateur entre le choix de raconter son parcours et mener une réflexion sur ces souvenirs. Comme en témoigne cet exemple :

Oublier l'Uruguay, voilà ce que je devais faire, voilà ce que nous devons tous faire. Oublier ce pays minuscule qui toujours nous sembla inoffensif et dont le souvenir à présent nous faisant tant de mal. Mais pour l'exilé, le chemin vers l'oubli est interminable. Ayant quitté sa patrie, et n'étant plus lui-même que de cette déchirure, l'exilé est contraint, par l'espoir du retour, à l'éternelle errance de la mémoire : il doit parcourir les yeux bandés ses vastes palais, il doit s'égarer dans son brouhaha incessant. L'exilé ne peut rien oublier : il n'a pas de terre pour enterrer ses souvenirs.²²⁴

²²¹ Amigorena, Santiago H. (2002) : *Une adolescence taciturne. Le second exil*, p. 9.

²²² Puisqu'il revendique son travail comme une autobiographie, acceptons ce pacte.

²²³ *Ibid.* p. 9.

²²⁴ *Ibid.* p. 73.

Il doit *oublier* pour avancer. Pour atténuer la douleur de l'exil, il faut laisser les souvenirs heureux derrière soi, s'en défaire pour accepter sa condition. Mais le problème justement, c'est la perte de cette terre d'où il vient car pour oublier, pour « enterrer des souvenirs », il faut avoir une terre pour le faire. Et le pays de l'exil ne l'est pas. Ce dilemme vu dans ce commentaire du narrateur, comme une pause sur son récit de vie où il évoque la condition des exilés en général. C'est une manière de porter une mémoire collective, d'ouvrir l'horizon à partir de son parcours individuel. Cette généralité se lit ici avec l'usage du pronom défini « l'exilé », et du pronom personnel « il ». Une distanciation avec lui-même, réflexion sur la condition sociale des exilés, le narrateur fait une pause dans le récit pour livrer un autre discours que celui du récit cadre qui est le parcours de son exil.

Cette dimension collective à partir de son expérience est aussi présente dans le texte à propos de la mémoire :

L'idée de convoquer sa mémoire ne pouvait malheureusement aboutir qu'à peu parler de lui : Sebastián ne se souvient de rien ; et moi, c'est du corps et de tout ce qui échappe au langage dont je cherche ici à me souvenir. Malheureusement, la mémoire est de mon côté ; l'oubli, du sien. C'est pour cela que c'est moi qui écris et meurs, et Sebastián qui vit et oublie.

*Celui qui oublie jouit
Plus que celui qui se souvient.*

Mais qui sait ? Peut-être le *Dernier Texte* rétablit-il un certain équilibre : ma mémoire peu à peu devient la sienne, et la vôtre, et n'étant plus intime mais collective, elle devient volontaire, obligatoire, et donc s'évanouit. Peut-être l'écriture, qui en creusant le silence et la solitude m'a toujours éloigné de lui, me fera-t-elle un jour aussi goûter à son oubli.²²⁵

Dans cet extrait, il est d'abord question de la relation du narrateur avec son frère. Et par le biais d'une digression, une réflexion plus globale sur la mémoire et l'oubli s'immisce dans la diégèse, laissant même place à une maxime, mise en relief par un effet de placement et un choix de typographie spécifiques. L'auteur explique ici toute son intention de travail d'écriture : se libérer de ses souvenirs, les transmettre à ses lecteurs, et peut-être y sera-t-il parvenu quand il publiera le tout dernier livre dont il annonce déjà le titre : *Dernier Texte*.

²²⁵ *Ibid.*, p. 226-227.

Ce qui se lit ici, c'est que cette mémoire, tous ces souvenirs, c'est une souffrance. Pour lui, il n'y a rien d'heureux à se remémorer le passé. L'oublier semble plus confortable.

2.2.2 Métamorphose

2.2.2.1 Nouveaux repères

L'arrivée en France marque une fracture dans le parcours du narrateur comme en témoigne cet extrait :

Je te laisse Daniel, et je sais qu'en attendant, je t'abandonne aux pires années de ton existence, à ces années noires que je t'envie pourtant d'avoir vécues à ma place sous la dictature en Uruguay. Et toi aussi tu me laisses, et tu sais qu'en attendant, tu m'abandonnes aux pires années de mon existence, à ces premières années de mon second exil où tout était souffrance. Au revoir donc, nous nous retrouverons à Paris, un beau jour du mois de mars de l'année 1980, et nous comprendrons alors tous deux qu'il n'y avait rien de bon dans cet exil forcé, que ceux qui étaient restés n'étaient pas tellement cons, et ceux qui étaient partis n'étaient pas si malins.²²⁶

Cet extrait fait suite à une lettre d'adieu qu'il a envoyée à son ami avec qui le contact a été rompu. Il lui dit un ultime au revoir. Dans une prolepse qui annonce qu'ils se retrouveront quelques années plus tard. Cette prolepse fait état de ce qui attend les deux jeunes hommes : l'un resté en Uruguay vivra une époque difficile sous la dictature militaire, l'autre exilé à Paris vivra des années de souffrance dans un pays inconnu. Soulignons ici l'emploi d'*exil forcé* qui donne tout le contexte du narrateur et de sa famille. Tout cela n'est pas le fruit d'un choix, et explique l'isotopie de la souffrance dans ce passage : « pires années » (deux fois), « années noires », « dictature », « tout était souffrance ». Ici le narrateur montre qu'il n'y avait pas de *bon* choix : rester ou partir, au final, aucune perspective heureuse pour ces années d'adolescence tourmentées.

Pour le narrateur, ce second exil est associé à un autre événement douloureux pour lui, la séparation de ses parents :

[...] ce moment atroce où à l'insupportable déchirure du second exil vint s'ajouter l'insurmontable séparation de mes parents, la

²²⁶ *Ibid.*, p. 89.

déchirure de mon père qui déchira ma mère de moi, pour qu'elle devînt enfin, comme mon père, un autre être humain, un être humain qui, depuis, devient autre chaque jour davantage. Et je la hais, et je l'aime.²²⁷

L'ambivalence des sentiments s'exprime ici par cet oxymore qui appuie l'antagonisme des sentiments envers sa mère. Son affection pour sa mère se mêle à sa colère. C'est aussi cet événement qui signe la sortie de l'enfance mais aussi aucun présage de bon augure pour le narrateur qui vit ces premières années d'exil en France avec grande douleur :

Le ressentiment, envers l'un ou l'autre, ne serait pas seulement inutile, il serait trop simple et ne saurait soulager la complexité de la rancœur contre le second exil, rancœur profonde, viscérale, qui à présente englobe et attise toute autre douleur.²²⁸

Cet enchevêtrement de douleurs et de souffrance parcourt le début du récit pour asseoir tout le reste de la narration. Ce second exil qu'il nomme l'événement le plus « déchirant » de son existence :

Pour des raisons fraternelles, et donc inexplicables, je vécus ce second exil, le plus déchirant événement de mon existence, bien plus à travers son corps qu'à travers mes pensées.²²⁹

Qu'il nomme aussi « cauchemar » :

Le second exil ouvrait sur moi une nouvelle ère de mon existence, il amorçait un nouveau cauchemar et l'initiait de telle sorte que je croirais pour le restant de ma vie qu'à un moment ou l'autre je pourrais enfin me réveiller.²³⁰

Ce mauvais rêve le poursuit toute sa vie, on suppose donc aussi au moment où l'auteur-narrateur écrit son récit. Cet exil est bien le moment de la fracture, de la rupture, de cette déchirure qui laisse des traces indélébiles.

²²⁷ *Ibid.*, p. 37-38.

²²⁸ *Ibid.*, p. 39.

²²⁹ *Ibid.*, p. 9-10.

²³⁰ *Ibid.*, p. 11.

La douleur de ce second exil lui vient d'abord du sentiment de se sentir perdu. Tous ses repères sont brusquement bouleversés : le repère spatial, certes, mais aussi social et familial. Et c'est une des raisons de cette souffrance dont il parle :

Quoi de plus naturel d'ailleurs que cette frayeur éprouvée
lorsqu'enfant brutalement on efface tous nos repères ?²³¹

Une analepse revient d'ailleurs sur ce que se représentait ce pays de l'exil avant leur départ :

Comment n'avoir pas frémi à l'idée que nous allions nous installer dans ce pays nouveau, boréal et filandreux, dont les habitants sont connus dans le monde entier pour leur abord difficile, pour leur caractère antipathique, pour leur mauvaise odeur et pour leur incapacité à rouler les r ?²³²

Cet extrait se réfère à ce que la France symbolisait pour le narrateur et sa famille par effet d'anticipation. Deux dimensions s'en dégagent : des préjugés sur les Français et la position géographique très au nord de la France. Tout est négatif, sauf la dernière remarque, comme amusé, « leur incapacité à rouler les r ». À cette représentation ni flatteuse ni attractive, le narrateur apportera quelques nuances au cours du récit.

Toutefois, au-delà de cette image hostile du pays où il doit vivre désormais, ce sont d'autres raisons qui rendent le narrateur nostalgique de son enfance et raconte ici les années difficiles de son adolescence. Ces raisons sont en partie liées à l'école comme cet extrait le montre :

Et nous étions arrivés, une autre vie française devait commencer, et plus rien ne nous attendait. Pendant les six premières années du second exil – que le têtard arrivant eût été stupéfait s'il avait su alors que le second exil devait durer bien plus que cela, que le second exil serait peut-être dernier, que le second exil est peut-être interminable ! –, la vie française se déroula autour de trois adresses et de trois lycées : le 9 bis, boulevard du Montparnasse et l'infécté École Active Bilingue, la rue Brillat-Savarin et l'odieux lycée Rodin, la rue du Sommerard et le détestable lycée Fénelon.²³³

²³¹ *Ibid.*, p. 23.

²³² *Ibid.*, p. 23.

²³³ *Ibid.*, p. 26.

C'est un jeune garçon qui arrive en France, un jeune « têtard », et c'est ce regard de jeune garçon qui s'entend dans les paroles du narrateur : « l'infecte École », « l'odieux lycée » ou encore « le détestable lycée ». On *entend* ici la voix d'un jeune adolescent qui n'aime pas son établissement scolaire et qui en parle négativement attribuant à chacun un adjectif négatif différent.

Le jour où tout change pour le narrateur est lié à des rencontres amicales. Ces rencontres vont lui faire apprécier ce pays de l'exil autrement, lui en donner une autre vision :

le second exil, qui, dans un premier temps, ne nous permet que de souffrir face à la dureté du monde torpide et gaulois, dans un deuxième temps, rendit ce même monde, ou du moins quelques-uns des êtres qui le peuplent, plus fraternel et plus moelleux.²³⁴

Les termes « fraternel » et « mielleux » s'opposent à « torpide » et « gaulois ». Par ce jeu antinomique, le narrateur souligne un tournant dans cette souffrance du second exil. Pour la première fois, il trouve une voie pour l'atténuer.

Car l'exil est une épreuve de solitude. La dimension sociale est très importante et c'est ce qui semble être la source première de souffrance pour notre narrateur, même si la raison centrale sera l'arrachement à sa langue maternelle.

Du parcours individuel à une dimension collective

Comme cela apparaît jusqu'ici, le motif de l'exil dans le récit est principalement lié au parcours individuel du narrateur. Toutefois, une dimension plus collective se dessine au fil du récit comme dans cet extrait par exemple :

À la maison, entre les larmes, nous guettions les rares nouvelles d'Argentine distillées au compte-gouttes par les journaux français. Nous étions arrivés après les Brésiliens, parmi les Chiliens, mais bien avant la majorité des Argentins. Les Uruguayens eux-mêmes, qui n'avaient pas tardé à nous suivre dans l'exil, s'étaient pour la plupart arrêtés à Buenos Aires, où, confiants dans le pouvoir péroniste, ils se croyaient à l'abri des militaires de Montevideo.²³⁵

²³⁴ *Ibid.*, p. 26.

²³⁵ *Ibid.*, p. 6

Ces quelques lignes sont aussi rattachées au parcours du narrateur en témoigne l'usage du « nous » en parlant de sa famille, mais ce qui se joue ici est une lecture historique du contexte de l'histoire racontée à propos de la situation politique et de l'exil en Amérique latine dans les années 70. La dimension collective remplace non seulement la trajectoire individuelle du narrateur dans un cadre plus large, mais elle devient ici mémoire d'une région du monde. Le récit est une invitation à comprendre l'Histoire proposée par le point de vue du narrateur de ce récit.

De la même manière, il mène une réflexion sur l'exil à partir d'une figure célèbre, celle d'Ulysse. Cette référence intertextuelle lui permet d'illustrer son propos, mais aussi de cibler une référence qui participe à une identification pour toute personne ayant connu l'exil. Il propose ainsi de réfléchir à une mémoire de l'exil :

L'exilé ne peut jamais jouir de l'Oubli – lui fût-il accordé, comme aux compagnons d'Ulysse, par un inoffensif jeu de mots. Quelle que soit son périple, l'exilé comprend, une fois arrivé, qu'Ithaque ne peut rien lui donner, que le voyage était tout ce qu'elle avait à lui offrir. Pour l'exilé, le retour est un *instant toujours lointain*. Et pour cela souvent, il continue son errance sans plus jamais s'arrêter, de contrée étrangère en étrangère contrée. Et si certaine nation d'Amérindiens pense et dit, paraît-il, qu'il faut huit saisons pour oublier, c'est qu'il faut qu'un été, un automne, un hiver, un printemps, ne rappellent plus l'*autre* été, l'*autre* automne, l'*autre* hiver, l'*autre* printemps ; il faut, entre le mémorial automne douloureux et l'immémorial automne présent, un automne transitoire dont on se souvienne comme celui du souvenir de la douleur.²³⁶

Cette longue tirade sur l'exil où la personnification de l'oubli le rend allégorique met en scène Ulysse et ses compagnons et réfléchit à la question de l'errance. Mais aussi la dimension de l'altérité. C'est dans le rapport à un autre que le processus d'oubli peut s'opérer. Le narrateur renvoie par ailleurs à des croyances amérindiennes pour appuyer sa réflexion. Il utilise ce réseau de références pour chercher à répondre à ses propres interrogations, mais aussi pour rendre sa situation plus universelle. Son parcours n'est pas singulier, c'est le parcours de beaucoup d'autres aussi. Quand le narrateur entreprend une réflexion sur son exil, il inclut également tous les exilés. La mémoire collective de l'exil s'écrit dans le récit en convoquant des figures d'intertextualité pour offrir l'opportunité

²³⁶ *Ibid.*, p. 218.

d'une identification possible : faire usage de l'histoire d'Homère, c'est faciliter l'accès à sa pensée pour celui que le lit en proposant un référent connu, donc compréhensible, mais c'est aussi transmettre à qui le souhaite, les clés pour déchiffrer ces problématiques à une échelle collective.

Car effectivement, tel un fil rouge tout au long du récit, le narrateur cherche sans cesse à comprendre cette situation de l'exil, si complexe pour savoir si un jour les souvenirs s'effacent.

2.2.2.2 Du jeu des langues

Le narrateur offre à la parole et à la langue une très grande place. Il en fait l'objet de ses réflexions à plusieurs reprises et souligne par exemple que l'arrivée dans ce nouveau pays doit passer par la langue, comme la découverte d'un nouvel espace géographique :

Bien sûr, l'apprentissage ne se fit pas en seul été : ce fut tout au long de ma taciturne adolescence que, parallèlement à l'appropriation de ma nouvelle langue, je m'appropriai mon nouveau sol.²³⁷

C'est en fait la fin de la correspondance avec son ami Daniel qui va être le moment où le narrateur va commencer à parler exclusivement français. Ici le lien épistolaire, le pont « physique » entre le pays de son enfance et ce second pays d'exil a également fait garder au narrateur le pont de la langue :

Et j'écrivais ; dans cette langue nouvelle qui, du fait de la fin de ma correspondance avec Daniel, était devenue ma seule langue, j'écrivais. Et si j'avais alors le sentiment, comme nous tous, que je possédais deux langues – l'une qui pouvait parler, mais n'avait rien à dire ; l'autre qui avait à dire, *mais ne le pouvait pas* –, à partir de ce jour, en plus de sentir, comme je l'avais senti en Uruguay, que l'une d'elles, la première, celle qui pouvait parler, serait enterrée avec le cadavre de ce Santiago qu'en abandonnant Daniel, j'avais également abandonné, ce Santiago enfant, ce Santiago impubère, ce Santiago intègre, latino-américain, ce Santiago castillan, ce Santiago qui avait été heureux, qui était arrivé aux portes de la parole, ce Santiago qui avait eu des amis, une fiancée, un interprète, ce Santiago qui aurait pu ne pas écrire,

²³⁷ *Ibid.* p. 96.

ce Santiago mort dont je serai désormais le funeste et coupable témoin.²³⁸

En entrant dans une nouvelle langue, le narrateur explique quitter le territoire l'enfance. Il s'approprie un nouveau territoire qui le métamorphose : il devient son propre spectateur de cette évolution. Il vit avec ce changement de langue un abandon de son *soi* d'avant pour laisser place à ce *soi* du présent. Cette transformation va donc au-delà d'une simple transition linguistique : elle fait naître un nouvel être. Cette renaissance dans une nouvelle langue est un bouleversement identitaire qui s'accompagne de la mort d'une certaine façon de sa première naissance – en témoigne le réseau isotopique de la mort dans ces quelques lignes. Pour le narrateur, la langue de l'exil se substitue à la langue maternelle :

De même qu'en m'ôtant ma langue maternelle le second exil me donne cette langue étrangère que j'écris et qui me promet, lettre après lettre, mot après mot, de m'offrir une langue autre, une langue qui me serait familière à force de *vous* être étrangère.²³⁹

Mais cette expérience de l'apprentissage d'une nouvelle langue sera aussi relatée dans des expériences agréables, comme lorsque le narrateur raconte prendre plaisir à apprendre la langue française en écoutant Brel, Brassens et Barbara²⁴⁰.

Faisons ici un détour vers du paratexte, en l'occurrence la quatrième de couverture du roman. Cet extrait ne figure pas dans la diégèse mais renvoie tout de même au sujet de notre propos :

Après le second exil, lorsque j'embrassais une fille, j'avais souvent l'impression que ma bouche abritait trois langues. Était-ce seulement parce que, égaré dans ce pays inhospitalier dont les habitants partout dans le monde sont célèbres pour leur hippophagie et pour leur mauvaise odeur, le français était pour moi un nouveau langage ? Abasourdi par mille et un changements, je ne savais que faire de cet excès de paroles possibles qui ne franchissaient jamais l'enclos de mes dents. J'allais donc ainsi, enlaçant les mots, rendant purs les sons, et propageant mon silence. Car l'exil a ceci de remarquable qu'en nous rendant bilingues, il crée la possibilité de se taire dans une nouvelle langue.

²³⁸ *Ibid.* p. 90-91.

²³⁹ *Ibid.* p. 25.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 96.

Ici, c'est bien l'adolescence liée à l'apprentissage d'une nouvelle langue qui est l'enjeu principal présenté par le narrateur. L'exil à cet âge entraîne une double transformation qui va correspondre à mener une quête commune de cette nouvelle identité en devenir. C'est en convoquant ses souvenirs du passé que le narrateur déroule le fil de son histoire, souvenirs qu'il aimerait parfois oublier.

2.2.2.3 Souvenirs

Le protagoniste raconte faire beaucoup de rêves quand il dort et se demande comment interpréter ces rêves²⁴¹. Il se demande ce qu'ils révèlent de lui-même. C'est d'ailleurs par le songe qu'il retourne régulièrement dans le pays de son enfance :

À l'aube de l'hiver, depuis près de trente ans, je rêve que je suis
en Uruguay.²⁴²

Ce déplacement géographique possible dans son sommeil par le rêve qui demeure tout au long de sa vie, qui revient de manière régulière, est une réponse à son besoin de retour dans le territoire de l'enfance. Car par ailleurs, le narrateur raconte être retourné en Uruguay au cours de plusieurs voyages.

Le rêve lui permet de convoquer une mémoire lointaine, liée à l'enfance, tout en la rapprochant de lui, en la réactivant, dans le présent de la narration. C'est d'ailleurs toute la problématique de savoir comment les souvenirs se créent et se manifestent qui occupe beaucoup le narrateur. Il exprime par exemple explicitement sa démarche pour convoquer ses souvenirs, en témoigne cet exemple où une photo va reconstituer la mémoire du passé :

Comme de tant d'autres désastres de ma baveuse existence,
l'image qui éclaire le mieux son souvenir, [...], est une photo.²⁴³

Il demande indulgence aux lecteurs lorsqu'il mentionne sa démarche autant qu'il les invite à légitimer son processus :

Quel insigne pH me permet-il de vérifier ainsi dans une image morte la vivacité du souvenir de son décès ? je ne saurais le dire avec exactitude. (Accordez-moi qu'il n'est pas chose simple de

²⁴¹ *Ibid.*, p. 15.

²⁴² *Ibid.*, p. 17.

²⁴³ *Ibid.*, p. 11.

vérifier dans une image morte la vivacité du souvenir d'un décès.) Peut-être s'agit-il d'un potentiel d'Oubli, que je devine plus que je ne perçois, et qui me permet, dans le passé possible de mon existence, dans le passé incertain dont j'établis lentement, mollusquement, la certitude – afin de fonder ce qu'un jour j'espère pouvoir nommer mon *Habitude* –, d'estimer la valeur ou la nullité littéraire de mes souvenirs.²⁴⁴

Il s'amuse ici à penser qu'il trouvera peut-être dans les photos le moyen d'accéder à l'oubli. Car tout cela est affaire d'interprétation : « je devine plus que je ne perçois ». Le narrateur réfléchit ici au crédit à accorder au support de la photographie. Il souligne en outre la fonction d'activation du souvenir à la vue d'une photo, mais surtout la constance du souvenir. S'est-il altéré avec le temps ? Est-il fidèle au passé ? Le narrateur remue dans les méandres de ses réflexions pour tenter d'en esquisser des réponses. Et comme le montre cet extrait, ces souvenirs seront le *prétexte* de s'aventurer sur le terrain de l'écriture - non seulement en tant que raison ou motif de point de départ de l'écriture, mais aussi en tant que *pré-texte*, c'est-à-dire la préformation de l'écriture elle-même – la *préfiguration* dont parle Ricœur.

2.2.2.4 Exil et écriture

Pour le narrateur, l'écriture est un besoin vital. Il explique non seulement avoir des projets littéraires, mais il raconte comment cette soif d'écrire est née de la nécessité de reconquérir un territoire après ce second exil. Car l'écriture est un territoire²⁴⁵.

La métaphore du territoire de l'écriture se retrouve à plusieurs reprises, comme ici :

Ce qu'il me fallait désormais, c'était occuper les sols. On m'avait forcé à changer de langue, je les forcerais à changer de terre. On dépend d'abord d'une langue, ensuite seulement d'un monde. Si l'on change de terre sans changer de langue, on ne s'exile qu'à

²⁴⁴ *Ibid.* p. 12.

²⁴⁵ « On ne retrouve pas ce qu'on a perdu c'est-à-dire qu'on le retrouve d'une autre manière, l'idée, c'est pas qu'on redevienne des enfants, c'est d'écouter l'enfant qui est en nous. Quand on part d'un pays, quand on connaît l'exil, de n'importe quel pays, on sait qu'on ne va plus retourner à cette terre-là, voilà elle est perdue dans le passé. La langue de l'écriture, va servir à construire une nouvelle terre, un nouveau territoire. Voilà pourquoi je dis qu'il y a deux patries : la langue et l'enfance qui sont à l'opposé de toutes les patries qu'on vante un peu partout, de l'Amérique latine militaire des années 70 aux politiciens en France aujourd'hui. [...] les patries sont évanescences dans le sens où elles sont toujours à reconquérir, c'est dans le travail qu'on peut faire, en écrivant par exemple, [...] [en utilisant] une langue qui nous soit propre. » Propos de l'auteur dans l'émission radiophonique Par Jupiter (France Inter), le 31.09.2021.

moitié. Nul ne peut écrire sur l'exil, puisqu'écrire c'est toujours l'exil. On ne peut écrire que depuis l'exil, et la question est vers où. Question d'espace.²⁴⁶

Écrire, pour le narrateur, c'est reconsidérer les espaces car il s'agit pour lui de trouver celui où il pourra *vivre*. Dans son cas, la langue de l'exil devient un outil dans cette quête. Il y a même ce sentiment de revanche qui le motive à chercher un espace qu'il contrôlerait : alors qu'il n'a pas choisi ce pays d'exil, ni cette nouvelle langue qui s'est imposée à lui, il peut avoir dans cet espace d'écriture toute la liberté qu'il recherche.

La liberté se matérialise d'ailleurs dans le récit au moyen de nombreuses variations textuelles et génériques.

Le discours alterne en effet les formes qui viennent s'intercaler dans la prose du récit. On trouve par exemple de nombreux poèmes, très longs ou parfois seulement de quelques vers isolés. Ils sont de la même plume que le récit cadre, sauf quelques vers de Neruda – poète que le narrateur apprend à connaître par sa mère qui lui en récite des vers dans son enfance. Le narrateur raconte d'ailleurs comment sa mère dans sa douleur de l'exil et de la séparation récitait des poèmes de Neruda – ce qui interroge le narrateur puisque pour lui, le contenu assez sombre, ne va pas aider sa mère à se sentir mieux :

[...] au souvenir continu, irréel, d'elle pleurant suspendue dans les airs, s'ajoute une seule image, imprécise et pourtant lourde, touchant presque le sol, et plus douloureuse encore : celle d'un soir où je la surpris, recluse dans sa chambre, se récitant à elle-même le désespérant poème de Neruda qu'elle me récitait, pour que je m'endorme, pendant toute mon enfance, à moi.

En las noches como esta...

Y a-t-il en amour un autre malheur que ce malheur masochiste qui traîne avec lui comme son ombre le plaisir de souffrir, ce malheur qui nous force, par des poèmes douloureux comme par de douloureux souvenirs, à inspecter les blessures, à fouiller, archéologues maladroits, archéologues en moufles, archéologues aux gros doigts, les abysses de nos plaies ?²⁴⁷

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 94.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 40.

Cette référence intertextuelle résonne à deux niveaux mémoriels : d'abord familial puisque le narrateur associe Neruda à sa mère qui le lui récitait dans son enfance ; et à son pays d'enfance via l'espagnol qu'il entend dans ces paroles.

Quant aux poèmes du narrateur, ils sont très hétéroclites : tantôt très courts tantôt longs sur plusieurs pages, ils offrent toujours un intermède dans le récit tout en y apportant un éclairage. Par exemple ce poème qui est en corrélation avec ses interrogations autour de la langue, de l'écriture et du territoire :

Taire la terre

De ma petite sphère
je tais la terre entière
et lorsque les rues s'en vont
je pars aussi,
petit vers de mère
qui a fui le paradis.

Qu'en est-il des rues de Montevideo,
de l'océan, de mes amis ?

Je pars et je tais le monde
je parcours les rues
et je tais la nuit.

Je tais tout ce pays immonde,
je tais même l'affreux ciel gris de Paris.²⁴⁸

Outre les assonances et allitérations qui montrent le jeu d'association entre taire/terre/mère/entière, on retrouve dans ce poème le lien avec les réflexions menées par ailleurs dans le récit autour de l'espace. Il oppose ici le « paradis » de l'enfance en Uruguay à « ce pays immonde » qui est le pays de l'exil. Il oppose l'immensité et le bleu de l'océan qu'il voyait à Montevideo au ciel gris de Paris. On y voit aussi quelques caractéristiques stylistiques de l'auteur qui se trouvent par ailleurs aussi dans la prose : les anaphores. Il use souvent des anaphores, conférant un rythme bien particulier au texte, mais aussi rappelant les pensées de son narrateur qui inlassablement reviennent encore et toujours.

Dans cette question de variations textuelle et générique, l'auteur glisse aussi de l'espagnol dans son texte sous forme de poèmes ou courtes phrases sans en donner la traduction, comme par exemple ici :

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 93-94.

Ya se me murio mi madre
 Una camisa que tengo
 No encuentro quien ma la lave.²⁴⁹

Ses poèmes sont toutefois majoritairement en français :

Que l'âme endormie s'éveille,
 l'esprit s'avive et s'anime,
 contemplant
 comment s'écoule la vie,
 comment s'approche la mort
 tant taisant.²⁵⁰

Mais les variations les plus remarquables sont des images introduites dans le texte lui-même. Comme ceci :

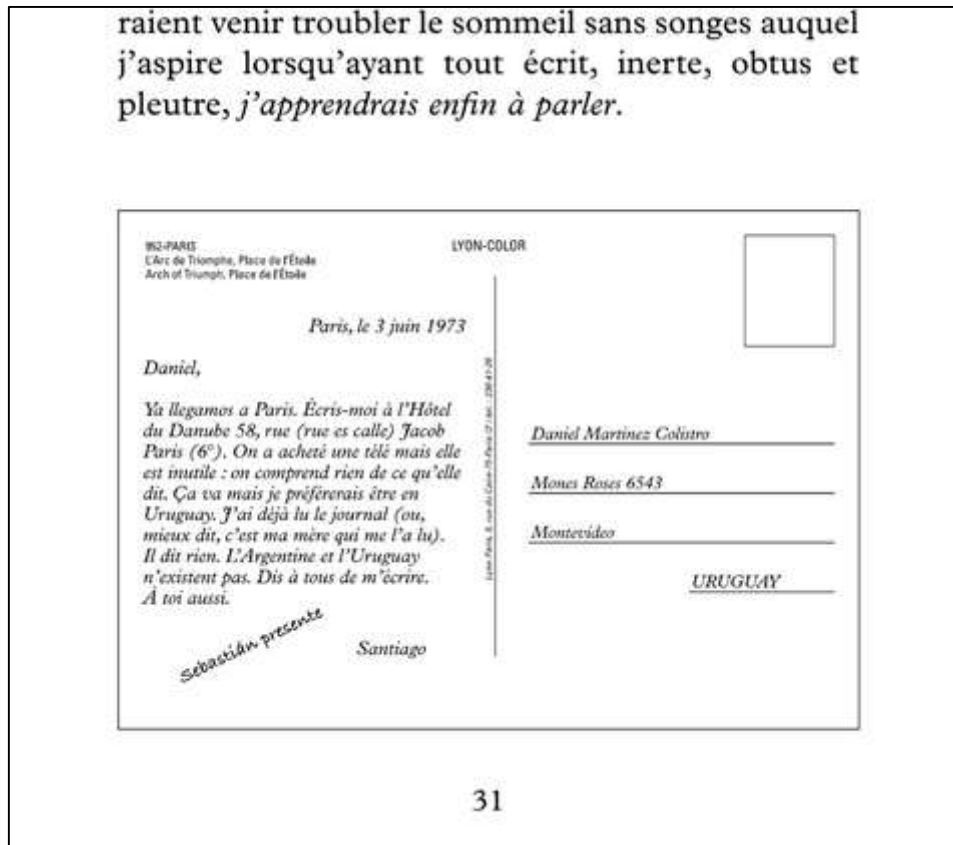


Image 1 : La correspondance de Santiago.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 39.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.

autre États-Unidienne qui m'a déjà fait dire qu'elle m'aimait et qui est rose tête de cu) et Kate. Je te demande pas des conseils pour faire ici ce qu'on a fait là-bas parce qu'ici les mecs s'intéressent pas aux filles. Bon, raconte-moi tout ce qui se passe. Tout.

Écris.

Sans doute est-il temps de faire une véritable pause dans l'incompréhensible lecture que nous faisons ensemble de ma correspondance avec Daniel. Car si certains détails s'éclairent dans la longueur (qu'il est touchant cet enfant épistolier, naïf et prétentieux, qui dans une lettre précédente demande à son ami de lui écrire que Sandra « Nez Proéminent » Cladera l'aime et qui, dans celle-ci, s'en plaint), d'autres détails semblent devoir rester à jamais inexpliqués (tel ce passage d'une curiosité extrême qui rappelle la tentative de question absolue « Qui où quand quoi comment et pourquoi ? », ou cette traduction de « sortir avec », absolue elle aussi car elle traduit et ne traduit pas en même temps (*salir* (sortir) *con* (avec) est effectivement une

51

Image 2 : *Variation textuelle.*

Que ce soit la représentation d'une carte postale qu'il écrit à son ami Daniel ou ce mot de taille gigantesque, ces interruptions dans le récit sont surprenantes. On trouve aussi d'autres éléments, comme son emploi du temps du collègue qui est reproduit et que le narrateur explique avoir envoyé par courrier à son ami. Est-ce une marque de volonté d'authentifier son récit de traces de son passé, puisque l'auteur revendique son œuvre comme autobiographique, sans toutefois en présenter des documents originaux ?

Toujours est-il que la surprise est là à la lecture du roman.

L'auteur a ici trouvé le territoire de liberté dont il était question et qu'il a longtemps cherché. Ce territoire de l'écriture où il peut naviguer selon ses envies ou ses besoins. En témoignent ces extraits sur la fonction de son travail d'écriture :

[...] de toute façon, ce qui m'intéresse, de cette période comme de toute autre de ce passé que je m'invente, de ce passé qui m'appartient à peine, de ce passé que je fais mien seulement ici en le retrouvant, ce qui m'intéresse vraiment, vous le savez déjà, est bien plus sa part maudite, sa part vivante, sa part oubliée, que son inamovible mémoire. Et de même que dans ma collection macabre de souvenirs, certains (Pepe Itzigsohn avalant son bout

de verre, Celeste dans son petit panier en osier, la première partie de foot sous les réverbères de la calle Parra del Riego, la main sèche et minuscule de Sandra avenida Ocho de Octubre, sa langue soyeuse, tempérée, la croupe avertie de Margarita lisant le journal) sont étonnamment vivants ; – de même, comme ces malades qui, plongés dans le coma, recouvrent soudain leurs esprits et sortent de l'hôpital pour mourir chez eux dès le lendemain, parmi ces pierres semi-précieuses que sont mes oublis, certains reprennent ici brusquement vie avant de rendre *indéfiniment* l'âme.²⁵¹

L'écriture serait donc là pour faire vivre une dernière fois le souvenir puis le laisser mourir. En lui donnant vie dans l'écriture, le narrateur fait un acte de mémoire qui se joint à celui de l'écriture pour ensuite laisser ce souvenir s'évanouir. Rappelons-nous combien le narrateur se sent embarrassé de tous ces souvenirs qu'il aimerait oublier.

Il s'en excuse d'ailleurs auprès de ses lecteurs car il prend le risque de donner trop de détails afin d'être certain qu'il ne reste rien de ce souvenir. Il doit être raconté dans le détail pour être entièrement dépouillé :

Et si par désespoir de ne rien omettre je m'attarde inutilement parfois sur quelque détail qui excède ces lieux et ces temps, ne m'en veuillez pas trop : je ne le fais que par crainte de laisser inédits, et donc vivants, des souvenirs qui pourraient venir troubler le sommeil sans songes auquel j'aspire lorsqu'ayant tout écrit, inerte, obtus et pleutre, j'apprendrais enfin à parler.²⁵²

Le travail d'écriture est à la fois un réveil douloureux et salvateur pour lui :

Langue maternelle, écriture paternelle. Ma mère m'a donné la langue – et donc l'absence de langue, à cause du silence et de l'exil –, mon père m'a donné l'écriture – cette autre forme du silence. Et sans doute ai-je peu parlé de l'une et de l'autre. Comme si souvent, les mots se nouent sur le papier lorsqu'ils se doivent d'aborder des domaines où ils savent qu'ils seront inefficaces, des domaines inhospitaliers où ils risquent plus de réveiller des peines anciennes que d'apaiser des souvenirs douloureux et présents. Mais n'ai-je pas promis de tout écrire ? ne sais-je pas que je n'apprendrai à parler qu'ayant tout écrit ? Et puis, dans ce flot continu d'écriture, si certaines douleurs restent

²⁵¹ *Ibid.*, p. 74-75.

²⁵² *Ibid.*, p. 31.

ineffables, ne lirez-vous pas autant dans ce qui ne peut s'écrire que dans ce qui fut écrit ?²⁵³

Il rappelle ici la promesse qu'il s'est faite à lui-même : « tout écrire ». Selon lui, une fois qu'il aura tout écrit, donc raconté toute sa vie, il pourra non seulement *oublier* mais aussi *parler*. Car le narrateur doit libérer ce qui veille en lui et seule l'écriture peut le réaliser.

D'autres réflexions se poursuivent dans le récit regorge, comme par exemple ici une distinction entre écriture de jeunesse et écriture d'adulte. La vivacité de la jeunesse faire jaillir les mots plus frénétiquement :

L'écriture alors n'était pas cette douloureuse certitude qui, adulte, dispense d'écrire que l'on souffre. Je pouvais, furieux comme un fauve affamé, ou vif comme une seiche effrayée, cracher mes malheurs sur le papier.²⁵⁴

Ou bien encore un long monologue sur la relation entre écriture et exil :

Toute répétition est oubli. Comment répéter alors la déchirure unique de l'exil ? Comment répéter ce tout unifié du temps d'avant l'exil ? Lorsqu'on écrit d'une terre ferme, on éprouve que toute écriture est exil, quel que soient nos écrits, ils procèdent inévitablement de la mémoire et précèdent immanquablement la mort. Lorsqu'on écrit d'une terre ferme, la quintessence de l'écriture est d'écrire tout sa vie sur son lit de mort. On enferme son passé en le revivant, en le *développant*, en le répétant, – et l'on meurt. Mais que faire lorsqu'on n'a pas de terre, lorsque l'écriture forcée d'un premier exil dans notre chair a déchiré notre vie, lorsque nous avons été contraints de laisser à tout jamais nos souvenirs à fleur de peau ? [...] Que faire lorsque l'on sait que tout se passe dans le temps, mais que, pour retrouver *cette* maison, *cette* route, *cette* avenue, le temps et le langage ne suffiront pas ? [...] si l'écriture permet à l'exilé, comme à tout écrivain, de créer sa propre langue, toujours étrangère, elle lui permet en plus de fonder, par cette création, sa propre terre, et ne le menant plus de la mémoire à la mort, [...] elle le conduit à une autre vie, une vie où la consolation est possible, où la nostalgie du futur peut lentement prendre la place de la nostalgie du passé.²⁵⁵

²⁵³ *Ibid.*, p. 35.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 46.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 219-220.

Soulignons ici la place de l'écriture pour un exilé : entre la *mémoire* et la *mort*. Seule la création d'une langue propre à l'écrivain peut le libérer de cette nostalgie du passé et le consoler. L'enjeu de l'écriture réside également dans la restitution temporelle du parcours vécu. Rendre compte de ces souvenirs, c'est accepter la variation temporelle qui s'en accompagne. C'est dans la répétition et le développement que tout se joue.

Mais son ultime travail d'écriture sera celui autour de ce qu'il a intitulé le *Dernier Texte* :

Et si je sais qu'un jour je ne souffrirai plus de la nostalgie du passé, c'est parce que le *Dernier Texte* doit à jamais me donner la faculté de posséder de nouveaux espaces, des espaces illimités car ils sont hors du temps.

*Sitôt l'on goûte de l'oubli ses doux fruits de miel,
on ne veut plus rentrer ni donner de nouvelles.*

Lotos, léthé. L'exilé ne peut pas oublier : s'il oubliait d'où il est parti, il ne pourrait plus retourner chez lui. *Lotos, léthé.*²⁵⁶

L'auteur cherche à « posséder de nouveaux espaces », car sa plus grande blessure dans l'exil est « spatiale »²⁵⁷ : il peut dans l'écriture retrouver le territoire perdu de l'enfance et se créer un nouveau territoire qui lui sera propre et que jamais rien ni personne ne pourra lui arracher.

Au terme de cette lecture analytique d'*Une adolescence taciturne*, la volonté de l'auteur de mener une « circonvolution autobio-encyclopédique » prend tout son sens. En effet, le récit s'articule autour du parcours de l'auteur pour le mener à poursuivre de nombreuses réflexions : sur son exil, ses langues, son écriture. Mais d'une manière générale, il étend ses réflexions à une dimension plus grande, telles des pensées métaphysiques que génèrent la remémoration de ses souvenirs. Le regard rétrospectif que l'auteur porte sur sa vie présente tout l'ampleur des intentions d'écriture de l'auteur. Ce « va-et-vient »²⁵⁸ constant entre passé et présent, entre les espaces de l'enfance et du présent, entre les langues participent à la quête identitaire de l'auteur qui ne peut s'effectuer qu'au moyen de l'écriture.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 218.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 222.

²⁵⁸ Balaguer, Laura (2018) : « Écrivains argentins en France. Un va-et-vient entre les langues et les espaces pour la construction d'une œuvre transnationale », p. 127-143

Tout aussi autobiographique que soit son œuvre, l'auteur trouve dans cette construction du récit, le recours à une identité narrative et la reconstitution des souvenirs le moyen de créer un espace qui donne sens et unité à ce parcours fragmenté.

2.3 Maryam Madjidi : *Marx et la poupée*

Dans le roman *Marx et la poupée*, la narratrice autodiégétique raconte son départ de Téhéran pour aller vivre à Paris. Ses parents militants communistes décident de s'exiler en France. Le récit est le parcours de Maryam qui se raconte tantôt en disant *je*, tantôt *elle* ; tantôt au présent, tantôt au passé ; tantôt en Iran tantôt en France. Le fil rouge de toutes ces variations est la réflexion autour de son identité plurielle et de son exil.

Le récit est découpé en trois parties : *Première naissance*, *Deuxième naissance*, *Troisième naissance*. Ces parties sont elles-mêmes découpées en chapitres. La trame narrative principale suit la chronologie de la vie de Maryam, mais de très nombreux récits enchâssés viennent rompre l'ordre des événements et offre un véritable voyage temporel et spatial. Sur la trace de ses souvenirs, la narratrice remonte le cours de sa vie, mais aussi de ceux qui l'entourent. Elle porte dans son récit une mémoire plurielle qu'elle s'attache à éclairer de références et d'événements précis.

2.3.1 Une mémoire de l'exil

2.3.1.1 Mémoire du pays natal

Les références au pays d'enfance de Maryam sont constamment présentes tout au long du récit, que la narratrice soit en France ou en Iran. Malgré les nombreux niveaux de temporalité : Maryam enfant en Iran, Maryam enfant en France, Maryam adulte à Paris, Maryam adolescente en France, Maryam adulte en Iran, etc. le lien avec son pays natal est en quelque sorte toujours présent. L'évocation d'un détail par exemple peut faire naître un souvenir qui lui fait parler de l'Iran²⁵⁹. Toutefois concernant les traces de la *mémoire* de

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 48, p. 76 ou p. 157.

l'Iran correspondent à l'époque de son enfance, au début des années 80, quand ses parents étaient politiquement engagés contre le régime de Khomeini.

La première scène qui est à présenter concerne la mère de la narratrice alors enceinte de Maryam. Lors d'une manifestation à laquelle elle participait, les forces de l'ordre du pouvoir en place sont tenues d'interrompre l'événement et la jeune femme cherche à fuir. Voilà comment la narratrice raconte cela :

1980 – Université de Téhéran

Un nuage de fumée au loin, des coups de feu, des cris.

J'ai peur, je sens le danger et je me recroqueville un peu plus au fond du ventre mais ce ventre va vers la mort, poussé par une force irréprouvable.

La jeune mère court dans les couloirs d'une université. Elle manque de tomber : elle a failli glisser sur une flaque de sang dont la trace mène jusqu'à une salle de cours d'où sortent des hurlements déchirants. Les voiles des femmes sont piétinés ; des mains arrachent leurs cheveux. Les femmes sont traînées par terre, elles se débattent comme elles peuvent et les hommes qui les traînent les traitent de sales putes. Ces hommes ont les yeux injectés de sang et brandissent des bâtons plantés de clous. Ils hurlent « Allah Akbar ».

Le bruit d'un crâne qu'on brise.

Elle court toujours mais ne parvient pas à trouver la sortie. Elle voit des jeunes tomber par terre ; elle entend des cris, ses oreilles saignent ; elle voudrait disparaître – devenir aussi petite qu'une fourmi – et se faufiler dans un coin avec son bébé.

Son bébé. Soudain, elle prend conscience qu'elle est enceinte. Ma mère porte ma vie mais la Mort danse autour d'elle en ricanant, le dos courbé ; ses longs bras squelettiques veulent lui arracher son enfant ; sa bouche édentée s'approche de la jeune femme enceinte pour l'engloutir.

Deux hommes l'ont vue, au bout de leurs bras pendent des bâtons cloutés, ils avancent vers elle. Une fenêtre est ouverte. Enceinte d'un bébé de sept mois, elle doit sauter du second étage, hésite, se retourne et son regard se fixe sur ces bâtons ; elle sent déjà les clous s'enfoncer dans sa chair.

Elle saute.

Elle saute et je tombe.²⁶⁰

Maryam n'est pas encore née et raconte la scène depuis l'intérieur du ventre de sa mère. L'isotopie de la violence qui parcourt le texte montre combien cette situation a été

²⁶⁰ *Marx et la poupée*, p. 14-16. [N.B. : Les références des pages de cette analyse correspondent à la version poche du roman (Édition J'ai Lu)]

brutale : le sang, les cris, les crânes brisés, les cheveux arrachés, les mains piétinées. Face à ces femmes, des hommes aux « yeux injectés de sang », mais aussi « la Mort ». Cette personnification rend compte de la dangerosité de la scène : la mère de Maryam peut mourir à tout moment. Celle-ci tente de s'enfuir, mais ne trouve pas d'autre issue que de sauter par la fenêtre. La force du récit tient autant à la perspective narrative – depuis le ventre de la mère – que de la violence de la situation²⁶¹. Le récit de la vie de Maryam commence finalement avec un fort bagage de mémoire collective iranienne : les années de terreur de la révolution islamique.

D'autres souvenirs comme celui-ci vont venir illustrer cette période très dure. Il est question de nombreux témoignages de voisins, d'amis arrêtés, torturés, emprisonnés. La mémoire collective de toute une génération, la mémoire de l'Iran, se lit dans les souvenirs que la narratrice a vécus comme l'arrestation d'Abbâs, le fils d'une voisine, qui n'a pas eu le temps de s'habiller au moment de partir, juste eu le temps de mettre une seule sandale, ce que la mère du jeune homme répétera inlassablement alors qu'il était emmené. Il a été fusillé :

Abbâs, le jeune révolutionnaire, le grand amoureux de la vie, la sandale en plastique, le prisonnier, le fusillé. J'entends encore le murmure de cette pauvre mère qui a répété jusqu'à la fin de sa vie ces quatre mots : une sandale en plastique. J'entends le murmure de toutes les mères qui répètent chacune leur mot, leur mot de douleur, leur mot écorché vif, leur mot d'injustice.²⁶²

Cet exemple montre bien qu'à travers la trajectoire d'une seule personne se lit en réalité le vécu de tout un peuple. Combien d'Abbâs ont trouvé la mort sous le régime de Khomeini ? Toutes ces mères qui crient leur douleur, Maryam les entend et raconte ici leur histoire.

De cette période de violence, une phrase résonne particulièrement dans le récit :

²⁶¹ À ce propos, l'auteure apporte quelques commentaires : « Alors c'est toute l'histoire de ma vie, les six premières années de ma vie la mort et la vie ont toujours étaient proches l'une de l'autre. C'est pour ça que la deuxième scène qu'on découvre : « Il était une fois le ventre de la mère », c'est la même contradiction, même un oxymore, deux choses opposées qui s'associent. La mère est enceinte de sept mois et elle va manifester. Mais elle se fait poursuivre par la milice, alors elle saute du troisième étage de l'université de Téhéran, enceinte. Elle porte la vie mais la mort danse autour d'elle et veut l'attraper. Ce saut, c'est à la fois la mise en danger de la vie et même elle le fait pour sauver la vie. Là aussi, on a cette contradiction, cette danse opposant la vie et la mort qui s'écrit à chaque page. » (Voir annexe 2).

²⁶² *Ibid.*, p. 37.

La Mort est assise les jambes croisées sur les montagnes de l'Alborz qui surplombent Téhéran.²⁶³

Encore une fois, la *Mort*, personnifiée et prenant part au spectacle qui se joue sous ses yeux, attend patiemment car elle sait qu'elle entrera très vite en scène. D'autres souvenirs en lien avec cette période vont être racontés, toutes depuis la perspective de Maryam enfant. Elle racontera voir sa mère se battre pour le droit des femmes²⁶⁴ par exemple.

Elle se souvient aussi son quotidien, quand sa famille doit vivre dans la clandestinité :

Notre maison est située dans le quartier de Tehranpars. Elle est le lieu secret de réunions politiques clandestines. Chaque semaine, des gens viennent chez nous. Lorsqu'ils franchissent le seuil de la porte, ils ont les yeux baissés, ils fixent leurs chaussures ou les ferment complètement pour ne pas voir le trajet ni reconnaître le lieu.²⁶⁵

Le logement de ses parents représente un lieu dangereux pour la petite Maryam. L'engagement politique de ses parents rend son quotidien particulier au regard des actions qu'ils mènent. Elle ne dit rien du détail de leurs actions, mais elle raconte qu'ils essaient de l'initier à l'idéologie communiste comme en témoigne cet extrait où ses parents veulent que Maryam partage ses jouets avec d'autres enfants alors qu'ils préparent leur départ pour la France et que la jeune narratrice ne peut pas emmener tous ses jouets :

- Pourquoi je dois donner mes jouets ?
 - Parce qu'on ne peut pas les emporter avec nous là-bas.
 - Mais je veux pas.
 - Écoute, c'est beau de donner, tu comprends ?
 - Non, je suis obligée de donner, c'est pas la même chose. Je veux pas !
- La mère soupire.
- Mais bon sang, qu'est-ce qu'on a fait au monde pour avoir une enfant pareille ! Elle ne pige rien au communisme.²⁶⁶

Face à l'idéologie des parents, l'incompréhension d'une enfant. Cette scène pourrait symboliser une grande partie de ce qu'explique la narratrice de son enfance : de beaux

²⁶³ *Ibid.*, p. 46.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 45.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 34.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 24.

moments joyeux entrecoupés de scènes terribles pour ses dernières années de vie à Téhéran. En racontant ces souvenirs, Maryam porte une mémoire collective sous la forme d'un témoignage de l'Histoire. Celle-ci n'est pas seulement un cadre de l'histoire, elle est intrinsèquement liée à la vie de Maryam. Faits historiques et faits vécus s'entremêlent et constituent une relation inextricable.

2.3.1.2 Découvrir un nouveau territoire

La famille de Maryam décide de fuir l'Iran pour s'installer en France. La petite fille et ses parents arrivent à Paris. La découverte de ce nouveau territoire est marquée par le motif de l'enfermement. Celui-ci se décline sous trois formes : d'abord un enfermement social lié à la barrière de la langue, puis celui de l'enfermement spatial lié à un logement très étroit et enfin celui d'un enfermement intérieur lié à la solitude.

L'enfermement social est symbolisé dans une scène que Maryam raconte ainsi :

Drôle d'image que cette mère et sa fille, immobiles au milieu de toute cette agitation, deux statues posées sur un banc, un peu pathétiques, chacune en proie à ses angoisses, s'excluant de la vie sociale qu'elles observent portant avec avidité.²⁶⁷

Le problème de ne pas parler la langue crée une barrière qui coupe socialement Maryam et sa mère du reste du monde qui les entoure. Elles deviennent des « statues », immobiles, fondues dans le décor devant le spectacle de l'agitation d'un parc où s'amuse les enfants et discutent les enfants. Cette barrière linguistique devient une barrière sociale qui les laisse à l'écart.

La deuxième variation du motif de l'enfermement est liée à au déménagement dans un nouveau logement. Cette situation est douloureusement vécue par Maryam la petite fille ne comprend pas le changement de cadre de vie radical dans ce nouveau pays. Alors qu'elle vivait à Téhéran dans une maison avec un jardin, elle se retrouve avec sa famille dans une « chambre de bonne »²⁶⁸ de 15m² au 6^e étage d'un immeuble parisien. Elle doit utiliser les toilettes communes qui se trouvent sur le palier et tout dans ce petit logement lui renvoie une

²⁶⁷ *Ibid.*, 106.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 15.

image négative de cet exil. La petite fille se réfugie dans ses souvenirs pour échapper à cet emprisonnement. Elle revoit alors sa vie à Téhéran :

Je revois notre maison à Tehranpars. La petite cuisine où ça sent le thé noir et une odeur de nouné-singaq encore chaud. Je revois ma mère qui découpe une large tranche de panir pour la déposer dans une assiette.

[...]

Mais qu'est-ce qu'on fait ici ? Dans ce trou qui sent l'humidité et la misère, avec la beauté réservée seulement aux quatre premiers étages de l'immeuble.²⁶⁹

Face aux sentiments de douceur, de chaleur et de quiétude des souvenirs, celui de la peine et de la misère de l'exil. Cet enfermement lié à l'appartement est finalement aussi connoté socialement : ce « trou » enferme et met à l'écart ceux qui ne peuvent pas vivre dans les beaux appartements des premiers étages. Ces espaces d'habitation typiquement parisiens apparus au 19^e siècle et réservés aux domestiques, font vivre à la jeune narratrice sa première expérience de la hiérarchie sociale en France. Elle ne le comprend pas encore, du haut de ses 10 ans, et cette situation la noie surtout dans un chagrin qui la rend nostalgique de son Iran natal.

À cela s'ajoute pour elle la découverte de la solitude. À l'école, elle n'a pas d'amis, elle ne joue pas avec les autres enfants et se replie sur elle-même :

Mais moi je ne joue pas.

Tous ces enfants qui crient et qui s'amuse et pas un seul qui m'appelle.

Première expérience de la solitude : je n'ai personne avec qui jouer.

Alors je fais semblant d'être occupée, je cherche quelque chose par terre comme si j'avais perdu un objet, je me promène dans la cour, je ramasse des feuilles tombées des arbres, je joue à la fière qui a choisi d'être seule. Ne surtout pas paraître misérable aux yeux des autres enfants. Cela m'angoisse : combien de temps va durer cette mascarade ?²⁷⁰

La petite fille tente de dissimuler ce malaise qui la ronge et la rend triste. Être seule dans la cour de l'école la rend « misérable » aux yeux des autres et génère la peur que cette situation s'éternise. L'exil a créé une rupture sociale dans son rapport aux autres enfants, et

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 103.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 121.

elle ne joue plus. Une enfance sans jeux et sans amis est une enfance morne, solitaire et triste. À croire que ce n'est pas la vraie vie et que Maryam vit un mauvais rêve : cette « mascarade » va finir pas s'arrêter et la petite fille va pouvoir retrouver sa vie d'avant.

La découverte de ce nouvel espace, cette terre d'exil que les parents de la jeune narratrice avaient annoncée comme gage de liberté, engendre une peur de l'inconnu soulignée par un fort sentiment d'enfermement social. L'arrivée dans ce nouveau pays s'annonce pour elle compliquée et tourmentée.

2.3.2 Grandir entre les langues et les cultures

2.3.2.1 Lutter

La première grande difficulté pour la narratrice est la langue. La perte de ce repère fondamental, à la fois pilier identitaire et lien social, est la première grande souffrance que vit la jeune fille. Cela la plonge de longs mois dans un mutisme qui la coupe du monde qui l'entoure :

Les enfants me frôlent en courant. Les toucher, leur parler, mais comment ? Je ne comprends pas leur langue et personne ne comprend la mienne. Comme j'ai détesté ces premières récréations.

Alors la petite fille aux grosses boucles noires imagine des dialogues avec des amis imaginaires. Elle s'invente des histoires. Des histoires qui consolent. Des histoires qui remplissent la bouche du réel.

Elle est reine prisonnière d'une langue étrangère, elle envoie des messages secrets dans sa langue maternelle à un courageux chevalier qui doit venir la délivrer de ces mots barbares.

Elle est une sorcière qui a inventé une potion magique : il suffit de la boire pour parler sur-le-champ une langue étrangère à la perfection.

Elle est une scientifique renommée qui a su mettre en place un système d'apprentissage des langues extrêmement performant grâce auquel en une semaine on peut intégrer toutes les langues du monde.

Elle enfile ses histoires les unes à la suite des autres et promène dans la cour derrière elle la longue traine de son imagination consolatrice, sillon que je trace déjà à cet âge-là sur le sol du réel pour nettoyer ou embellir la vie.²⁷¹

²⁷¹ *Ibid.*, p. 122.

Maryam se réfugie alors dans son monde intérieur, celui de son imagination. À cet espace hostile pour elle se substitue un espace rassurant tout au fond d'elle. Dans ce nouveau territoire, elle devient tour à tour une reine, une sorcière, une scientifique et à chaque fois, elle trouve le moyen de parler *rapidement* cette nouvelle langue qui lui est étrangère. Ces histoires qu'elle se raconte – sous la métaphore d'un collier de perles – révèlent la volonté de vivre à l'*extérieur* de cette réalité qui est bien trop difficile pour elle. Elle a comme amie de route son imagination – ici personnifiée. Ce refuge devient la seule issue à cette douleur de ne pas parler français.

Elle se replie alors sur elle-même, créant une bulle qui devient son univers personnel:

Je suis totalement perdue, seule, je me suis fabriqué une bulle qui doit probablement me cacher aux yeux des autres parce que personne ne me voit. Je n'existe pas ?²⁷²

Cette bulle crée une barrière qui l'isole mais qui n'est pas complètement hermétique puisque la petite fille observe et tente de comprendre le monde qui l'entoure :

Bouche scellée mais yeux et oreilles grands ouverts. Elle prend, elle enregistre, elle digère tout ce qu'elle voit et entend. Mais elle ne parle pas.

Pourtant elle a très bien appris cette langue puisqu'elle pense déjà en français dans sa tête et imagine des dialogues où elle se défend et prouve à tous qu'elle la parle très bien.

[...]

Pour le moment ça ne sort pas. Pas encore. Je ne veux pas. Je n'ose pas.

La petite fille couve sa langue comme une poule couve son œuf.²⁷³

La jeune narratrice observe et prépare à sa façon sa naissance de la nouvelle langue – en témoigne la comparaison avec la poule qui couve son œuf. Elle a besoin de temps. Mais cette situation inquiète le monde des adultes qui voient dans son mutisme un grave problème à régler. À ce refus de parler, s'ajoute le refus de manger :

J'ai décidé de ne pas manger. Voilà, une sorte de grève de la faim. Une grève pour protester. Je ne toucherai pas à mon assiette, tant

²⁷² *Ibid.*, 126.

²⁷³ *Ibid.*, p. 130-131.

pis si je meurs. Les « dames de service », comme on les appelle, insistent pour que je mange, mais je refuse catégoriquement. Les autres enfants me regardent et se disent des choses à l'oreille, ils font des messes basses à mon propos, les lâches. Qu'ils parlent, ça m'est égal. [...] Des angoisses qui m'empêchent de bouger et d'ouvrir la bouche pour y fourrer ces aliments inconnus et dégueulasses.²⁷⁴

Elle n'aime pas ce qui est à manger à la cantine, elle ne le veut pas. Elle refuse ces nouvelles pratiques culinaires qui la dégoûtent et cette situation creuse encore plus son écart social avec les autres élèves. Elle ressent même de la colère envers eux. Ils ne peuvent pas comprendre ce qu'elle vit. Elle continue à manger « normalement » chez elle, mais à l'école, la barrière de la nourriture s'ajoute à celle de la langue :

Certains enfants sont contents d'être assis à côté de moi parce qu'ils peuvent manger ma part. Les goinfres, qu'ils s'étouffent avec mon entrée ou mon dessert. Ce que je déteste par-dessus tout, c'est le fromage. Il pue le fromage français. C'est insupportable. Je rêve de notre feta iranienne. Panir-é-Tabriz blanc, pur, frais, sans odeur de chaussette pourrie ni dégoulinant et collant comme cette chose ignoble qu'on appelle le camembert, juste un léger parfum de chèvre ou de brebis, fondant dans la bouche. J'en mange tous les matins à mon petit-déjeuner avec du thé. Eux, les Français, ils mangent du fromage à la fin du repas. C'est n'importe quoi. Tout est désordonné, renversé et je n'y comprends rien.²⁷⁵

Cette situation la conduit à devoir faire face aux préjugés – situation complètement nouvelle pour elle :

Elles se moquent de mes origines. Une dame de service a toujours le même refrain à la bouche : « Mais ce n'est pas du porc voyons, mange donc, voyons ». Pourquoi elle me dit ça ? une autre dit : « tu veux qu'on te prépare un couscous ? » Je ne sais même pas ce que c'est un « couscous ». Une autre qui se croit plus maligne : « On va te faire un curry, elle est indienne, n'est-ce pas ? » Et elles se marrent comme de grosses dindes.²⁷⁶

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 136-137.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 138-139.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 138.

Cet exemple montre bien l'incompréhension du monde extérieur face au refus de Maryam de manger. Les suppositions concernant ses origines conduisent à des remarques que la petite fille ne comprend pas : pourquoi lui précise-t-on l'origine de la viande ? Pourquoi lui propose-t-on un plat dont elle n'a jamais entendu le nom ? Cette question de nourriture engendre la manifestation d'un dialogue biaisé par les représentations culturelles respectives. D'un côté, la petite Maryam qui refuse une nourriture qu'elle découvre et n'aime pas ; et puis de l'autre, les préjugés de la part de ces personnes qui ne cherchent ni à la comprendre ni à la connaître.

Ainsi, Maryam ne joue pas, Maryam ne parle pas, Maryam ne mange pas. Elle est très isolée socialement. Ce sentiment de mise à l'écart est d'ailleurs ressenti explicitement pour elle à travers l'expérience de la classe CLIN (classe d'initiation pour non francophones) qu'elle doit suivre à l'école. En plus de sa classe « normale » avec ses camarades, elle se retrouve plusieurs heures par semaine dans un groupe avec d'autres enfants pour qui aussi la France est un pays d'accueil. Mais cette situation la plonge dans un grand désarroi :

Ici ça sent la misère et l'exclusion, c'est comme une arrière-cour²⁷⁷, une coulisse, un lieu où on cache ce qui n'est pas joli à voir, ce qu'il ne faut pas montrer.

Cette classe souligne explicitement son sentiment d'exclusion et de rejet social. Elle observe autour d'elle des enfants au « regard triste et au corps effacé » qui « s'habillent mal, ils ont l'air pauvre, il y a en eux quelque chose de subi. »²⁷⁸. En fait, le problème pour elle, c'est que cette situation fait un effet de miroir qu'elle ne supporte pas. Elle ne veut pas être comme ces enfants, et pourtant :

Je savais que je leur ressemblais. Malgré moi, malgré mon déni, mon refus de les accepter comme des frères. Ils étaient mes frères. Mes frères de misère, d'exil, de nostalgie, de tout ce que nous portions sur nos petites épaules d'écoliers, et ce poids nous l'avions en partage et nous devions avancer avec ça. Parfois, j'avais l'impression que dans nos cartables, c'étaient pas des stylos, feutres, livres et cahiers qu'on portait mais un tas d'histoires pas très drôles et beaucoup de visages disparus. Et puis on avait une étrange manière de marcher sur le chemin de la vie : un pied en France et un pied là-bas. Petites marionnette désarticulées. On ressemblait à des enfants ayant grandi trop vite,

²⁷⁷ Ce mot est annoté dans le roman : « arrière-cour : cette expression d « arrière-cour » vient de l'article « langue-gage » de Achour Ouamara publié dans *Écarts d'identité*, n°102, 2004. », *Ibid.*, p. 145.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 146.

vieux avant l'heure. Ils me tendaient un miroir dans lequel je ne voulais pas me voir.²⁷⁹

Maryam partage en tous points les mêmes caractéristiques que les autres enfants de cette classe, ses « frères de misère, d'exil, de nostalgie », ces enfants qui portent le poids de l'exil dans leur cartable. Elle partage le même sentiment d'être partagé entre la France et le pays natal. Et comme tous les autres enfants, elle n'a pas choisi cette situation et se retrouve dans ce pays d'exil par la force des choses. L'idée de la « marionnette » souligne cette idée d'être la proie du destin, de l'Histoire, mais en aucun cas, avoir prise sur le cours de l'histoire. Et tout ce qu'elle voit chez les autres, elle le voit par répercussion, et c'est bien là l'embarras de Maryam concernant cette classe CLIN.

Le principal problème pour Maryam réside dans l'acceptation de sa condition et cela engendre une situation paradoxale pour elle : elle refuse le monde qui l'entoure tout autant qu'elle aimerait y appartenir. Ce nouveau paradigme identitaire la plonge dans un sentiment douloureux qui la fait lutter : contre cette nouvelle langue, contre ce nouvel environnement social, contre ce nouveau pays, mais aussi contre elle-même. Elle aimerait être une autre et réécrire son histoire :

Je ne voulais pas être différente. Je voyais une balafre sur leur visage. La balafre de ceux que l'exil a coupé en deux. Je voulais la gommer et réécrire mon histoire à grands coups de normalité, d'unité, de francisation.²⁸⁰

La lutte que mène Maryam c'est la difficulté à accepter ces deux mondes que l'exil a créés en elle : celui de deux langues et de deux cultures. L'exil, cette « balafre » est le paradigme même du déchirement et de la rupture. Refuser ces deux nouvelles entités que Maryam voit comme antinomiques, c'est rester soi-même dans ce déchirement.

2.3.2.2 Négociier

Maryam couve la nouvelle langue, la langue de l'exil. Elle est en elle, c'est une nouvelle naissance qui se prépare :

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 146-147.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 147.

Je suis une sorcière qui prépare une nouvelle langue et je ne veux pas qu'on me presse. Je vais bientôt mettre au monde mon français comme un enfant qui va naître, je le sais, je le ferai quand ce sera prêt. La langue prend forme dans le secret de ma bulle, de mon monde intérieur, mon placenta à moi.²⁸¹

La métaphore de la naissance parcourt l'ensemble du récit mais se présente de manière manifeste autour du français. Il faut laisser le temps à cette nouvelle langue de mûrir, d'être assez forte pour voir le jour :

Soudain, c'est sorti : j'ai enfanté mon français. Je me suis mise à parler en français sans m'arrêter avec enthousiasme et une vitesse fulgurante. [...] Tout ça est sorti pêle-mêle dans une joyeuse confusion délirante, passant d'un sujet à l'autre sous les yeux ahuris de mes parents qui me regardaient bouche bée. Les mots se pressaient pour sortir, impatients qu'ils étaient, ça fusait dans le petit studio, ils volaient, ils dansaient, ils butaient contre les meubles, ils s'élançaient de ma bouche comme des flèches et touchaient le plafond et les murs, ils virevoltaient sur eux-mêmes, soulages d'être enfin libérés de ma bulle intérieure, enchantés de pouvoir enfin communiquer avec les autres. Tout l'espace était rempli de mes mots français.²⁸²

De l'espace intérieur a jailli la langue vers l'extérieur. Comme une explosion soudaine, la naissance de la langue française chez la narratrice a rempli tout l'espace et s'est imposée en masse. Les mots – ici personnifiés, soulignant leur importance –, sortent de la bouche de Maryam après avoir été si longtemps retenus. Cette naissance en cascade marquera le reste de sa vie comme le montre la narratrice dans cette prolepse qui anticipe la suite de son parcours :

- Elle parle ! Enfin ma fille parle français. Ton français est incroyablement bon ! Parle encore, je t'en prie, je veux encore t'entendre parler cette langue.

La petite fille qu'on surnommait la muette est devenue par la suite une élève très bavarde au point que chaque trimestre, tous les professeurs écrivaient « avertissement pour bavardage » dans la case des appréciations de ses bulletins scolaires, du CE1 à la Terminale.²⁸³

²⁸¹ *Ibid.*, p. 132.

²⁸² *Ibid.* p. 133.

²⁸³ *Ibid.*, p. 133-134.

La naissance du français n'est malheureusement pas encore le signe de la victoire pour Maryam. Car maintenant que cette nouvelle langue est bien là, quelle place reste-t-il pour la langue maternelle ? Commence alors pour la narratrice le deuxième effet de la « déchirure » de l'exil : garder son lien au persan. Cette réflexion arrive au cours du récit sous la forme d'un conte :

Il était une fois

Une langue perdue dans un pays étranger.
Étrangère dans un pays où son odeur n'était familière pour personne. Son intonation, sa mélodie, son rythme un peu plaintif et nonchalant ne touchaient plus le cœur des gens et avaient seulement un attrait quelque peu exotique pour eux.
La langue tentait tant bien que mal de se faire une place, d'avoir un peu le droit de cité. Timidement, dans les rues, elle esquissait quelques mots, quelques sons, mais les mots retombaient sur le sol de la bizarrerie et de l'incompréhension, parfois même dans les eaux acides de la moquerie.
Personne ne parlait cette langue. Elle devait se faire une raison et l'accepter.²⁸⁴

La langue maternelle, ainsi personnifiée, se retrouve malmenée dans un univers qui ne semble pas avoir de place pour elle. La langue perd de sa vitalité. La petite fille – c'est-à-dire la narratrice ici racontée à la troisième personne – doute même d'avoir imaginé cette langue et doute de son existence :

Où est passé le persan ? se demandait-elle. Elle pensait au début que la langue lui jouait un tour. Le persan s'était peut-être déguisé en français pour un temps et bientôt il réapparaîtrait à nouveau. Puis elle se dit que le persan n'avait peut-être jamais existé, que c'était un rêve. Ensuite, elle sombra dans une profonde mélancolie en pensant que le persan était mort, comme meurent les personnes, les animaux, les végétaux, comme tout ce qui vit sur cette terre. Une langue peut donc mourir ?²⁸⁵

La disparition de la langue maternelle de la narratrice est pour elle liée au fait qu'elle n'est plus en lien avec le monde qui l'entoure. Cette langue se cache alors en haut de la « mansarde qui sentait la misère. »²⁸⁶ Réduite à l'espace du foyer familial, dans ce petit

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 149.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 150-151.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 150.

appartement du 6^e étage, où elle n'invite personne par honte de montrer sa pauvreté, sa langue maternelle est terrée entre les quatre murs de leur petit logement. Maryam perd petit à petit son persan comme le montre cet extrait très imagé où la langue se cache désormais dans une « grotte » :

Ainsi s'est tu le persan. La petite fille comprend qu'ici, il ne sert à rien de le parler. Personne ne le répondra.
Alors il se passa quelque chose d'étrange : elle avala sa langue. Elle ferma les yeux et elle engloutit sa langue maternelle qui glissa au fond de son ventre, bien à l'abri, au fond d'elle, comme dans le coin le plus reculé d'une grotte.²⁸⁷

Cette situation va entraîner deux choses : la lutte des langues entre elles et une situation conflictuelle avec son père. En effet, le père de la narratrice considère essentiel que leur fille garde sa langue maternelle, socle culturel de ses origines, un moyen de ne pas perdre le fil qui lui rappelle d'où elle vient :

- Non. Non. Et non.
- Il le faut, tu dois apprendre le persan. Je ne te demande qu'une petite heure, c'est pas grand-chose. Va chercher ton cahier et ton livre. Dépêche-toi. Fais plaisir à ton père.
- Je veux pas. Je suis en France, je parle français. Ça sert à rien de parler persan.
- C'est notre langue, tu comprends, c'est tes racines.
- Je suis pas un arbre, j'ai pas de racines. C'est votre langue, plus la mienne.²⁸⁸

Le refus de la narratrice est catégorique. Cette situation souligne la variation dont l'exil est vécu par ses parents et par elle. Ce lien au pays natal ne fait plus sens pour elle :

Corde rongée par l'exil, ne tenant plus qu'à un fil. Et ce fil était la langue. Mais cette langue je ne l'aimais plus car elle me faisait souffrir.²⁸⁹

C'est une véritable bataille qui s'ensuit : le père interdit de parler français dans l'appartement. La narratrice préfère ne plus parler du tout que de parler persan prétextant qu'ils habitent désormais en France, et donc qu'ils doivent parler français. La réalité de cette

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 152.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 156.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 157.

identité linguistique ne résonne pas pour elle comme pour ses parents qui souffrent beaucoup voir leur fille s'éloigner, une deuxième fois, de leur pays d'origine. Le silence s'installe entre le père et la fille comme le montre cette métaphore de la narratrice :

Nous construisions ensemble un mur entre nous, chacun posant sa brique. Ta brique du persan et des racines. Ma brique du français et de l'intégration. Combien de temps ton mutisme et ma résistance allaient-ils durer et jusqu'où irait ce mur ?

Cette situation est particulièrement douloureuse et le tiraillement ressenti est illustré à travers un dialogue au cœur d'un conte inséré dans le récit où les langues parlent entre elles. Ainsi personnifiées, les langues mènent un échange qui montre combien la situation est complexe :

La lutte des langues

- Je triomphe. Je suis la langue des Lumières et de Molière.
- Je suis la langue de tes premières années.
- Ne l'écoute pas. Cette langue est celle du passé qui n'est plus.
- Souviens-toi de ton terreau.
- Apprends-moi et oublie le reste.
- Le persan est l'archet qui fait vibrer ton corps.
- C'est la langue de l'exil, de l'arrachement, du traumatisme.
- [...]
- Je t'offrirai la réconciliation et l'apaisement.
- C'est faux ! Elle t'empêchera d'avancer.
- Je suis le pont entre tes deux patries.
- Elle sent la mort.
- Si tu m'oublies, tu t'oublieras.
- Foutaise, ton salut est dans le français.²⁹⁰

Les torts de l'une, les défauts de l'autre, les promesses de l'une, les avantages de l'autre : la dispute entre les langues révèle de manière explicite le sentiment de tiraillement que ressent la narratrice. Le conte se termine avec la langue maternelle qui s'incline face à la puissance de la nouvelle langue :

Alors le français enveloppe la petite fille de son manteau royal de lys et d'élite. Ils marchent ensemble vers un grand édifice de liberté, d'égalité et de fraternité. Des bouts de papier dansent au-dessus de leur tête : bulletins scolaires élogieux, félicitations méritées, poèmes applaudis tourbillonnent joyeusement et accompagnent leurs pas.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 153-154.

Le persan, assis un peu à l'écart sur un banc, les regarde s'éloigner. Vieille femme pensive, encerclée d'une épaisse solitude, balayant du bout de sa canne quelques feuilles et déchets et les vieux rêves du passé.²⁹¹

On remarque dans cet extrait du conte la représentation métonymique des langues : le français, langue noble symbolisant le moyen de s'intégrer à ce nouveau pays, et de l'autre le persan symbole de culture ancienne lié uniquement au passé. Cette forme du conte introduit une mise à distance de la narratrice : le conflit linguistique qui se joue à l'intérieur d'elle, indépendant de sa volonté, est symbolisé dans ce dialogue.

Finalement, Maryam va trouver le moyen de s'extraire de ce conflit qui se joue malgré elle. Elle va réussir à accepter sa situation :

Il y avait désormais notre langue et leur langue, nous et eux. Et moi je passais d'un monde à l'autre, d'une langue à l'autre, échangeant mes rôles, jonglant tant bien que mal avec ces deux identités.²⁹²

Cette étape de conciliation est ce qu'appelle la narratrice la deuxième naissance. Elle est le résultat d'un long processus qui lui a demandé patience et persévérance. Maryam est née une deuxième fois, désormais avec deux langues et deux cultures. Le français dans l'espace public et le persan à la maison.

2.3.2.3 Se réconcilier

La deuxième naissance de Maryam a été d'accepter son présent, sa condition placée entre deux langues. L'étape suivante pour elle consiste désormais à accepter également son passé. Le processus est décrit à travers différents récits qui parcourent l'ensemble du récit cadre et que nous nous proposons de lire comme suit.

Les grandes interrogations sur le passé qui traversent la narratrice sont liées à un moment déclencheur précis. Alors que la narratrice, étudiante à la Sorbonne, discute avec un ami, elle réalise que la vision des gens sur la double culture est erronée. On lui dit qu'elle a de la chance, que c'est une richesse et un don de parler deux langues. Mais cela engendre

²⁹¹ *Ibid.*, p. 154.

²⁹² *Ibid.*, p. 159.

chez elle rage et colère car selon elle personne ne voudrait être réfugié ou immigré. Suite à cette discussion, elle sort de l'université et se prend à rêver de voir sa grand-mère sur un banc. Elle parle avec elle :

Je suis assise près d'elle. Elle me prend la main et y dépose un baiser.

Toute ma colère s'évapore et laisse place à une immense fatigue.

- Maryam, réconcilie-toi avec ta double culture. Fais la paix en toi.

- Je ne suis pas en guerre avec ça, je suis en colère contre les hypocrites qui s'extasient sur une blessure. Ils enfoncent le doigt dans ma blessure avec politesse, condescendance et sourire aimable. Ils n'y comprennent rien. C'est tous des racistes.

- Maryam, tu ne combattras rien avec de la haine et de la rage.

- Je suis jalouse de leur identité. Ils semblent si confiants. Je ne pourrais jamais poser le pied sur le pavé parisien avec autant d'assurance. Moi je vacille tout le temps, d'un bord à l'autre.²⁹³

Nous remarquons ici le désir de ressembler à tous ceux qui l'entourent. Elle aimerait avoir leur « identité ». Le bagage d'un passé d'un autre pays est pour elle trop lourd. Mais ici, *parler* avec sa grand-mère l'apaise et la rassure : Maryam comprend que son passé, ses souvenirs, tout ce qui la compose fait partie d'elle. Cette vision du dialogue avec une personne justement restée en Iran souligne deux choses : d'abord le besoin d'être rassurée par une figure maternelle qui est extérieure à cette situation, et de l'autre la distanciation nécessaire créant le recul nécessaire pour envisager voir le problème sous un autre angle. Comme pour le conflit des langues, Maryam doit accepter qu'elle vient d'un autre pays et que son identité, la sienne avec ses caractéristiques propres, lui appartient. Cet événement active sa mémoire qui l'amène à voir son parcours de manière rétrospective. Un grand nombre de souvenirs enfouis alors lui reviennent :

Les images défilent devant elle en boucle, et un mot qui se répète, son mot à elle, inexplicable, un masque collé à la peau, celui qui englobe et règne sur tous les autres : exilée.²⁹⁴

Se remémorer toutes les images de son enfance est le début de l'acceptation de ce parcours fragmenté et complexe. Dans un chapitre intitulé « Ma mémoire d'enfant », la narratrice commence avec cette courte phrase : « Je revois. ». Émerge alors une longue

²⁹³ *Ibid.*, p. 171.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 173.

énumération de souvenirs, d'images, de scènes qu'elles a vécues dans son enfance. La narratrice les décrit toutes succinctement, la liste est longue, ce sont en tout trente tableaux décrits qui lui rappellent des moments de son enfance. De cette longue liste, elle termine ainsi :

Ces premiers morceaux de ma vie, l'un après l'autre, avaient formé ma sensibilité et représentent ce que j'ai de plus précieux aujourd'hui, mon enfance. Un jour, ils ont été coupés, déracinés, et jetés dans le trou du passé, dans une région inatteignable. C'est à se demander parfois si tout cela a existé.

C'est cet effort de mémoire qui conduit la narratrice à accepter pour la première fois le lien existant entre passé et présent. Cette étape d'acceptation est ce qu'appelle la narratrice la *troisième naissance*. Elle est née une troisième fois, non seulement avec deux langues et deux cultures, mais aussi parce que la narratrice a réconcilié son *passé* et son *présent*.

Cette dernière naissance est symbolisée dans un dialogue qui fait suite à la rencontre des deux langues précédemment mentionné. Ici elles se retrouvent, la fin du conte se termine :

- Je te l'avais bien dit : tu reviendrais vers moi. Tu es revenue à présent.
- Vous êtes qui ?
- Tu ne me reconnais pas ? Je suis ta langue maternelle. Je t'ai attendue tout ce temps.²⁹⁵

Patiemment, le persan avait attendu que le français le retrouve. La puissance symbolique de la réconciliation est ici soulignée par les langues qui réalisent elles-mêmes cet apaisement qui tiraille la narratrice en faisant la paix l'une avec l'autre. Plus rien ne les oppose, Maryam peut continuer son parcours avec ce bagage : deux langues, deux cultures, un passé avant l'exil et un présent après l'exil.

La narratrice confirme cette réconciliation avec le choix du thème de son mémoire de fin d'étude. Inscrite en littérature comparée, elle choisit de faire un travail sur des auteurs persans qui vont amener la narratrice à prendre des cours de persan pour améliorer sa langue écrite. Ce choix d'études va devenir un moteur dans son rapprochement à sa langue maternelle, et donc à son passé. Cette expérience va être le moyen de découvrir l'univers

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 193.

culturel qu'elle souhaite désormais connaître, après toutes ces années à avoir essayé de s'en éloigner comme le montre cette scène :

- Je viens d'essayer cinq refus de la part de vos collègues. Ils ont refusé de diriger ma recherche de littérature comparée. J'aimerais travailler sur Omar Khayyâm et Sadegh Hedayat, ce n'est pas encore très précis mais je sens qu'un rapprochement peut être fait entre les deux. [...]

- Mais bien entendu ! Je suis ravi de votre proposition. Allons-y ! Je suis un grand passionné de littérature persane et arabe. Mon niveau de langue est très faible, peu importe, sortons des sentiers battus. Je n'en peux plus des mémoires du type « Les papillons dans Balzac ». C'est très bien parce que vous allez m'apprendre des choses.²⁹⁶

Maryam crée un pont réel avec la culture de son pays natal, elle cherche à vivre son identité plurielle en lui donnant un sens dans son parcours présent. C'est d'ailleurs ce qui l'amène à réaliser un voyage en Iran. Elle y retourne 17 ans après être partie, pour la première fois, elle va revenir dans le pays qu'elle a longtemps essayé d'oublier :

L'arrivée en Iran pour la narratrice est couplée d'un mélange de sentiments. Elle est partie quand elle était une petite fille et ne sait plus très bien se rappeler tous les endroits qu'elle a connus. La mémoire de son enfance lui revient quand elle retrouve sa grand-mère :

Je plonge ma tête dans ton cou et je respire mon enfance.²⁹⁷

La formulation métonymique du retour à l'enfance en respirant le parfum de sa grand-mère révèle le parcours mémoriel que la narratrice a entrepris depuis le début de cette lutte des langues et des cultures. Ce retour au pays natal n'est pas seulement un déplacement géographique. Il est aussi temporel : elle revient dans le pays de son enfance, et dans son enfance elle-même.

Ce voyage conduit Maryam à reconsidérer plusieurs de ses intentions notamment en relation avec ses questionnements linguistiques et culturels :

C'était le premier voyage, le premier retour à la terre-mère, la première descente vers l'origine. Une descente ou une chute, je

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 190.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 199.

ne sais pas. J'ai failli perdre la tête. J'ai glissé sur mon identité, je suis tombée.²⁹⁸

En nommant l'Iran la « terre-mère », la narratrice accentue la véritable acceptation de ses origines, ce pays natal prenant une figure maternelle, même si ce voyage soulève encore de nombreuses interrogations identitaires comme le souligne la métaphore de la chute sur son « identité ». En effet, elle qui avait entamé ce processus de réconciliation entre ses langues et ses cultures, son passé et son présent, elle doit désormais accepter que l'Iran n'est plus que son passé. Elle ne s'y sent plus chez elle comme elle l'avait imaginé et une distance entre son pays natal et elle s'est créée :

Il y eu aussi le soulagement d'un autre retour : le retour en France et le sentiment de m'y sentir un peu chez moi malgré tout. L'Iran, dépouillé de mes fantasmes et de mes idéalizations, était de plus en plus difficile à supporter. Je n'ai jamais idéalisé la France.

Mais toujours l'Iran m'appelle, voix en sourdine, présence derrière mon dos, il me tapote l'épaule pour me rappeler à lui. Par devoir, par culpabilité, par peur de ne plus revoir les vieux, par rituel, par amour peut-être aussi, je me sens poussée à y retourner régulièrement.²⁹⁹

Elle apprend alors à faire la paix avec elle-même, à se réconcilier avec son pays natal qui ne la quitte pas, comme un vieil ami. Mais aussi à accepter qu'elle se sent chez elle en France malgré toutes les questions de son identité plurielle que cela soulève :

Elle ressent à nouveau la tristesse de cette première année en France. Mais elle sent aussi une joie timide qui pointe doucement le bout de son nez : la joie de la réconciliation. Enfin, elle déterre ses racines dans ce terreau qui ne sent plus le passé mais l'avenir.

Faire ce voyage vers le *passé* a permis à la narratrice non seulement d'accepter tout ce qui la traversait depuis son exil en France et tout ce qui a eu besoin de temps pour trouve

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 207.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 207-208.

sa place, donc d'accepter le présent ; mais aussi de fixer un socle solide pour lui permettre d'avancer, de regarder avec confiance son avenir.

2.3.3 Écrire entre les langues et les cultures

2.3.3.1 Un récit protéiforme

Le récit est parcouru de grandes variations qui rendent sa narration assez complexe. Les niveaux temporels, tout comme les lieux, changent constamment et sans les aides spatio-temporelles de date et nom de lieux (villes et pays), il serait assez difficile d'en suivre le fil. Par ailleurs, la narratrice change tour à tour de pronoms pour raconter l'histoire – parfois même au sein du même paragraphe, d'une ligne à l'autre. Ce changement contre-balance l'orientation de perspective narrative. Cela crée une certaine dynamique tout en rendant l'écriture visuelle. Cela donne tout à fait l'effet identique en cinéma d'un champ / contre-champ, où pour la même scène, la perspective est changée en un instant.

Les autres variations se trouvent par ailleurs dans ses quelques adresses au lecteur comme ici :

Je voudrais me taire quand on me demande mes origines. Je voudrais raconter autre chose, n'importe quoi, inventer, mentir. Je voudrais aussi qu'on me pose d'autres questions, des questions inattendues, déroutantes, même absurdes, qu'on me surprenne. Et en même temps, je me vautre dans mon petit monde exotique et j'en tire une fierté jouissive. La fierté d'être différente. Mais toujours cette gêne, cette voix intérieure qui me rappelle que tout ça ce n'est pas moi, que je me cache derrière un masque, celui de l'exilée romanesque. Je vous le donne, ce masque, prenez-le, je le dépose entre vos mains.³⁰⁰

Cet extrait confère un rôle à la personne qui est en train de la lire : la narratrice l'invite à l'aider à se défaire de ce masque encombrant de l'identité plurielle. Elle souligne ici un motif de raconter son histoire : se défaire de ce qui crée un malaise pour elle. Elle explique ici être toujours embarrassée de ces questions autour de son origine. Ce miroir de l'altérité

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 86.

demeure pour elle difficile à supporter. Elle trouve donc dans la narration le moyen d'exprimer cela, le lecteur ensuite viendra l'en débarrasser.

Les variations suivantes concernent les formes textuelles et génériques. Comme nous l'avons vu, des contes sont intercalés entre certains chapitres du roman. La formulation Il était une fois revient d'ailleurs de manière anaphorique, soit comme titre de chapitre ou comme début de paragraphe. Voici dans l'exemple suivant le début d'un conte placé en toute fin du roman qui a une résonnance bien particulière :

Un père, une mère et une fille
Le père avant la forme d'une ombre se faufilant sur les murs
La mère, le visage caché, portait une longue robe balayant la terre
La fille, silhouette légère, avait les pieds suspendus dans l'air
Et tous les trois gardaient un secret dans le creux de la main
Sur leur paume, un mot était gravé : EXIL

La fille n'avait plus de jouets
On raconte qu'elle les avait échangés contre les lettres de l'alphabet
La mère n'avait plus de sourire
On raconte qu'elle l'avait échangé contre une poignée de souvenirs
Le père n'avait plus de jeunesse
On raconte qu'il l'avait échangée contre quelques pièces de monnaie
Et tous les trois peu à peu devenaient des étrangers

Ce conte, c'est l'histoire qui vient d'être racontée dans le récit cadre. Il fait écho au parcours qui vient d'être raconté. L'enchâssement de ces deux récits qui se répondent, mise en abyme de l'histoire de Maryam et sa famille, crée une sorte de pause dans un récit cadre qui mêle et entremêle les cadres spatio-temporels. Sorte de petit îlot de répit dans la narration, il s'arrête quelques minutes sur Maryam et ses parents, sur le cœur de l'histoire qui est raconté.

Les autres variations génériques sont l'introduction de poésie. Le roman comporte plusieurs poèmes de longueur variée. Prenons en exemple le tout dernier qui clôt le roman :

Il était une fois

Un mot

Sans cesse répété
Étalé sur la surface de la terre
Noyé au fond des yeux
Glissant lentement sur la peau
Rythmé par les battements du cœur

Il était une fois

Ma mémoire d'enfant

Une colonne de marbre effrité au soleil
Une montagne plongeant dans la mer
Un rêve que la Lune raconte chaque nuit aux étoiles
Toujours le même

Et l'histoire tourne en rond
La musique bégaie
Le manège est rouillé
Les chevaux s'épuisent

J'ai le vertige des années
Mais je veux danser encore et encore
Sur ce refrain usé et monotone

Qui inlassablement répète
Un mot

Que le vent soulève
Comme le voile des femmes
Quand elles marchent et se perdent dans les ruelles étroites de ma mémoire
Souffle
souffle
Vent de ma vie
Souffle
souffle
Et fais danser les souvenirs

Je suis une guirlande de mots accrochée à un arbre qu'un enfant montre du
doigt

Là encore, un retour *dans* le récit *sur* le récit se lit à travers ce poème, telle une mise en abyme du récit lui-même. La narratrice laisse entendre sa voix dans un langage poétique qui souligne les motifs et les questions observés précédemment : l'enfance, la mémoire, les souvenirs. Cette variation générique révèle une volonté de narration où le propos n'est pas lisse, au contraire, en mouvement et dynamique³⁰¹. Enfin, au-delà des langues, c'est la parole qui préoccupe beaucoup Maryam. La parole des autres et la sienne dans l'écriture.

³⁰¹ À ce propos, l'auteure apporte un commentaire : « Parce que le mélange des genres c'est la liberté formelle. [...] Lorsque je suis retournée pour la première fois en Iran, [...] j'ai écrit quatre petits contes que j'ai intitulés *Les contes de l'exil*. Ce sont ceux que l'on retrouve dans le roman. [...] mais avant les contes j'ai écrit beaucoup de poèmes. La forme brève et la dimension poétique, on les retrouve. Finalement, le roman est venu comme pour englober tous ces genres-ci en lui. Je ne sais pas pourquoi on voudrait qu'un livre ne soit que d'un seul genre. » (Voir annexe 2).

2.3.3.2 Intertextualité

Quelques références intertextuelles sont présentes dans le récit et méritent ici d'être soulignées. La narratrice introduit par exemple au cœur même de la narration, des vers de poésie persane comme l'exemple suivant le montre :

Je me souviens de ce vers de Hâfez qui disait :
Assieds-toi sur les bords d'un ruisseau, et vois le passage de la
vie.³⁰²

Cette référence est pour elle un point d'ancrage qui lui permet d'ouvrir sa réflexion. Elle s'appuie sur ce vers pour poursuivre son propos, comme une pause qui viendrait donner un souffle à son récit. Mais c'est aussi donner voix à la mémoire culturelle de son pays natal, Hafez étant l'un des plus grands poètes de la poésie persane.

Une autre référence importante concerne une situation où Maryam se sert de sa double culture pour jouer un jeu de séduction avec un homme à qui elle tente de plaire :

Je suis au restaurant avec un homme qui me plaît. Je veux à tout prix le séduire. Je lui fais mes regards langoureux, je deviens aussi sensuelle que possible, je suis une toile de Delacroix. Je passe la main dans mes cheveux. Je renverse ma tête, dévoilant la chair souple et fraîche de mon cou. Si je pouvais, je demanderais au serveur quelques coussins, voilages et riches tentures.

Quand je sens qu'il est prêt à m'écouter attentivement, je me prépare. Je module ma voix, je mets mon costume de femme persane, je secoue mes voiles et, sous les feux de ses yeux déjà conquis : je lui récite Omar Khayyâm. Je commence toujours en persan et je donne ensuite la traduction en français.

[poème écrit en langue arabe]

J'attends un peu pour voir l'effet que ça lui fait. Il n'a rien compris, pas un seul mot, mais ses yeux brillent face au mystère dévastateur de la langue persane et de sa poésie. Est-il séduit parce qu'il n'a rien compris ? Peu importe, il a mordu. Je lui balance maintenant la traduction, histoire de l'achever.³⁰³

³⁰² *Ibid.*, p. 108.

³⁰³ *Ibid.*, p. 80-81.

Dans cet extrait, la narratrice s’amuse à planter le décor de toutes les représentations les plus communes de la culture persane : les voilages, les tentures, l’attitude lascive. Elle convoque tous les motifs les plus représentatifs communément attestés.

La référence à Delacroix ici rappelle non seulement la peinture romantique dont le peintre était considéré comme l’un des chefs de file en France – notons ici que l’imaginaire oriental est caractéristique des artistes romantiques du XIXe siècle (peinture, littérature, sculpture, musique) ; mais peut-être aussi un tableau particulier de ce peintre : *La Mort de Sardanapale* (1827) qui est l’un de ses tableaux les plus scandaleux. Il représente Sardanapale se donnant la mort alors que son palais est assiégé. Il sacrifie avec lui par le feu tout ce qu’il avait pour ses plaisirs et tout ce qui lui appartient : femmes, trésors, chevaux, chiens, etc. La représentation des personnages de la toile a été interprétée comme un rêve érotique empreint de l’imaginaire oriental.³⁰⁴

Dans cette scène, la narratrice veut user des charmes exotiques de l’Orient pour séduire un homme grâce à son « costume de femme persane ». Mais comme elle n’a ni voile, ni tenture, ni palais royal, alors il lui reste la poésie. La langue persane devient une arme de chasse – « mordre / achever » – pour arriver à ses fins³⁰⁵.

Cette situation est certes comique par son exagération, mais porte malgré tout en elle une mémoire culturelle importante. Citer Omar Khayyâm, non seulement pour la mélodie de la langue persane mais aussi pour le contenu du poème, c’est faire vivre un bagage littéraire du pays d’enfance de Maryam. Cette référence est donc un pont créé entre les espaces culturels de la narratrice.

2.3.3.2 Donner vie et voix aux absents

Le récit qui se donne à lire dans *Marx et la poupée* est principalement centré sur la vie de Maryam, mais pas seulement. À travers la narration de son parcours, Maryam donne vie et voix à d’autres encore.

³⁰⁴ Barthélémy JOBERT, « La mort de Sardanapale (E. Delacroix) », in : *Encyclopædia Universalis*.

³⁰⁵ Notons ici que le poème est donné dans sa forme originale. Pour le lecteur aussi, la lecture de ce passage est exotique.

Rappelons d'abord que, comme nous l'avons vu, le « je » qui s'écrit ici est lui-même pluriel : le « je » se décline entre l'enfance et le moment de la narration elle-même. Il oscille entre passé et présent et laisse ainsi entendre plusieurs voix de Maryam.

Mais la narratrice laisse également beaucoup de place à sa famille. Précisons ici la manière dont elle introduit les trois personnages clés de son récit : sa grand-mère, sa mère et son père. Au moyen d'une synecdoque, elle peint une description qui souligne autant le parcours, que les caractéristiques physiques ou encore la personnalité à partir d'une partie du corps. Pour sa grand-mère, elle se concentre sur la voix :

Au début, elle est une voix, seulement une voix pour moi. Sa voix me parvient à travers la paroi de peau, de chair, de sang et de placenta qui me protège contre la barbarie du monde extérieur.³⁰⁶

Les dialogues avec sa grand-mère seront d'ailleurs déterminants pour la narratrice qui trouve toujours réconfort dans les paroles de celle-ci. Concernant sa mère, elle établit la description au moyen de ses yeux :

Elle passe des heures à regarder les yeux de sa mère. Des yeux de la mère sortent des mélodies muettes que la petite fille tente de transcrire sur des cahiers d'écolier. Donner voix à tes yeux.³⁰⁷

Et pour décrire son père, elle observe ses mains :

Il était une fois les mains du père

Ses mains ont tout d'abord touché des billets : mon père était banquier. [...] Puis un jour ses mains ont glissé en cachette des prospectus dans les tiroirs de ses collègues. [...] En franc, les mains ont d'abord frappé de la ferraille, tachées de peinture de voiture qui sentait fort : mon père était tôlier-peintre. Puis un jour ses mains ont commencé à moins travailler, elles étaient fatiguées, ridées et craquelées par endroits. [...] Alors lentement elles ont cherché un repos, un apaisement quotidien. Elles ont creusé le temps à la recherche d'une identité. Elles se sont mises à toucher de l'encre, des calames, des pinceaux et du papier.³⁰⁸

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 18.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 21.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 57-60.

À travers les mains, on y découvre tout le parcours de son père, ses activités, sa vie, ses métiers. Ces descriptions ne sont pas un simple décor pour servir le récit de la vie de Maryam. Ces personnages jouent un rôle capital et sont même le moteur de la volonté de raconter leur exil à eux aussi. La narratrice cherche ici à réparer ce qu'elle n'a pas pu faire quand elle était enfant : soulager la douleur de l'exil de ses parents. Peut-être tente-t-elle maintenant, avec les mots, de panser les maux d'une mère qu'elle a vu s'éteindre petit à petit :

J'aurais aimé ramasser les lambeaux de tes rêves, les sauver, les enfiler comme des perles dans ma guirlande de mots à moi, et l'accrocher au sommet d'un arbre pour que ça bouge et vive encore.

Te réveiller. Te ressusciter. Noircir tes traits, mettre du rouge sur tes joues, sur tes lèvres, t'injecter de la vie pour que tu chantes, tu ries, tu cries mais rien à faire, tu te diluais silencieusement dans une eau imaginaire.³⁰⁹

Ce sentiment de réparation donne d'autres couleurs au récit : à travers le parcours de Maryam, c'est l'histoire de sa famille qui se lit. Une mémoire familiale qu'elle cherche à mettre en mots pour la faire connaître et la transmettre.

Donner voix aux sans-voix

Dans le récit de Maryam apparaissent plusieurs paragraphes et plusieurs chapitres qui donnent voix à des Iraniens et des Iraniennes de l'époque contemporaine. Les récits sont situés dans les années 2000 et présentent des événements que la narratrice cherche à dénoncer. En effet, Maryam « adulte » porte un regard critique sur son pays natal et dénonce avec force certaines pratiques.

Dans le chapitre « comment peut-on être persane ? », Maryam accuse le pouvoir autoritariste à l'évocation d'une succession de souvenirs pour lesquels elle donne un court récit. Juxtaposés les uns à la suite des autres, comme un catalogue de moments figés, sélectionnés et mis en perspective les uns par rapport aux autres, elle cherche à faire la

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 112.

lumière sur la condition des femmes en Iran. Elle évoque par exemple une soirée qui a entraîné des arrestations :

2013 – « *Miami Party* »

[...] La soirée s'appelait « Miami Party ». Le concept : porter un bikini pour les filles et un short de bain pour les mecs, on est tous autour d'une grande piscine, on boit des cocktails ou du champagne, on fume de l'herbe, on danse et on saute dans la piscine. Miami quoi !

C'était mortel ! Je me suis rarement amusée comme ça.

Trois semaines après, chaque invité de la soirée « Miami Party » a été identifié par les photos postées sur Facebook et arrêté soit à son domicile, soit à son lycée. Tous ont été retrouvés.

[...]

Ma cousine est restée trois jours en prison et a pu être libérée grâce au paquet de fric que mon oncle a dû donner. Elle n'avait que seize ans.³¹⁰

La narratrice raconte aussi le quotidien d'une femme PDG qui est condamnée à vivre célibataire car elle détient un pouvoir intellectuel et financier si importants que cela la rend « inapprochable ». Ou encore cette scène qui semble avoir particulièrement marqué la narratrice :

Soudain, je vois en face de moi une voiture de police qui s'arrête net en crissant des pneus. Deux femmes intégralement voilées en sortent et attrapent une jeune fille au foulard rouge et qui porte des espadrilles découvrant des ongles vernis violets. La fille se débat, les femmes la frappent au visage, elle crie, appelle au secours, l'une la gifle, l'autre tire ses cheveux.

J'apprendrai plus tard qu'il s'agit des « Fatmeh Commando » : la milice des bonnes mœurs. Les Fatmeh Commando sont des femmes qui s'attaquent à toute femme mal voilée ou habillée de manière provocante. De « manière provocante » veut dire dans l'intention de violer l'esprit pur et chaste de l'homme qui s'efforce de ne pas être tenté par ces créatures diaboliques mais qui a l'esprit tellement bien placé dans le cul et le sexe des femmes que le moindre poil féminin le fait sortir du droit chemin.

[...] Rien ne bouge dans la rue pendant quelques secondes. Puis les voitures et les passants reprennent leur train-train quotidien comme si de rien n'était.

Je suis clouée sur place, les yeux écarquillés, je fixe un point, là où deux secondes avant il y avait une jeune fille au foulard rouge et aux ongles soigneusement vernis violets.³¹¹

³¹⁰ *Ibid.*, p. 69-70.

³¹¹ *Ibid.*, 74-75.

La violence de cette scène choque Maryam. Elle assiste ici à une attaque violente perpétrée sur une jeune fille dont le crime est de porter un léger foulard rouge et du vernis violet. Pour la milice des bonnes mœurs du pays, cette tenue provocante porte atteinte à la chasteté des esprits masculins. Cette jeune fille « diabolique » est violentée pour ne pas avoir porté de voile intégral et choisi de se vêtir comme elle le souhaite. La rage et la colère de la narratrice s'expriment ici avec le registre vulgaire de la sexualité pour dénoncer la dichotomie véhiculée dans cette société : les hommes sont purs et chastes, les femmes sont perfides et diaboliques.

Les sentiments de la narratrice face à ces situations qu'elle raconte se mélangent, comme elle l'explique ici :

Je suis avec mon cousin dans sa voiture. [...] Deux policiers [...] nous disent de nous mettre sur le côté. Ils nous demandent la nature de notre relation. Mon cousin répond qu'on est de la même famille [...]

Ils nous prennent chacun à part et nous posent des questions sur notre famille. [...] Ensuite, ils comparent nos réponses pour voir si nous avons fourni les mêmes. Puis ils nous demandent d'appeler en mettant le haut-parleur, moi mon oncle, son père et lui ma mère, sa tante. [...]

Ils nous laissent repartir.

Je suis assommée d'absurdité. Je ne sais même plus si je dois avoir peur, rire, pleurer, crier, me pendre.

- Tu vas rentrer en France et tu vas raconter ça à tout le monde. J'ai honte. Je t'en prie, ne raconte ça à personne.³¹²

Les Iraniens ont honte de la situation de leur pays, à en croire le récit de la narratrice. Voilà une raison certainement pour Maryam de le raconter justement. Elle vit ces scènes lors de différents voyages en Iran, et raconte à travers elles la difficile situation de toute une société. Raconter, pour la narratrice, a donc une dimension plus large que de donner un témoignage de son parcours de l'exil. Ces scènes montrent l'attachement de la narratrice pour son pays natal qu'elle veut faire connaître et pour lequel elle porte de l'intérêt. Le récit devient ici le porte-parole de voix opprimées par un pouvoir autoritaire, Maryam se fait le relais de toute une génération, celle qui est aussi la sienne. Car Maryam aurait pu être cette jeune fille au foulard rouge et au vernis violet.

³¹² *Ibid.*, p. 76-77.

Réflexion sur l'écriture

Au cours du récit, Maryam fait des écarts pour y insérer quelques réflexions sur le fait de raconter. Dans ces moments de réflexion, résonne la voix de l'auteur qui écrit. Telle une mise en abyme de l'écriture et de la transmission d'une mémoire.

En témoigne par exemple cet extrait où Maryam qui est encore une petite fille à Téhéran attend son oncle pour son anniversaire. Mais celui-ci ne vient pas car il a été emprisonné :

Je voudrais passer ma vie à récolter des histoires. De belles histoires. Dans un sac, je les mettrais et je les emporterais avec moi. Et puis au moment propice les offrir à une oreille attentive pour voir la magie naître dans le regard. Je voudrais semer des histoires dans les oreilles de tous les êtres. Je veux que ça fleurisse, qu'il en sorte des fleurs embaumantes, absentes, de toutes les Golé Mayam qui auraient dû être offertes et qui n'ont pas pu l'être.³¹³

Son oncle aurait dû lui offrir ce jour-là des fleurs appelées Golé Mayam. Elle cherche ainsi à réparer ce qui n'a pas pu avoir lieu et porter la mémoire de tous ceux qui comme son oncle, ont été les victimes d'un pouvoir autoritaire dans les années 80 en Iran.

Cette idée se retrouve aussi dans une réflexion à propos d'une fausse commune à Téhéran où le père de Maryam et ses camarades allaient déterrer les corps pour leur faire une vraie sépulture :

Je déterre les morts en écrivant. C'est donc ça mon écriture ? Le travail d'un fossoyeur à l'envers. Moi aussi j'ai parfois la nausée, ça me prend à la gorge et au ventre. Je me promène sur une plaine vaste et silencieuse qui ressemble au cimetière des maudits et je déterre des souvenirs, des anecdotes, des histoires douloureuses ou poignantes. Ça pue parfois. L'odeur de la mort et du passé est tenace. Je me retrouve avec tous ces morts qui me fixent du regard et qui m'implorent de les raconter. Ils vont me hanter comme mon père, qui se réveillait en sueur chaque nuit durant des années. Invisibles, ils suivent mes pas. Parfois, je me retourne brusquement dans la rue et je vois des bouches effacées.³¹⁴

³¹³ *Ibid.*, p. 32-33.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 41-42.

Ici le « je » de l'écriture est bien le « je » de l'auteure elle-même. Elle redonne vie aux disparus par l'écriture, elle donne voix à ceux qui l'ont perdue ou ne l'ont jamais eue. Écrire le parcours fragmenté de Maryam, c'est aussi porter la mémoire des exilés iraniens et de tous ceux qui se reconnaîtront dans ses mots.

Au terme de cette analyse, nous avons pu voir comment s'articulent les questions mémorielles et identitaires liées à l'exil au moyen de la fiction dans *Marx et la poupée*. Les nombreuses personnifications, métaphores, comparaisons illustrent une langue imagée qui confère un fort pouvoir poétique au récit. La narration de Maryam qui raconte son parcours depuis Téhéran jusqu'à Paris interroge le *déracinement* du pays natal tout comme le nouvel *enracinement* dans le pays de l'exil à travers ce que représente l'acceptation de vivre et de grandir avec deux langues et deux cultures. Ce récit d'un parcours fragmenté est celui de Maryam mais porte en lui les voix de son entourage, des gens qui ont accompagné son parcours de vie mais aussi des voix de l'ombre, celles qui se cachent dans ce destin entre Paris et Téhéran, celles de l'Iran d'aujourd'hui et d'hier ; et celles qui comme Maryam ont dû apprivoiser une nouvelle langue après l'exil. La mémoire de l'enfance, la mémoire familiale, la mémoire culturelle et la mémoire de tout un pays traversent le récit de Maryam : entre passé et présent, ici et là-bas, la narration permet de rapprocher ces espaces mémoriels et les ancrer dans un ensemble uni et cohérent.

2.4 Velibor Čolić Colic

« Avec *Manuel d'exil*, récit fragmenté et lumineux d'une errance perpétuelle, l'humanité résiste à l'air du temps autant qu'aux méfaits de l'Histoire. »³¹⁵ Dans cette critique apparaît non seulement la volonté de saluer un roman qui a touché ses lecteurs mais surtout qui met en lumière les questions centrales du récit à savoir : le parcours de l'exil, la quête de soi, la mémoire individuelle et le rapport à l'Histoire. Avant cette publication, Velibor Čolić abordait déjà dans des romans son parcours de migrant et son expérience de soldat dans la guerre de Bosnie. Dans son premier roman, *Les Bosniaques* (1993), il décrit

³¹⁵ *Le Matricule des anges*, juin 2016.

la guerre qu'il a vécue sur le front et à Sarajevo. Le roman, constitué de petits tableaux et de croquis est le travail réalisé à partir de ses notes personnelles.

Dans *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, le cinquième titre écrit en français par Velibor Čolić, l'auteur entreprend de raconter son arrivée en France tout en évoquant ses nombreux souvenirs de guerre. Le narrateur autodiégétique ouvre le récit sur son arrivée à Rennes, dans un foyer pour réfugiés. Ainsi commence l'histoire des pérégrinations du narrateur-protagoniste dans sa nouvelle vie.

2.4.1 Une mémoire pour exulter

2.4.1.1 L'arrivée en France

Le point de départ du récit est la présentation du narrateur dans une énumération qui donne non seulement un nombre important d'éléments sur son profil mais aussi sur son parcours :

J'ai vingt-huit ans et j'arrive à Rennes avec pour tout bagage trois mots de français – Jean, Paul et Sartre. J'ai aussi mon carnet de soldat, cinquante deutsche marks, un stylo à bille et un grand sac de sport vert olive élimé d'une marque yougoslave. Son contenu est maigre : un manuscrit, quelques chaussettes, un savon difforme (on dirait une grenouille morte), une photo d'Emily Dickinson, une chemise et demie (pour moi une chemise à manches courtes n'est qu'une demi-chemise), un rosaire, deux cartes postales de Zagreb (non utilisées) et une brosse à dents. C'est la fin de l'été 1992 mais je suis habillé comme pour une expédition polaire : deux vestes d'une autre époque, une longue écharpe, aux pieds j'ai mes bottes en daim, avachies, mordues mille fois par la pluie et le vent. Je suis un cavalier léger, un voyageur au visage scellé par un froid métaphysique, cet ultime degré de la solitude, de la fatigue et de la tristesse. Sans émotions, sans peur ni honte.³¹⁶

Cette longue suite d'éléments accumulés, dans une syntaxe assez scindée, comme on liste des choses pour un inventaire, donne à voir des éléments concrets de ce point de départ. Départ du récit, mais aussi départ de l'histoire du narrateur en France. De ce « bagage » au sens propre comme au sens figuré mêle à la fois le présent de la narration (la date et le lieu d'arrivée en France, l'âge du protagoniste, ses biens et ses vêtements, son état physique et

³¹⁶ Velibor Čolić, *Manuel d'exil*, p. 11.

psychologique, son intérêt pour l'écriture et la littérature) et le passé du narrateur (il a été soldat, il vient de Yougoslavie, il a voyagé en Allemagne et en Croatie, il n'a pas appris le français). D'une manière générale, l'expression du dénuement comme ouverture du récit est renforcée avec la chute de ce premier paragraphe. La métonymie du « cavalier léger » rappelle non seulement le caractère solitaire de son voyage³¹⁷ vers la France mais introduit le fil rouge du roman à savoir la solitude dans l'exil. La lassitude qui se lit ici est à l'image du point charnière de tout exil : l'arrivée dans le pays d'accueil, c'est avant tout un voyage long et difficile, un passé inscrit dans la guerre dont l'évocation ici résonne explicitement et tout cela est le poids qui pèse sur les épaules du narrateur.

L'arrivée en France rassure autant qu'elle fait peur. Cette peur est le mélange de ce chemin vers l'inconnu mais aussi les souvenirs qui viennent et reviennent sans cesse. Dans ce flots d'images du passé, le salut serait ainsi de ne plus rien se rappeler :

Je pense évidemment à la mort. Mais peu, aussi peu que possible. Pour en avoir moins peur, depuis des semaines déjà j'apprends à vivre avec une idée simple, très simple, très peu philosophique : brusquement tout s'arrête et c'est le noir absolu. La mémoire est abolie. J'imagine ce néant comme un endroit apaisé situé quelque part entre le ciel et les feuilles de platanes qui tremblent à peine sous la petite brise.³¹⁸

Mais le passé surgit, même quand on ne le souhaite pas. La mémoire est activée dès lors que des choses que l'on voit, que l'on entend, que l'on sent quelque chose qui évoque le passé.

Impossible donc de faire fi des souvenirs et d'« abolir la mémoire »:

Les gouttes [de pluie] tombent en faisant autant de bruit qu'une armée qui défile. On dirait qu'elles traînent les âmes des défunts. Elles dessinent des roses mouillées sur l'asphalte et forment de petites flaques qui ressemblent à autant de miroirs. [...] Je ne sens plus la peur, mais je ne suis pas plein de courage non plus. Abrisé sous un arbre j'écoute la pluie. Désabusé. Je suis soldat. Je sais distinguer l'odeur du cadavre humain de toutes les autres, je sais que la pire blessure est la blessure dans le ventre et que tous les morts ont le visage, calme et cirieux, de celui qui s'en va. Dans les tranchées je ne porte pas de casque. Je tremble tout le temps, je

³¹⁷ Cela évoque bien sûr l'expression idiomatique : « faire cavalier seul », dans le sens de « se débrouiller seul ».

³¹⁸ *Ibid.* p. 13.

vomis en cachette, j'écris des épitaphes pour mon pays et je porte un drapeau bosniaque sur la manche de ma chemise.³¹⁹

Cette rêverie dans un parc à son arrivée le fait voyager dans son passé : la flaque d'eau comparée à un miroir fait mettre en parallèle sa peur de l'étrange et de la souffrance dans ce cadre encore inconnu pour lui avec sa peur de soldat, avec laquelle il avait appris à vivre. Comme un effet ping-pong entre le passé et le présent, le narrateur se retrouve pris comme dans un étau duquel il sera difficile de sortir. Les détails du passé liés à la peur et aussi à la pluie, montre que cette mémoire des souvenirs fait se juxtaposer les espaces et les temps. Le passé s'imisce de manière incongrue, alors même qu'il n'a pas été intentionnellement convoqué. Cette analepse relatée au présent renforce cette idée de juxtaposition puisque tout se retrouve au même niveau narratif. Passé et présent ne font qu'un dans ce moment de solitude du narrateur allongé sur un parc à Rennes.

2.4.1.2 Le souvenir de la guerre

De ce point de départ assez sombre, vont se faire écho de nombreux souvenirs du passé en Bosnie mais surtout de la guerre. Émerge alors une mémoire mêlée de faits réels inscrits dans l'Histoire et de faits tirés de l'histoire du narrateur. Les souvenirs de cette période sont toujours liés à l'horreur :

En vingt-cinq ans je n'ai vu qu'un seul mort. J'ai vu le corps de ma grand-mère, une fleur cassée et déposée dans un cercueil. Ensuite, en l'espace de cinq mois, j'ai vu des dizaines de garçons partir à l'ombre, des vaches tuées par les éclats d'obus, des oiseaux qui tombaient du ciel, brûlés par la colère stupide des hommes. J'ai vu les blessures, les ventres et les poumons transpercés, les bras et les jambes broyés... Les visages en cire et l'anatomie des muscles découpés avec une précision chirurgicale... J'ai senti mille fois les sédiments amers de la poudre sur mes doigts et un petit bleu, une supportable ecchymose faite par la crosse de l'AK-47 sur mon épaule.³²⁰

Ici la mort semble plus tranquille et moins effrayante que la guerre. L'opposition faite entre la mort de sa grand-mère, métaphoriquement comparée à une fleur, et les horreurs

³¹⁹ *Ibid.* p. 13-14.

³²⁰ *Ibid.* p. 226.

vues et vécues dans la guerre est sans commune mesure. Ces horreurs touchent tout et tout le monde, tant les animaux que les humains, en témoigne l'énumération, tel un souvenir synthétique illustrant un parcours jonché d'images sales et insupportables. Les détails anatomiques font ressortir les images traumatisantes qui en effet, s'annoncent bien plus effrayantes qu'une grand-mère allongée, certes morte, mais sereine. Il y a pire que la mort, il y a la guerre.

Cette mémoire traumatique ressurgit aussi lors d'un entretien que le protagoniste doit mener lors d'un rendez-vous à l'OFPRA³²¹. Il doit expliquer pourquoi il demande la protection de l'État français et l'asile politique. Le récit qui suit réveille alors une mémoire personnelle où de nombreux détails font apparaître des espace-temps divers. Mis bout à bout, présentés à la chaîne, dans un monologue qui s'apparente au jet : un flot de souvenirs en vrac néanmoins linéaire dans un flux que ni le narrateur, ni son auditoire ne peut freiner :

J'ai l'impression que je suis Shéhérazade, que le récit de ma vie d'avant n'est qu'un conte ténébreux où défilent à nouveau des chemises brunes, où l'on brûle encore une fois des villes, des gens et des livres. Je parle avec une voix calme et monocorde. Je suis dans une sorte de transe pendant que j'explique comment j'ai perdu mon travail d'animateur rock et jazz à la radio, comment la milice paramilitaire est venue plusieurs fois me chercher dans mon appartement, comment j'ai été traité de *dangereux gauchiste* dans les rangs de ma propre armée. Comment j'étais soldat malgré moi. Comment j'ai failli mourir plusieurs fois. Comment pendant les attaques de l'armée serbe j'ai tiré très, vers le ciel, pour être sûr de ne jamais personne. Comment j'étais enfermé avec trois mille autres hommes, des musulmans bosniaques, des Serbes et quelques « traîtres » croates comme moi dans un stade à Slavonski Brod, une ville croate devenue soudainement une frontière. Comment mon gardien, soldat croate, m'humiliait, comment il me frappait avec sa kalachnikov ou avec sa botte militaire. Comment je suis devenu le traître, comment je ne représente plus rien pour personne.

- Avant la guerre, je finis sèchement, j'étais un homme et maintenant je suis une insulte.³²²

L'anaphore du pronom interrogatif « comment » vient rythmer le récit, à l'image de cette « transe » dont il parle. Il s'agit moins d'argumenter sa demande d'asile auprès de autorités françaises que de limiter les souvenirs qui jaillissent dès qu'une porte vers le passé

³²¹ Office français de protection des réfugiés et apatrides.

³²² *Ibid.* p. 57.

est entrouverte. Ce déversement de souvenirs douloureux et malheureux est lié au parcours du narrateur. Mais la violence de la guerre, l'histoire de son pays d'origine, son vécu personnel entraîne aussi l'évocation celui de milliers d'autres, en témoigne le récit d'un fait spécifique de la ville de Slavonski Brod en Croatie et aussi l'interrogation concernant la géographie mouvante et le changement des frontières. De cette mémoire individuelle comme point de départ se lit aussi la mémoire collective d'une région du monde à une époque donnée, à savoir celle de celles et ceux qui ont vécu la guerre de Bosnie-Herzégovine.

La référence à Shéhérazade rend explicite deux choses : d'abord l'imbrication des récits enchâssés avec la narration d'histoires qui se sont passées les unes après les autres, ces histoires dans cette grande histoire de ce parcours du narrateur, et aussi le rapprochement de ces événements à un conte. Un conte ténébreux comme le dit le narrateur.

Et puis il y a cette chute, après cette longue énumération, telle une mise en exergue de la déchéance, de la perte d'humanité, qui sonne le glas. Il n'est plus « homme », il n'est rien, une « insulte ». La guerre fait perdre tout humanité. La guerre fait perdre aussi son identité :

Avant, j'étais persuadé d'être poète. Alors, peu après, la guerre est survenue et m'a transformé à jamais. C'est ainsi que je suis devenu soldat, prisonnier et apatride.³²³

La perte de ses repères et de sa patrie est ici imputée à la guerre. Il y a cette fracture : avant la guerre, il était poète et après la guerre, il est sous-entendu qu'il ne l'est plus car il se retrouve transformé, laissé aux mains du sort qu'il ne maîtrise en rien. Si l'exil est une fracture, le narrateur en a déjà connu une avant cela. Une vie fragmentée, morcelée, tronquée que les souvenirs ravivent.

Parfois ces souvenirs sont partagés, en témoignent les anecdotes racontées en compagnie d'une famille bosniaque où il est invité :

Nous trinquons et nous parlons de la guerre.
- Un beau jour, narre Omer, en été 1992 avec mon copain Asim le Plongeur, on s'arrête sous un vieux pont en bois pour se soulager un, tu vois. Et c'est justement à ce moment-là que l'armée serbe décide de bombarder le pont. Les obus pleuvaient et nous on était en bas, nos pantalons baissés en train de vider, tu vois, nos ventres. Je demande à mon cousin : « Tu as peur ? » Il

³²³ *Ibid.* p. 226.

me dit : « Mais non, pas du tout. Pourquoi ? » Alors je réponds : « Si tu n'as pas peur, pourquoi tu essaies de me toucher les fesses ? »

- Très drôle, lance de la cuisine tante Minka, avec des soldats comme vous, ce n'est pas étonnant qu'on ait perdu la guerre.

- Voilà une autre histoire vraie, j'ajoute, pendant la guerre l'armée serbe entra dans une maison bosniaque. Ils trouvèrent juste une grand-mère assise près de la fenêtre. « Écoute la vieille, dit leur commandant, dis-moi rapidement où est ton fils. » Et la mamie : « Où est ton fils, où est ton fils, où est ton fils... Ce n'est pas assez rapide ? Sinon je peux aller encore plus vite : où est ton fils, où est ton fils, où est ton fils...³²⁴

Ces anecdotes pourraient être drôles si elles n'étaient pas liées à la guerre. Toutefois, au contact de ses amis, le narrateur rit tout de même d'anecdotes marquantes dont celles qui convoquent des situations loufoques (avoir le pantalon baissé lors d'un tir d'obus). Ici, la mémoire qui passe par le rire exulte autant le passé douloureux qu'il soulage le présent difficile. Un remède aux symptômes traumatiques qui lui ont été diagnostiqués à son arrivée en France ?

En effet, pour obtenir les papiers qu'il requiert en tant que réfugié, il doit procéder à une visite médicale. C'est alors qu'un ESPT³²⁵ lui est diagnostiqué :

Cependant je connais l'origine de mon ESPT. Je peux même en préciser la date, 18 mai 1992, et l'heure, un après-midi paisible, bleu et clair, presque transparent. Nous, les quatre copains soldats, sommes assis devant une maison en ruine. Nous partageons un ersatz de café, un liquide brunâtre et chaud, selon un rituel bien établi – chacun une gorgée puis on passe la tasse à son camarade. Un calme particulier, celui qui survient après la bataille, règne autour de nous. Le printemps est beau et sage, inconscient de notre sale guerre. Les guêpes, les abeilles sauvages et les mouches, dans des mouvements complexes et presque magiques, dansent un sublime ballet aérien. Il y a même quelques moineaux, petites tâches plumées, qui tremblent sous le soleil radieux. À une dizaine de mètres une fillette joue avec des choses invisibles pour nous adultes. Elle tend un bout de bois transformé, j'imagine, en quelque chose de magnifique, un avion, un ange ou même une amie. Je la connais, on l'appelle Alma. Elle a sept ans et vit de la charité, brutale et versatile, que lui font les ivrognes auxquels elle vend des fleurs et son sourire d'enfant dans les cafés. Subitement je la vois tomber en silence. Elle ne bouge plus. C'est un peu étrange, un enfant qui tombe soit il se relève tout de

³²⁴ *Ibid.*, p. 108-109.

³²⁵ État de stress post-traumatique.

suite soit il pleure, mais la petite Alma ne bouge pas. Une fois près d'elle nous en voyons la raison. L'unique est seule balle qu'un sniper tira du haut des collines a atteint en pleine gorge cette petite Tsigane diligente et frivole. Son petit corps est dans une posture naturelle, comme si l'enfant dormait. Le sang qui trempe la poussière autour d'elle est tel un fardeau pour nous tous, pour ce maudit pays et pour cette putain de guerre.³²⁶

Ce diagnostic fait de nouveau un pont vers le passé où le narrateur se remémore la scène la plus traumatisante de la guerre pour lui. On identifie d'emblée les figures d'opposition de la beauté de la nature et du printemps avec ce que la guerre peut revêtir de plus « sale », de plus dur, de plus traumatisant faisant du récit du protagoniste un souvenir allégorique des atrocités de la guerre. Ce traumatisme est celui de l'instant où la guerre marqua en lui l'abîme de l'horreur. Cet instant, c'est celui où la violence vient rencontrer l'innocence et l'insouciance de l'enfance. Alors que la guerre semble avoir accordé une petite pause aux soldats profitant d'un moment de répit, dans un silence glacial et dans ce qu'il peut y avoir de plus inattendu, la mort vient frapper. Et elle frappe non pas les acteurs « attendus » de la guerre, à savoir les soldats, mais une enfant, jouant innocemment dans la rue. Ce passage n'est pas sans rappeler le poème de Rimbaud, *Le Dormeur du val*, où là aussi l'horreur de la guerre présente d'abord la tranquillité de la nature, dans ses couleurs éclatantes où danse la rivière pour ensuite amener à la fin du sonnet, une chute cruciale, où cet homme qui « dort » dans ce cadre paradisiaque « dort dans le soleil, la main sur sa poitrine / Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit. ». Ici aussi chez Velibor Čolić, ce décor apaisant et lumineux (« après-midi paisible, bleu et clair, presque transparent »), joyeux et vivant (cf. la danse des insectes) introduit en réalité une ambivalence entre le cadre pictural rassurant et agréable à la très vive la brutalité de la mort. Cette dichotomie ici antinomique renvoie à tout ce qu'il peut y avoir d'effroyable à vivre cette scène. Arrivant de manière foudroyante, l'opposition évoquée ici explique le choc profond dont se souvient des années plus tard le protagoniste. Que cette référence à Rimbaud soit consciente ou non, voulue ou non, il n'en demeure pas moins que l'effet dramatique résultant de cet agencement narratif, montre le pouvoir avec lequel la force et la violence du souvenir restent intacts. De cette mémoire individuelle se réveille une dimension universelle de l'horreur de la guerre. Que ce soit la guerre franco-prussienne évoquée par un jeune poète de 16 ans ou la guerre

³²⁶ *Ibid.*, p. 37-38.

de Bosnie-Herzégovine des années 90, l'expression de l'indignation, de la colère et de la souffrance se lit dans ces récits où la mort, comparée à un sommeil paisible, s'invite dans le cadre le plus beau. En cela, bien que chaque conflit fasse porter les marques individuelles de ce qui a été vécu, il n'en demeure pas moins que ces souvenirs véhiculés dans une mémoire individuelle, portent en eux une marque universelle. Chez Velibor Čolić, cet interlude dramatique résonne avec encore plus de force puisqu'il se trouve au milieu d'autres récits dont la tonalité varie entre humour, dérision et satire³²⁷. Le contraste est définitivement saisissant révélant une puissance poétique magistralement mise en scène. Le discours narratif donne ainsi une assise à l'histoire, tel son reflet dans un miroir, qui permet de dire en quelques lignes, une page entière de l'Histoire.

Le récit ne propose pas une dimension lisse et universelle des horreurs de la guerre. Toutefois, une dimension collective à la croisée de la mémoire historique se lit dans une scène où le protagoniste se trouve en compagnie d'autres réfugiés, et ils comparent leurs blessures de guerre. On assiste à une « surenchère » des blessures et des souvenirs effroyables :

Je montre aux camarades ma blessure au genou ce qui déclenche un véritable défilé, une cour des miracles où tout le monde montre ses cicatrices. Fines et blanches sur le dos provoquées par une machette, roses et juteuses gravées par une Kalachnikov, noires, celles -d'éclats d'obus, et même quelques-unes, comme chez moi, résultant d'une simple chute.

- Et ce n'est pas tout, dis-je, une fois, pendant la guerre, un obus est tombé tellement près de moi que je suis resté sourd pendant trois semaines !

- Tu parles ajoute Georges l'Irakien, un beau jour notre village a été gazé par une arme chimique à tel point que pendant des mois nos vaches ont donné du lait violet !

- D'accord, sourit un Africain, une fois un copain a été blessé à la jambe. Il criait et criait tellement fort qu'au bout d'une demi-heure j'ai été obligé de lui dire : « Écoute mon vieux, toi tu es blessé à la jambe et tu pleures comme une gonzesse, mais regarde, ton camarade de combat, il a reçu un obus sur la tête et il ne dit rien.³²⁸

Ces anecdotes, ces traces laissées sur le corps, sont la marque du passé de la guerre. Chacun a les siennes, mais le fait qu'elles soient là rapproche ces hommes, ces

³²⁷ Ici, l'analyse anticipe un peu ce qui suit dans les paragraphes suivants. Mais cela participe à noter combien le contraste est particulier, tant dans le ton du récit que dans le contenu de l'histoire.

³²⁸ *Ibid.*, p. 79-80.

« camarades », comme des camarades de guerre, justement : la trace de la solidarité entre réfugiés tient aussi à ce qu'ils ont en commun, à savoir, avoir vécu des horreurs de guerre. Il y a les blessures de guerres visibles et les blessures invisibles. Ces hommes savent mieux que quiconque comprendre ce que les uns et les autres ont enduré. La référence à la cour des miracles donne toute l'image véhiculée par la scène : un endroit où se retrouvaient les mendiants, les infirmes, les parias de la société, là où même la police n'osait s'aventurer. C'est dire la considération que porte le narrateur en soulignant ce groupe d'hommes dont il fait partie.

2.4.1.3 Retour au « pays natal »

Quelques années après son exil en France, le protagoniste alors devenu écrivain entreprend différents voyages. Le plus marquant pour lui sera celui à Budapest. Bien que la Hongrie ne soit pas son pays natal à proprement parler, il se trouve dans l'Est comme il dit, et tout un réseau de petits détails vont raviver de vieux souvenirs.

Il y a les lieux qui lui rappellent son passé, non seulement les marques de l'époque communiste, avec l'architecture, les voitures « Trabant » ou encore certains codes vestimentaires comme les robes à fleurs. Se trouver là le rassure, comme s'il était dans un territoire sécurisant, un espace connu, celui de son enfance et de sa jeunesse :

Je marche rassuré, je me sens apaisé, la ville de Budapest a un pied, et quelques quartiers en plus, dans les Balkans.³²⁹
[...]
Je retrouve le vrai goût des poivrons farcis comme chez ma mère. Mes madeleines de Proust ont la forme généreuse des saucissons épicés, du pain frais, des pastèques gorgées de sucre et de soleil et d'un gâteau roulé au pavot.³³⁰

Ce voyage active sensiblement une mémoire individuelle grâce aux souvenirs de sa vie avant l'exil. Mais il s'agit là aussi de la mémoire de son pays et d'une région du monde, plus largement. La nourriture étant ici considéré comme patrimoine familial, mais aussi culturel régional. Cette mémoire familiale, culturelle et historique s'exprime dans ce voyage

³²⁹ *Ibid.*, p. 163-164.

³³⁰ *Ibid.*, p. 178.

dans l'Est pour son grand bonheur. Toutefois, ces traces qui ravivent les joyeux souvenirs de l'enfance et de sa jeunesse sont partagées avec quelques souvenirs moins heureux.

Lors de ce voyage, le narrateur rencontre un homme, le voisin du petit logement qu'il loue lors de son séjour. Il s'appelle monsieur Korda. Dans de nombreuses discussions, l'histoire de ce monsieur va interroger le propre passé du narrateur. Dans un effet de miroir, ces parcours vont se faire écho, où là encore, la *petite* histoire rencontre la *grande* Histoire.

Pas tout à fait hongrois, encore moins autrichien, Joseph Korda vit dans les doutes : de son origine, de son pays, de sa langue maternelle... Il est le témoin du siècle, le maître d'une déplorable cérémonie qui est devenue notre mémoire collective.

- Parfois, j'oublie que je suis juif. Mais il y a toujours, partout, quelqu'un pour me le rappeler.

Il parle un français d'antan, appris dans une autre époque à Paris où il était étudiant, gigolo et accordeurs de pianos.³³¹

Dans cette rencontre, le narrateur voit, tel un miroir, un écho sensible à sa situation. Pour lui aussi, souvent, même s'il oubliait qu'il est exilé, il y a toujours quelqu'un ou quelque chose pour le lui rappeler. La question de l'altérité s'avère éclairante pour le protagoniste qui pour des raisons évidentes s'attache à ce personnage.

Et puis, le « témoin du siècle » convoquant la mémoire collective comme il le nomme, raconte son parcours, son expérience des camps de concentration. L'Histoire trouve dans cette rencontre inattendue une place centrale. Cette grande Histoire, écrasante et terrassante comme l'image du « rouleau compresseur » employée par le narrateur est animée via le récit de ce personnage :

Le rouleau compresseur de la grande Histoire rattrape Joseph Korda en France.

[...]

Au printemps 1942, il est arrêté par la police française, transféré quelque temps à Drancy et finalement transporté dans un train aussi long que la honte à Auschwitz.

- Je n'ai vu les premiers Allemands qu'au portail du camp. Ce sont les Français qui ont fait tout le travail avant – l'arrestation, le transport dans le train, tout...³³²

³³¹ *Ibid.*, p. 167.

³³² *Ibid.*, p. 173-174.

S'ensuit dans la narration l'horreur du camp en quelques lignes : ses souvenirs « du froid et de la puanteur » accompagnés de quelques anecdotes autour du camp. Mais l'homme ne se remettra jamais vraiment de cette expérience comme il le mentionne ici :

« En libérant le camp, le 27 janvier 1945, l'armée soviétique libère aussi une ombre parmi tant d'ombres. Joseph Korda, le dernier de ce nom, poète, accordeur de pianos, polyglotte et grand amoureux du Paris Lumière.

- Depuis, me dit-il, le visage caché derrière la fumée bleue, je ne suis que partiellement ici avec les autres. Une grande partie de mon temps et de mon corps est restée à jamais à Auschwitz. »³³³

Cette rencontre avec cet homme pendant son séjour à Budapest, se fait rencontrer des moments de l'Histoire, des lieux et des époques. Les deux hommes échangent beaucoup, mais c'est surtout leur vécu qu'ils évoquent et de la place des souvenirs

« Mes pensées rôdent à la lisière de deux mondes. Celui que, faute de mieux, on appelle le monde réel, et un autre, peuplé de mes souvenirs.

C'est une partie, pensé-je, et seulement une partie de notre vie que nous passons dans le temps présent. Pour le reste nous sommes ailleurs, dans les ténèbres denses de notre mémoire. »³³⁴

De ce voyage, c'est la rencontre avec cet homme qui restera marquante. Il avait aussi espéré le moyen de se réconcilier avec le passé, mais c'est une quête vaine :

Trop d'automne laids et froids, ai-je perdus en errant vers mon pays qui n'existe que dans le miroir déformé de mes souvenirs.[...] Trop de valises, trop de froid, trop d'exil pour un seul homme.³³⁵

Il comprend alors qu'il doit accepter de vivre en tant qu'exilé, peut-être toute sa vie. Et que tout ce qui appartient au passé, les gens et les lieux, font partie intégrante de lui-même :

J'ai déjà fait mes adieux à ceux que j'aimais, me dis-je, à mes amis et mes villes. Mais je n'ai pas fait une vraie séparation. Peut-être parce que la vraie séparation n'est pas encore possible. Les gens avec qui nous avons vécu, ils sont nous-mêmes : nous

³³³ *Ibid.*, p. 174-175.

³³⁴ *Ibid.*, p. 221.

³³⁵ *Ibid.*, p. 227-229.

sommes notre propre histoire. Si nous pouvions, même pour un court instant, sortir de cette histoire, alors la séparation deviendrait possible.

Il explique qu'il ne fera jamais cette vraie séparation car il finira par accepter son histoire. Mais avant d'en arriver là, il a d'abord dû surmonter l'expérience de l'exil où tout n'est que désolation et misère pour lui, où le monde semble si hostile qu'il serait préférable de mourir.

2.3.2 L'exil et ses renaissances

2.3.2.1 La déchéance et la douloureuse solitude

L'exil est une expérience douloureuse et très difficile pour le narrateur qui raconte son arrivée en France après une très succincte description de sa traversée de l'Europe :

« Après une longue traversée de l'Europe endormie, j'arrive en France. Je traverse la Croatie, la Slovénie, l'Autriche et l'Allemagne réunifiée. Je traverse le scandaleux silence et l'indifférence du monde, la nuit étoilée et la rosée matinale, les petites routes campagnardes et les longues transversales des autoroutes amollies par la chaleur. »³³⁶

De ces quelques lignes il est à souligner l'« indifférence du monde » qui montre combien le destin de cet homme n'intéresse personne sur sa route. Il va seul, il traverse les pays, la nature qu'il voit est belle, mais le monde qui l'entoure reste silencieux.

Son arrivée en France est rude. Il vit son statut de réfugié comme une déchéance :

Je réalise peu à peu que je suis le réfugié. L'homme sans papiers et sans visage, sans présent et sans avenir. L'homme au pas lourd et au corps brisé, la fleur du mal, aussi éthéré et dispersé que du pollen. Je n'ai plus de nom, je ne suis plus ni grand, ni petit, je ne suis plus fils ou frère. Je suis un chien mouillé d'oubli, dans une longue nuit sans aube, une petite cicatrice sur le visage du monde.³³⁷

³³⁶ *Ibid.*, p. 15-16.

³³⁷ *Ibid.*, p. 16-17.

L'usage du pronom défini montre qu'il s'identifie à un profil de personnes qu'il se représentait sans avoir imaginé qu'un jour, ce serait lui. Il est ce réfugié parmi tant d'autres, comme il y en a tellement dans le monde, tel un personnage commun mais qui prend désormais forme humaine à travers sa nouvelle situation. Il est brisé, il n'a plus d'identité, il est un animal. Il vient d'arriver « et regarde furtivement le monde qui n'est pas le [s]ien. »³³⁸

Cette déchéance, c'est aussi l'image du monde qui l'entoure qui lui est renvoyée ; il fait partie de ce monde de misère et de laideur :

Étonné, je découvre la misère, les visages des mendiants, la malformation et la laideur. Les os brisés et les bouches édentées. Cette odeur particulière, mélange de plusieurs couches de sueur et de tabac froid. Je découvre l'univers invisible des hommes-insectes. Effrayé, je m'arrête devant ces énormes xanthies : l'un ressemble à une mante religieuse aux yeux aqueux ; l'autre, un homme noir, me fait penser à une blatte aplatie et méchante. Plus loin un coléoptère, grand et paresseux, dort devant les portes du supermarché. Mon imagination fiévreuse transforme peu à peu les pavés de Paris en un carnaval des damnés, en un tableau de Jérôme Bosch³³⁹, inquiétant et apocalyptique. Même les autres gens, ceux qui ne sont pas clochards, prennent une forme animalière. Une bourgeoisie fouine, un vendeur arabe castor, quelques oiseaux et beaucoup de chiens et chats. Une véritable ménagerie où je suis un hibou, fébrile et sans ailes, chétif et inadapté.³⁴⁰

Cette description est très explicite. Il veut dépeindre la laideur des hommes qui l'entourent et qui sont réduits à rien. Il utilise la comparaison des animaux, créant un effet comique, mais aussi une forme de mise à distance. Telles les Fables de la Fontaine qui mettent en scène des animaux anthropomorphes pour conter nombres d'histoires aux morales diverses. Ici le narrateur propose à travers les images des animaux des détails qui sont attachées aux caractéristiques les plus saillantes, telle une caricature des traits les plus grossiers. Ceux qu'il nomme les hommes-insectes sont les moins-que-rien, images de la déchéance humaine.

³³⁸ *Ibid.*, p. 43.

³³⁹ Peintre de culture humaniste, Jérôme Bosch sera nommé le « Créateur de monstres et de visions infernales » puisque son œuvre présente de manière allégorique ses interrogations en matière de religion notamment reprenant le bestiaire roman et gothique et illustrant ses toiles de chimères et de personnages monstrueux, d'après : Claude-Henri Rocquet, « BOSCH JÉRÔME (1450-1460 env.-1516) », *Encyclopædia Universalis*.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 102-103.

Le narrateur est désorienté dans ce nouvel univers et semble perdre forme humaine : « Je suis robotisé par la peur, déshumanisé par la misère. »³⁴¹ ce parallèle entre la peur et la misère sont ce qui représente le plus les sentiments du protagoniste au moment où il arrive en France.

À cela s'ajoute la solitude :

Désœuvré, je cherche tous les mots possibles pour définir la solitude.

Seul, je dis en français, *sam* en serbo-croate, *lonely* en anglais, *allein* en allemand.

À défaut d'être patriote, par la force des choses, je suis devenu polyglotte.³⁴²

Avec un ton comique comme le narrateur en use souvent dans son récit, puisqu'il se félicite de connaître le mot « seul » dans plusieurs langues, il vit un moment de très grande solitude qui le plonge dans une grande mélancolie. Il raconte trouver dans le métro une issue d'échapper à cette effroyable solitude, quand il déménage un jour à Paris. Les transports en commun sont le moyen de se sentir vivant quelques instants :

Je choisis toujours les heures de pointe pour faire mon tour dans le métro. J'opte alors pour le wagon le plus bondé. Je plonge dans les mille corps comme si j'entrais dans la vraie vie, bien définie et charnelle. Coincé entre les autres je cherche, et pendant un bref moment je trouve la preuve que je suis bien vivant, que je prends de la place, que je me déplace, que ma solitude est aussi banale et banlieusarde.³⁴³

Il veut trouver dans ces trajets en métro un peu de normalité, une sensation de vie comme s'il était comme tout le monde, mais surtout sentir le contact d'autres êtres humains. Il veut participer à cet anonymat des Franciliens, faire partie du mouvement de foule. L'image de la plongée aquatique (« je plonge dans les mille corps ») se trouve d'ailleurs à d'autres endroits du récit, comme ici, quand il raconte son arrivée :

J'ai la sensation d'être plongé dans un univers aquatique où chaque geste, chaque mouvement et chaque mot est étouffé dans un silence inquiétant. Comme un rêve dont on ne se réveille pas, un étrange ballet de deux mondes qui ne se touchent pas.³⁴⁴

³⁴¹ *Ibid.*, p. 95.

³⁴² *Ibid.*, p. 158-159.

³⁴³ *Ibid.*, p. 73.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 12.

Le protagoniste raconte être terrorisé par le silence qui l'entoure, lié à sa solitude. Il voudrait se réveiller de ce cauchemar. La métaphore du rêve et du songe rappelle cette demi-conscience dans laquelle se trouve le narrateur à de nombreux endroits du récit, comme ici par exemple :

Souvent dans mes rêves une ville et une femme, puis un autre soleil me rendent visite. La ville de mes songes est un insolite mélange de mon bourg natal, de Sarajevo et de Dubrovnik. [...] Le réveil est mon problème. [...] je souhaite me promener dans les rues connues et rassurantes de ma jeunesse. Mais une fois franchie la frontière entre deux mondes je me retrouve dans l'univers clos, sombre et froid de ma chambre, Je suis triste et en colère.³⁴⁵

Le rêve lui permet de s'évader, de revenir dans son passé, dans les villes de son enfance, lui permet d'échapper à ce monde froid et hostile où il se trouve. Le rêve est un refuge qui permet superposition des espaces-temps : le *passé* et le *présent*, comme le *ici* et le *là-bas* peuvent coexister ; ainsi le narrateur se transporte là où il voudrait être. Dans sa chambre pour réfugiés à Rennes, il raconte même espérer dormir si longtemps qu'il pourrait uniquement habiter l'univers de ses rêves :

J'aspire à être l'un des Sept Dormants d'Éphèse, plongé dans un sommeil long de trois siècles. Je veux rester à jamais l'habitant de mes propres rêves, vivre une vie éthérée et légère, une existence féérique sans douleur. Et avant tout sans exil.³⁴⁶

Le songe lui permet d'échapper à la réalité, tout comme l'ivresse dans laquelle il se noie si souvent, juste pour oublier et se laisser mourir un petit peu :

illusion mensongère de l'ivresse, à la brièveté de l'oubli qu'elle apporte.³⁴⁷

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 20.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 20-21.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 84.

Le début de l'exil est une véritable descente aux Enfers pour le narrateur. Cette profonde souffrance lui donne des idées suicidaires dont il parle ainsi :

Entre deux passages au supermarché j'examine les moyens les plus acceptables de quitter volontairement ce bas monde.

Je procède par élimination.

a) Suter par la fenêtre ? Hors de question. Ma chambrette est située trop bas. Je risque de tomber sur l'asphalte et cela peut faire mal.

b) Me pendre ? Oui et non. Oui parce que je peux facilement me procurer une corde, non parce que le plafond de ma chambre mesure à peine deux mètres. Je veux être un cadavre, pas un acrobate.

c) Me tirer une balle dans la tête ? Impossible, je me suis promis de ne plus jamais toucher une arme.

d) Sauter sous un train dans une gare ? Aucune chance, je songe à partir en silence et pas devant des centaines de témoins.

e) Me noyer ? Non merci, à cette époque de l'année l'eau est certainement glacée et puis je ne veux pas finir comme repas pour les poissons.

f) Mourir de faim ? Indiscutablement pas, je veux voir encore plusieurs fois ma jolie caissière.

g) Un poison ? Non. Je préfère mourir en bonne santé.

Au bout d'une semaine de cogitations je trouve enfin la solution : suicide par alcoolisme. Cela me convient parfaitement. C'est certainement efficace, finalement pas si désagréable, et cela me laisse le temps pour finir mon manuscrit.³⁴⁸

Cette longue énumération est la liste des moyens par lesquels le narrateur réfléchit à se donner la mort. Mêlant ton comique et ton dramatique, il décrit comment il cherche le meilleur moyen de quitter ce monde. La chute fait sourire puisque cette solution de mort par alcoolisme semble dire qu'il ne va finalement rien changer à son quotidien. Et puis, poursuivant son récit, il précise :

Et comme chaque jour vers seize heures décider de remettre le suicide au lendemain.³⁴⁹

La question du suicide revient à plusieurs endroits de l'histoire, reste en filigrane dans le texte, mais jamais de manière pathétique ou misérable. Toujours avec une note de

³⁴⁸ *Ibid.*, p- 76-77.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 90.

dérision, comme dans notre exemple. Le récit ne veut pas se montrer larmoyant et préfère porter le masque comique. Toutefois, il n'en demeure pas moins que cette situation de l'exil après des années de guerre est tout de même dramatiquement dure pour le narrateur.

2.4.2.2 Manuel de survie

Comme l'annonce le titre du roman, il est question avant tout de survie. Situation qu'il explique d'abord en situant le début de sa vie d'exilé comme une deuxième naissance :

Je pleure derrière une station-service en Autriche, je sanglote devant un mur en briques, sous un néon, sur un air de musique qui me murmure *moonlight shadow, moonlight shadow*, bêtement, opiniâtrement comme pour me rappeler, encore une fois, que je suis à la fin de ma première vie. Le commencement de ma deuxième existence, en tant qu'exilé, annonce une longue saison d'émotions clandestines. Une époque dure, froide et adulte.³⁵⁰

Cette question du manuel de survie vient à l'origine d'une rencontre que fait le protagoniste avec un émigré turc. Celui-ci lui explique que pour survivre, il doit observer quelques règles. Et il lui donne alors dix astuces concrètes en tant que réfugié, selon sa propre expérience comme par exemple :

« Mehmet m'enseigne presque toutes les disciplines qu'un réfugié doit maîtriser. [...] »

COMMENT FAIRE SES COURSES

- Tu sors dans la rue piétonne, la rue principale, la rue la plus fréquentée et tu attends que la première grosse *mama* africaine arrive. Ensuite tu te faufiles derrière elle, discrètement, telle une ombre. Là où elle fait ses courses c'est garanti moins cher en ville.

COMMENT ENTRER DANS LE MÉTRO SANS PAYER

- Tôt ou tard tu finiras à Paris, tous les migrants en France arrivent un jour à Paris. Pour rester opérationnel il faut que tu te déplaces. Et comment tu te déplaces à Paris ? Bien évidemment tu prends le métro. Il y a plusieurs façons d'entre dans ses entrailles et aujourd'hui nous examinerons les gratuites. »

S'ensuit alors une longue liste de *trucs et astuces* pour la survie d'un réfugié, pour se nourrir, se déplacer, se procurer des vêtements, accéder à des droits sociaux, commettre des

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 16.

délits sans se faire prendre, etc. La métaphore de l'école ici montre que le protagoniste rencontre un vrai professeur pour lui et qu'il devient son élève. Les disciplines sont pour la plupart illégales et entraîneraient notre protagoniste à commettre des larcins. Ce qui ne le convainc pas, preuve en est il jette le cadeau que cet homme lui avait fait : « un bracelet d'un métal lourd et cher. ».

Il rencontrera plus tard un autre homme, le « prince des clochards et des escamoteurs » comme il le surnomme, qui lui prodigue aussi de nombreux conseils pour voler afin de survivre. Mais il raconte que jamais il n'y arrivera vraiment.

Il se décide alors plus tard à rédiger son propre manuel de survie, et c'est le récit qui se raconte.

2.4.2.3 L'apprentissage de la langue française

La première phrase du roman s'ouvre avec une précision sur les compétences en français du protagoniste :

J'ai vingt-huit ans et j'arrive à Rennes avec pour tout bagage trois mots de français – Jean, Paul et Sartre.³⁵¹

Avec ironie donc, il montre qu'il ne connaît pas la langue française. Mais il connaît un peu la littérature – tout du moins, un auteur français.

Il se retrouve alors à assister à des cours de français qu'il décrit avec beaucoup d'humour. Entre autres, cette anecdote où il doit remplir une fiche de présentation. Sa prof lui demande de préciser ce qu'il a écrit, elle croit d'ailleurs à une erreur pour la rubrique « votre projet en France ». Voici comment il raconte cette scène :

- Concours, vous avez écrit concours, quel concours ? Je ne comprends pas...
- Je n'ai pas écrit Concours mais Goncourt.
- Carrément Goncourt ! s'étonne-t-elle.
- Oui, Goncourt...
- Alors bonne chance, soupire-t-elle, mais en attendant le Goncourt, vous êtes un parfait illettré en français.
C'est ainsi dans la joie et la bonne humeur, que commence mon apprentissage de la belle langue française.³⁵²

³⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

³⁵² *Ibid.*, p. 41.

L'humour tient ici à deux choses : d'abord au malentendu créé par ce mot que la prof pense avoir mal compris. L'ambition du protagoniste laisse penser que son projet de devenir un écrivain célèbre ne lui suffit pas, il veut obtenir le prix littéraire le plus prestigieux. Cela oscille donc entre admiration face à tant d'ambition mais fait sourire sachant qu'il ne parle pas du tout français. Et deuxièmement, de cette situation rocambolesque, le protagoniste conclut avec cette pointe d'humour qui montre qu'il ne se laisse pas abattre : au soupir de la prof, laissant penser à autant de désarroi que de scepticisme, il termine par cette petite phrase cinglante de dérision : l'apprentissage du français commence pour lui « dans la joie et la bonne humeur ». Encore une fois, l'humour est un ressort qui vient désamorcer cette tension dans laquelle se trouve notre narrateur : face à une situation complexe, dure ou déstabilisante, il préfère en rire et souligner avec ironie de ces moments en réalité loin d'être drôles.

Il raconte aussi un autre souvenir lié à un malentendu. Alors qu'il se demande si c'est *le pain* ou *la pain*, il cherche tant bien que mal un supermarché dans ce nouveau quartier où il vient d'emménager à Strasbourg. Il se trouve alors dans un grand magasin, mais ne trouvant pas, il se résigne à demander à quelqu'un :

Bonjour madame, dis-je, LA pain... Manger. La pain...³⁵³

La personne lui indique alors le rayon boucherie – pensant qu'il voulait manger du lapin. D'abord désespéré un court instant de ce malentendu pensant qu'il n'arrivera jamais à maîtriser le français, il se décide à en garder un souvenir amusant.

Et puis, les années passant, il parle français et se souvient même du moment où il pense avoir trouvé un symbole dans son intégration linguistique qu'il raconte avec ironie :

Quand je parle anglais c'est avec un fort accent français, ce qui est l'ultime preuve, selon moi, d'une bonne intégration.³⁵⁴

Le narrateur raconte ses souvenirs et ses déboires avec le français. En tant qu'exilé, il a besoin de trouver le moyen de s'en sortir et de faire partie de la société où il vit maintenant. Ce jour arrive pour lui, le jour où il rencontre une jeune fille. C'est une première étape qui va beaucoup l'aider, d'abord à se sentir vivant, à oublier sa condition de réfugié

³⁵³ *Ibid.*, p. 127.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 139.

car il ne se retrouve plus obligé de dormir chaque nuit au foyer, mais surtout car cette présence humaine lui redonne confiance en un avenir meilleur et aussi en lui-même. Toutefois, il ne manque pas de glisser quelques anecdotes, racontées avec humour, comme par exemple :

« Un beau dimanche, clair et solennel, je suis invité chez les parents d'Isabelle. Elle a tout organisé : comme son père est cardiaque, une fois chez eux je serai présenté comme son collègue de fac, un étudiant polonais.

- Je ne peux pas être un Danois ? lui demandé-je avec mon plus beau sourire. Je peux aussi passer pour un Scandinave...

- Non, pourquoi personne ne veut être polonais ? Tu es un Polonais un point c'est tout.

- Alors si je suis un Polonais je peux au moins me choisir un nom. Bonjour madame, je m'appelle Franciszek Frederyk Balcrowiak.

- Pour le nom, soupire-t-elle, c'est d'accord. »³⁵⁵

La raison de santé du père devient prétexte à créer une raison non seulement cocasse, mais aussi très drôle. À la dimension « solennelle » de cet événement dominical, s'imisce ici l'occasion de revêtir un masque qui amuse beaucoup le protagoniste. Même s'il se préférerait en scandinave plutôt que polonais – de ce travestissement est évoqué le malaise d'introduire un réfugié bosniaque dans une famille française. Encore une fois, l'humour crée cette distance qui permet de surmonter la situation sans drame ni inconfort, mais montre toutefois que sa condition dérange. La narration ravive dans ce souvenir l'ambivalence dans laquelle se trouve notre narrateur-protagoniste. Finalement, toute cette rencontre avec les parents va s'avérer aussi drôle que mémorable : du chien « Casimir, probablement le chien le plus laid au monde », avec ses « yeux globuleux [...] et les oreilles d'un lapin galeux », ou encore « sa mâchoire déplacée » qui ne semble pas « appartenir à son visage » et dont la « langue est couverte de plusieurs couches d'une mousse blanche et de grappes de minuscules champignons violets. »³⁵⁶ Après cette description bien peu flatteuse du chien s'ensuit celles des parents tout aussi peu avantageuse, le père a la « physionomie de Jean Gabin » et la mère « est un nain rouge. Ronde et courte, elle porte un tablier cramoisi, un collier écarlate et une grande fleur en plastique vermeil dans sa choucroute »³⁵⁷. Il les nomme ainsi tout au long de ce récit chez les parents, ce qui les rend définitivement très drôles :

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 49.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 49.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 50.

Au moment où le nain rouge sort son rôti de porc, Jean Gabin tressaille.

- Attention maintenant, lance-t-il.

Quelques instants après, il tient dans sa main un couteau électrique.

Avec une précision presque sadique il découpe des tranches colossales de viande saignante, aussi grandes que les oreilles d'un éléphant, et il les pose sur nos assiettes décorées de feuilles de vigne.

- Et gardez de la place, sourit le nain rouge, après on a une tarte à la citrouille. »³⁵⁸

Le caractère comique de la scène s'appuie aussi sur la description de la maison et du jardin qui est faite. Dans ce cadre où tout semble agencé au millimètre près, tout est entretenu avec détail et précision, les personnages semblent dénoter, se donnant plus d'importance qu'il n'en est. Notre protagoniste s'amuse de ce décalage, de cette démesure : « j'ai la sensation d'assister à un repas chez Gargantua »³⁵⁹. La référence au texte de Rabelais n'est pas sans volonté de connoter le ton de la narration d'une dimension comique. Le décalage entre le cadre et les personnes y résidant rappellent le « masque comique » de ce géant truculent, mais aussi la dimension satirique de ce repas dominical qui vient bouleverser les attentes du protagoniste. Lui qui se réjouissait de cette rencontre avec une famille française, il est « déçu, très déçu. Jusque-là j'étais persuadé que tous les Français étaient un peu artistes, peintres et poètes. »³⁶⁰

Quelques années plus tard, lors de son voyage à Budapest après plusieurs années en France, il feindra même être français ; là aussi, la séduction d'une jeune fille est le point de départ de cette situation. En effet, il est attablé à une terrasse de café où il est abordé par une jeune Lituanienne, étudiante en littérature française :

- Êtes-vous français ? me demande-t-elle.

Je lis *Le Monde*, attablé devant mon double-crème.

- Parfois, et vous ?

Elle est spécialiste des deux Marguerite, Duras et Yourcenar, et de Simone de Beauvoir.

- Et moi, dis-je, je suis perecionniste. Spécialiste de Georges Pérec.

- Perecionniste, ça ne veut rien dire.

- D'accord, rétorqué-je, alors je suis camusionniste.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 51.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 51.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 53.

- Comment, soupire-t-elle, peut-on être si peu sérieux et se prétendre écrivain !
- Justement, on n'est pas obligé d'être triste pour être sérieux.
[...]
Je brille de mille feux. Je lui raconte des histoires, les vraies et les fausses. [...] Je lui chante du Brassens, gare au goriiiiille, et elle rit.³⁶¹

Le protagoniste s'amuse de cette situation, comme le montre cet extrait. Il s'invente un personnage, il se fait passer pour un Français, il la fait rire avec des chansons du répertoire de la chanson française. Il répétera l'expérience avec une autre jeune fille :

- Je travaille, dis-je, dans le cinéma et le théâtre. Je suis Alain Balzac, acteur, producteur et metteur en scène français.
Elle comprend bien le français, mais pas suffisamment pour découvrir mon accent étranger, à la cosaque.³⁶²

La référence à Balzac dont il s'amuse à emprunter le nom fait sourire. Mais c'est surtout un plaisir pour lui de faire valoir son français, lui qui ne connaissait pas cette langue quelques années auparavant.

Par ailleurs, le narrateur ne parle que très peu de sa langue maternelle. Le mélange des langues et des cultures se lit à quelques situations du récit seulement, Notons ici deux exemples, avec d'abord en premier lieu, sa première tentative de suicide où il prend une grande quantité d'alcool. Ivre, il chante et danse dans sa chambre au foyer pour réfugiés :

Je chante d'abord le *sevdah* bosniaque, puis *Que je t'aime* de Johnny Hallyday et quelques chansons révolutionnaires à la gloire du maréchal Tito. Le gardien toque à ma porte au moment où je m'époumone, *Get up, ketchup, for yours rights*.

C'est avec un ton comique que le protagoniste relate ce moment pourtant dramatique où il avait initialement décidé de se donner la mort. Le mélange des langues et des cultures qui se reflète dans ces chansons aux références multiples, convoque à la fois une mémoire politique de jeunesse, une culture musicale populaire française et une dimension plus internationale, presque intemporelle, avec l'évocation de Bob Marley – malgré une variation

³⁶¹ *Ibid.*, p. 193-194.

³⁶² *Ibid.*, p. 181.

lexicale comique. Cette rencontre de langues et de cultures est bien à l'image de son protagoniste qui véhicule en lui ce métissage, fait de bagage plurilingue et pluriculturel.

Un autre exemple montre combien la musique de son pays natal lui apporte soutien et plénitude, surtout dans des moments durs qu'il traverse :

Après minuit Omer nous passe sa cassette de Šaban Bajramović, illustre chanteur rom, grand connaisseur de la tristesse de ceux qui sont sur la route. Alors on chante à tue-tête *Djelem, djelem, maladile baxtale romenca*, on trinque encore et encore, l'homme doux de mon pays et moi.

Dans ces courts moments d'ivresse j'ai la sensation que même l'exil peut avoir visage humain, que Dieu existe, que tout va bien et que notre belle, notre bonne étoile bosniaque veille toujours sur nous.³⁶³

Cette scène, qui se passe chez ses amis bosniaques chez qui il est invité à dîner, souligne l'importance de parler dans sa langue maternelle, de se remémorer des souvenirs. C'est un moyen pour le narrateur de se sentir vivant, de retrouver foi en la vie et espoir. Soulignons ici l'identification à ce chanteur rom « grand connaisseur de la tristesse de ceux qui sont sur la route ». Ce réconfort musical et linguistique lui redonne confiance en ses repères, même en Dieu, alors que l'exil a ébranlé sa foi. Ce moment de partage évoque non seulement la culture de son pays natal, mais aussi un lien vers le passé. Cet espace révolu peut finalement trouver une place dans le présent.

2.4.2.4 La naissance de l'écriture

De ce souvenir douloureux, ravivé par le diagnostic du médecin, le personnage veut s'en libérer. Il veut oublier :

Dès le lendemain au foyer, je commence à m'entraîner à oublier.
D'abord les être, ensuite les choses.³⁶⁴

Il établit une liste de noms, de lieux et d'événements qu'il souhaite oublier. Il veut « passer l'éponge mouillée de l'oubli »³⁶⁵. Mais c'est plus difficile qu'il n'y paraît et il réalise que le chemin sera long :

³⁶³ *Ibid.*, p. 110.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 38.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 38.

Je ne suis pas prêt, le chemin est encore long. Je sais que ma nouvelle vie en France exige un esprit fort et une mémoire blanche. Abattu, je suis assis sur mon lit. Devant moi, j'ai mes carnets d'écolier et tous mes stylos, on dirait des sardines noires et rouges. Je sais que mon salut, ma Thérapie d'approche comportementale, ne doit être qu'une seule chose : l'écriture. Il me faut apprendre le plus rapidement possible le français. Ainsi ma douleur restera à jamais dans ma langue maternelle. Je prends un carnet et le pose délicatement sur mes genoux. Alors j'attrape un stylo rouge et en lettres majuscules j'écris le titre : *Chronique des oubliés*.³⁶⁶

Pour oublier, il lui faut d'abord apprendre le français : cette langue pourra être le moyen de se reconstruire. Cette motivation première le pousse alors à écrire en français : il veut laisser le passé douloureux dans sa langue maternelle. Il sait qu'il pourra oublier grâce à l'écriture, mais il va falloir accepter que le processus prendra du temps.

Pourtant, écrire pour le narrateur, est un besoin vital, presque incontrôlable :

Je sors mon carnet et j'écris. Avec une force désespérée, je grave mes mots pathétiques comme si ma vie en dépendait.³⁶⁷

Il écrit beaucoup, tout le temps. À Paris, il s'associe aux écrivains d'une manière générale, comme si c'était pour lui une nouvelle famille :

Je suis dans la ville des arts et des lettres. Je passe mes journées à écrire mes poèmes en prose et je date chaque page : Paris, Café du sport, 14.01.1993 ; Paris, métro Porte-de-Clingancourt, 15.01.1993. Ainsi, j'ai l'impression de faire partie de la grande fraternité des écrivains qui ont écrit sur cette ville pieuvre avec le même sentiment partagé entre espoir et désespoir, ambition et courage.³⁶⁸

Et puis arrive le jour où le narrateur peut enfin écrire : les conditions pour écrire sont là, et il revit, au sens propre du terme :

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 38-39.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 84.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 95.

Ma machine à écrire est une magnifique Olivetti, blanche et portable, avec les lettres serbo-croates et un ruban bicolore, rouge et noir. Assis sur le lit je la pose sur ma chaise et je tape. C'est une très belle musique. [...] Tel un pianiste acharné je tape 12 heures par jour, je transpose l'ombre de mes doutes, mon écriture fébrile, en une merveilleuse danse mécanique. [...] Je fais du bruit tac-tac-tac-tac comme si je voulais dire : écoutez je suis vivant.³⁶⁹

La fonction salvatrice de l'écriture est très marquante pour le narrateur. Il a ce besoin essentiel d'écrire. Ici, il se compare à un virtuose, quand bien même son écriture est encore à parfaire. Mais il se sent revivre avec cette première machine à écrire.

Le narrateur va raconter beaucoup de souvenirs autour de l'écriture, ses débuts difficiles, ses doutes, les thèmes sur lesquels il aurait aimé un jour écrire. Et très souvent, c'est avec beaucoup d'autodérision qu'il rapporte ces souvenirs :

Mon manuscrit est un vrai manuscrit, écrit à la main. Lignes serrées, pour économiser la place, j'énumère mes observations, mes pensées et mes jurons. Je suis en même temps anti-guerre et anti-paix, humaniste et nihiliste, surréaliste et conformiste, le Hemingway des Balkans et probablement LE plus grand poète lyrique yougoslave de notre temps. J'ai juste un détail à régler : mes textes sont beaucoup plus mauvais que moi-même. Ma *Weltanschauung* est universelle, et mon écriture n'est qu'un interminable inventaire de choses et d'êtres que je ne verrai plus jamais.³⁷⁰

Il a conscience qu'il doit encore beaucoup travailler, mais il ne se laisse jamais dépasser. Il s'amuse de ses premiers manuscrits, de ses premiers écrits. Il sait qu'un jour il arrivera à atteindre son but et persévère.

Alors que le protagoniste est assis face à sa machine à écrire, et après un premier essai de manuscrit insatisfaisant qu'il vient de déchirer page après page, il relit son journal de guerre :

CROIRE EN LA LITTÉRATURE

Dieu crée ex nihilo et nous à partir de ruines, a dit en substance Jorge Luis Borges. Toujours selon Borges, l'écrivain est une sorte de témoin. De conscience de l'humanité.

On a écrit des livres après le goulag, après Hiroshima, après Auschwitz, Mauthausen...

Peut-on écrire après Sarajevo ?

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 115-116.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 20.

Pour décrire cette destruction qui relève de l'irréel, pour évoquer le caractère lumineux et sacré du sacrifice des victimes ?

Comme on le sait, comme l'a répété depuis longtemps, le poète est inéluctablement parmi les hommes, afin de parler de l'amour et de la politique, de la solitude et du sang qui coule, de l'angoisse et de la mort, de la mer et des vents.

Pour écrire après une guerre, il faut croire en la littérature.

Croire que l'écriture peut remettre en branle des mécanismes qu'on a mis au rebut lors du recours aux armes.

Qu'elle peut ramener l'horreur, incompréhensible et inexplicable, à la mesure humaine.³⁷¹

Pour le narrateur, une mémoire est celle qui s'écrit. Seule la littérature peut être la réponse après avoir vécu la guerre.

2.4.3 La littérature comme discours

2.4.3.1 Intertextualité

Au cours du récit, le narrateur convoque très souvent des écrivains ou des œuvres littéraires. Il transporte avec lui d'ailleurs toujours un ou deux livres, au même titre qu'il ne se déplace pas sans ses papiers :

Je vérifie sans cesse où sont mon Boulgakov et mon Camus. Où sont mon Titre de voyage pour les réfugiés et mes maigres économies.³⁷²

ou encore ici :

Je prends le Cantos d'Ezra Pound, mes sacs et mes lunettes et je descends sur le quai.³⁷³

À chaque fois, il appelle le livre par le nom de son auteur, ce procédé métonymique montre ici que les livres sont ses compagnons de route, ses amis qui l'accompagnent partout où il va. Cela révèle toute l'importance que la littérature a pour lui.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 117-118.

³⁷² *Ibid.*, p. 158.

³⁷³ *Ibid.*, p. 162.

Le réseau intertextuel apparaît parfois placé avec humour dans la narration comme cet exemple ici :

À l'Ouest rien de nouveau, me dis-je, une frontière puis une autre.
Les flics et la douane, la douane et les flics.³⁷⁴

Ou encore comme ici :

Probablement je suis aliéné, mais il n'y a personne pour me le dire. Il n'y a pas de quoi non plus faire un Éloge de la folie. Ma folie est sèche tel un constat, elle est ordinaire, prosaïque. Une simple addition de mes peurs et de mes solitudes.³⁷⁵

Ou encore :

Je réalise peu à peu que je suis le réfugié. [...] la fleur du mal, aussi éthéré et dispersé que du pollen. Je n'ai plus de nom [...].³⁷⁶

Le narrateur s'amuse à citer des titres de livres ou des références littéraires, fondus dans la syntaxe, comme une substitution à la langue commune. La littérature est pour lui du vocabulaire comme tout nom commun, c'est pour lui une forme de langage.

La littérature, c'est aussi le moyen de comprendre le monde et de se comprendre lui-même. Il raconte lire beaucoup. Et à cette occasion, il raconte sa découverte de la langue française à travers la littérature :

Même si les phrases du grand Camus sont, il me semble, simples, je me perds sans cesse dans son *Étranger*. [...] Plus j'avance dans la forêt des verbes et l'alchimie de la grammaire, dans les expressions populaires comme dans le français littéraire, dans le parler comme dans l'écrit, plus cela devient clair.³⁷⁷

Ici, la métaphore de la forêt souligne l'aventure qu'il doit traverser pour accéder à la littérature dans son texte original. Il veut lire en français, mais doit encore apprendre la langue. La littérature va être gage de grande motivation pour lui.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 16.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 223.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 16.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 48.

Le narrateur convoque d'autres souvenirs encore liés à la littérature, comme ce jour où il veut séduire à l'aide de la poésie. Alors qu'il vient « entre deux passages au supermarché [pour acheter de l'alcool] » d'examiner « les moyens les plus acceptables de quitter volontairement ce bas monde »³⁷⁸, il décide de retourner au supermarché pour faire la cour à une caissière qu'il voudrait charmer :

Débarrassé de toutes mes peurs, j'attends sagement mon tour
auprès de ma charmante caissière. En payant ma bouteille, je
déclame :

*Es-tu brune ou blonde ?
Sont-ils noirs ou bleus
Tes yeux ?
Je n'en sais rien mais j'aime leur clarté profonde
Mais j'adore le désordre de tes cheveux.*

Elle lève la tête et me fixe, la bouche à demi ouverte.

- Verlaine, dis-je, Paul Verlaine.

Elle hausse les épaules et se tourne vers le client suivant.³⁷⁹

La scène est très comique laissant le narrateur sans succès après ces quelques vers de poésie. L'étonnement et l'expression dubitative de la caissière face à cet ivrogne crée cette situation cocasse où finalement, cet homme alcoolisé déclame un poème de Verlaine. Connait-elle seulement ce poète ? La tension de cette référence montre comment ici l'intertexte révèle le creuset qui se fait entre l'être et le paraître : alors que de ces deux personnages, lui est à coup sûr le moins présentable, il est pourtant celui qui peut déclamer de la poésie française du 19^e siècle. Pensait-il impressionner cette femme en lui montrant ses connaissances ? Toujours est-il que cela ne fonctionne absolument pas, le haussement d'épaules étant l'expression du dédain, de l'indifférence voire même du mépris.

2.4.3.3 De l'importance de la littérature

L'exil entraîne une perte de repères pour le protagoniste qui remet beaucoup de ses convictions en question et le fait traverser de grandes périodes de doutes. La religion en est

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 76.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 77.

une. À travers de nombreux exemples, le narrateur en parle avec ironie et dérision révélant sa remise en question durant l'exil.

Alors qu'il fait très beau, les premiers jours de son arrivée en France, il raconte :

Il y a peu de nuages, le firmament est toujours bleu et ordinaire, le vent, timide, mais je sens que le bon Dieu concocte dans sa marmite une douche froide pour me souhaiter la bienvenue dans cette ville.³⁸⁰

Ou encore quand il observe des ombres d'arbres dans un parc public :

Pendant un bref instant, j'essaie de leur donner une forme logique. Je cherche le Tout-Puissant là où il doit être – dans la nature, comme si le Vieux Barbu était lui aussi émerveillé par ce court instant de calme majestueux.³⁸¹

Il attend de l'aide du Vieux Barbu, mais il ne semble pas répondre à sa demande :

J'ai l'impression que quelqu'un m'observe de là-haut. J'attends un signe, une lumière, un tonnerre – peu importe quoi, mais le Vieux Barbu se contente de m'observer sans bouger.³⁸²

Et toujours avec dérision, il termine une phrase à la manière de la fin d'une prière, sur un ton ironique :

Je suis le réfugié. / Sur la terre comme au ciel.³⁸³

Il raconte aussi prier :

J'essaie de me souvenir de la nuit d'avant, et de toutes les autres nuits, mais rien ne me vient à l'esprit. Je ferme les yeux. Je prie : - Sainte Mère, Notre Dame de Paris et de Marseille, Notre Dame de la Porte et de la Fenêtre, la sainte Vierge de Rome et de Surinam, la *Nostra Signora de sole e della luna*, la Sainte Mère des voyageurs et des vagabonds, la sainte Marguerite de Yourcenar, *Our Lady Queen of loneliness*, Notre Dame Tout Simplement, Notre Reine, faites en sorte que je retrouve ma taille d'avant. Et si vous le faites, j'irai allumer un cierge pour Oscar Wilde.³⁸⁴

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 12-13.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 13.

³⁸² *Ibid.*, p. 223.

³⁸³ *Ibid.*, p. 17.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 92.

Cette scène se situe à Paris, où il vit désormais dans un très petit logement de cinq mètres carrés, il a la sensation d'avoir été changé en « gnome »³⁸⁵. Il se réveille péniblement un matin, avec la tête lourde par l'alcool et il sent son corps très réduit dans ce lieu minuscule. Il se met à prier. Cette référence inventée tournant en dérision une véritable prière rappelle la guerre Picrocholine dans Gargantua où l'abbaye est attaquée et « mille autres bons petits saints » sont convoqués. Ici aussi, l'imagination du narrateur invente des Notre Dame, parmi lesquelles certaines sont des écrivaines.

Une chanson intitulée *Our Lady Queen of Solitude*, de Leonard Cohen (1979) rappelle le titre donné ici. Cette chanson de Cohen porte sur la solitude et la mort : « [...] She is the vessel of the whole wide world / Mistress, oh mistress, of us all / Dearly dead; queen of solitude / I thank you with my heart / For keeping me so close to thee / While so many, oh so many, stood apart ». Ces paroles évoquent très bien la situation du narrateur qui se languit de cette situation étriquée dans ce logement trop petit et de sa solitude

De toutes ces références à la religion ou à Dieu, toutes montrent que c'est un repère désormais perdu pour lui, même si ces références prouvent qu'elle a eu un intérêt pour lui. Il évoque aussi la perte de sa foi depuis la guerre. Ce changement de paradigme de croyance le fait se tourner vers la littérature, c'est en elle qu'il croit désormais.

Ce sont les auteurs maintenant ses saints patrons :

J'attrape mon tout nouveau, et sans doute magnifique, recueil intitulé Jaguar, Février, Mars, Avril... J'étudie, longuement, une petite éternité, mes propres vers. Et cela me redonne de l'espoir et du courage. Nom de Dieu, je suis un poète ! Mes alliés, mes saints patrons, Prévert, Camus, Celan, Pound sont de nouveau là. Rien à craindre. L'an dernier j'étais un peu prétentieux, mais cette année je suis parfait.³⁸⁶

La littérature contribue à la construction identitaire du narrateur en ce sens qu'elle est immuable, pour lui, un repère stable. Seule cette croyance demeure puisqu'elle est la seule constance dans cette fluctuation mouvementée qui est sa vie.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 91.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 33.

Au cours du récit, il convoque donc tour à tour, des écrivains, des œuvres, des poèmes :

Je ne suis pas vraiment hypocondriaque, je crois dur comme fer que j'ai les maladies de mes trois artistes préférés du jour. Le matin je suis Modigliani et je tousse ma tuberculose, l'après-midi j'ai le cancer des poumons nommé Raymond Carver et le soir je suis alcoolique, donc Hemingway. Et ainsi de suite. Le lendemain je suis aveugle à la Borges, épileptique comme Dostoïevski et toujours ivrogne tel Fitzgerald. J'ai un large choix, l'histoire de la littérature ressemble à un dictionnaire médical.³⁸⁷

Ou encore :

Tout en marchant je pense à Sartre, à Jean Cocteau et Bernard Henri Lévy.³⁸⁸

Il s'amuse également à se comparer à d'autres grands noms de la littérature :

Pourquoi tout le monde, Wilde, Gombrowicz, même Soljenitsyne, a-t-il un nom plus facile, plus littéraire que toi : ČOLIC.³⁸⁹

Toutes ces références intertextuelles montrent l'intérêt immense que porte le narrateur à la littérature. Que ce soit dans la lecture ou dans le travail d'écriture, son parcours montre qu'il a pu survivre grâce à elle.

Les questions mémorielles et identitaires dans le texte *Manuel d'exil* révèlent un parcours fragmenté d'un narrateur qui a non seulement le poids de l'exil sur les épaules mais aussi celui de la guerre. Cette difficile reconstruction qui est ici racontée trouve son salut dans la littérature et l'écriture. Et malgré le récit d'événements sombres comme la tentative de suicide du narrateur ou des souvenirs effroyables de guerre, le discours fait preuve d'une langue poétique souvent marquée par le ton comique. Le récit de ce parcours montre combien les strates mémorielles se révèlent une à une, souvenir après souvenir, étape par

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 24.

³⁸⁸ *Ibid.*, p 84.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 93.

étape pour former un tout qui est la mémoire du personnage. Ou tout du moins, de ce qu'il veut nous en montrer. Ce récit plein de vitalité et d'humanité laisse croire que même les souvenirs les plus sombres peuvent laisser place à de belles choses à travers l'écriture.

Au terme de ce premier chapitre qui a proposé une lecture analytique des quatre œuvres de notre corpus, il est incontestable que les traces mémorielles et identitaires n'effleurent pas seulement le récit de l'exil ; elles en sont constitutives. Raconter son parcours dans ce contexte fait émerger une mémoire à la fois multiple : celle de la personne qui raconte, mais aussi celle de l'entourage, celle du pays d'origine mais aussi une mémoire transnationale. À travers le prisme de l'histoire d'un individu se lit aussi une partie de l'Histoire, l'exil étant souvent lié à des événements historiques ayant entraîné ce parcours de vie fragmenté. Les voix qui se font entendre dans nos textes montrent la nécessaire reconstruction identitaire après le déchirement de l'exil. Cette renaissance est en premier lieu liée à la langue où langue du pays d'accueil et langue maternelle vont devoir apprendre à s'approprier. Mais c'est aussi un défi de s'approprier de nouveaux codes socio-culturels. Dans nos œuvres, l'écriture et aussi la littérature jouent un rôle central dans cette quête. Cette dernière est pour certains la mémoire d'un pays natal trop éloigné, pour d'autres un modèle d'identification à ce nouveau pays, pour d'autres encore elle devient un repère stable et immuable. Il n'en demeure pas moins qu'elle occupe une place fondamentale dans leur vie. L'écriture est alors le prolongement de toutes ces lectures mais aussi le moyen de mettre en mots une vie qui parfois semble dépasser la fiction.

Proposons-nous maintenant d'envisager ces premières pistes de notre lecture analytique d'une manière plus transversale et synthétique en cherchant à en dégager les enjeux spécifiques mais aussi approfondir notre propos à l'aide d'autres exemples de la littérature française contemporaine.

*Inventez votre propre tradition, fondez votre histoire littéraire,
découvrez vos propres formes, éprouvez-les dans vos espaces,
fécondez votre imaginaire profond, ayez une terre à vous,
car il n'y a que là que vous existerez pour vous, mais aussi pour les autres.*

Mohamed Mbougar Sarr, *La plus secrète mémoire des hommes*.

Chapitre 3 : Se raconter : se souvenir pour se construire

3.1 Le récit de l'exil comme *roman-mémoire*

3.1.1 Une mémoire plurielle

3.1.1.1 Des mémoires en contact

À l'instar de Régine Robin, les différents types de mémoires dans les récits de l'exil s'alternent et interagissent. Tour à tour se dévoilent alors la mémoire individuelle, la mémoire culturelle, la mémoire familiale, la mémoire collective – et d'autres encore –, mais aussi la mémoire d'un peuple ou encore celle d'un conflit. Les mettre en mots, c'est leur donner corps et les faire vivre. La multiplicité des formes mémorielles est manifeste au sein de notre corpus.

Par ailleurs, la narration de l'exil fait du lecteur un témoin de cette mémoire en présence. Comme en témoigne l'extrait suivant où le lecteur devient un témoin actif :

Je ne sais plus quoi faire de mes rêves. Je ne sais pas si les secousses électriques ont définitivement sclérosé les parties de mon corps où la vie se féconde (...) Aujourd'hui il me reste à récupérer mon âme errante. Si vous la rencontrez, dites-lui que mon corps est intact, presque intact. Quelques plaies suppurent encore, mais j'ai le temps... Des miasmes de ma chair sont restés

ici, des traces de mes ongles, des gouttes de mon sang menstruel.
Et pourtant, en dépit de tout cela, je suis déjà nostalgique de cet
endroit de sable blanc et de murs noirs, où une partie de mon
adolescence a été séquestrée.³⁹⁰

La narratrice raconte ici des souvenirs la guerre du Vietnam à la fin des années 60 ; souvenirs qu'elle voit dans ses rêves et qui lui rappellent son enfermement dans les cages à tigres du bagne de Poulo Condor au large de Saïgon après avoir été arrêtée et torturée. Au milieu de la description de ces souvenirs, cette phrase adressée au lecteur : « Si vous la rencontrez, dites-lui que mon corps est intact, presque intact. » Cet écart dans la diégèse où le lecteur est interpellé explicitement pour être le mandataire entre la narratrice et son « âme errante » – ici personnifiée –, crée un point de rupture dans le discours fictionnel. Ainsi le lecteur n'est plus seulement un *témoin spectateur* de cette mémoire de la guerre du Vietnam mais devient un *témoin actif*. Même si cette situation est particulièrement visible ici, nous sommes en droit de nous demander si toute lecture n'engendre pas d'une certaine façon que le lecteur prenne part à cette mémoire qui se raconte. À moins de nier le contenu de l'histoire, la transmission par l'acte de la lecture a été opérée, et cette mémoire appartient désormais aussi à celui qui lit.

Même si la mémoire s'exprime de manière propre à chaque récit, force est de constater qu'elle se révèle sous de multiples formes comme l'ont montré nos analyses dans le corpus. Mais un point commun demeure : elles émanent toujours du récit lié à un parcours individuel.

3.1.1.2 Parcours individuel dimension collective

L'écriture de soi est l'acte de centrer le récit sur le narrateur-protagoniste - nous avons vu que tous nos exemples présentent des narrateurs autodiégétiques. Toutefois, ce qui se lit n'est pas exclusivement limité à ce personnage : la voix est donnée à bien d'autres encore, parfois même dans des dimensions collectives.

Si nous regardons quelques titres de romans dont le récit de soi porte sur l'exil, cela est d'ailleurs d'emblée annoncé :

³⁹⁰ Moi, Anna (2004) : *Riz noir*, p. 176-177.

Les Bosniaques ou *Sarajevo Omnibus* ou encore *Ederlezi*³⁹¹. *Comédie pessimiste* de Velibor Čolić ; *Manèges. Petite histoire argentine* de Laura Alcoba ; *Un roman estonien* de Katrina Kalda, *Paris-Athènes* de Vassilis Alexakis. Et d'autres encore.

Ces titres font figurer une dimension plus large, que ce soit en référence au pays d'origine ou à une référence culturelle commune comme le titre d'une chanson propre à une région du monde : cette anticipation élargie à ce « je » qui se raconte est la trace d'un récit qui se raconte – aussi – à l'échelle collective.

Le même phénomène nous semble également similaire dans les titres en rapport à la pluralité des langues : *La langue maternelle* et *Les mots étrangers* de Vassilis Alexakis ; *Une langue pour abri* de Georges-Arthur Goldschmidt ; *Au lieu du péril. Récit d'une vie entre deux langues* ; Luba Jurgenson ; *Une langue venue d'ailleurs* de l'écrivain japonais Akira Mizubayashi. Et d'autres encore. Ici, la dimension collective n'est plus celle liée au pays natal, mais à une situation bien loin d'être un fait rare et isolé : le plurilinguisme. Ici ce sont les individus concernés par les problématiques du *vivre entre les langues* qui figurent dans ces formulations.

À l'intérieur de la diégèse elle-même, la mémoire collective est tantôt portée par le « je » tantôt par le « nous »³⁹². À travers ces pronoms, ce sont les voix d'individus, dont le narrateur fait partie, qui portent cette mémoire collective. C'est celle d'un groupe, d'un peuple, d'une société comme en témoigne cet exemple tiré de *L'Élimination* de Rithy Panh, rescapé des camps des Khmers rouges :

J'ai vu un pays entièrement dépouillé, où une fourchette ne se donne pas, où un hamac est un trésor. Rien n'est plus réel que le rien.³⁹³

[...]

Sans riz, sans eau, sans force, comment résister ? Sans amis, sans frères et sœurs de combat, comment fuir ? Comment rester un homme ? Il fallait survivre. C'était notre premier devoir. Notre premier combat. Se révolter, c'était d'abord vivre. Ou plutôt : rester vivant.³⁹⁴

³⁹¹ Chanson folklorique traditionnelle des Roms des Balkans.

³⁹² En plus des exemples mentionnés dans nos analyses, voir l'article de Beata Umubeyi Mairesse (2019) : « Comprendre le je, dire le nous : élaboration d'un récit singulier entre français et kinyarwanda », in : *L'écriture du Je dans la langue de l'exil*, p. 123-132.

³⁹³ Panh & Bataille (2011) : *L'élimination*, p. 76.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 133.

Dans cet exemple, le *glissement* se fait au cours du récit, en alternant, tantôt « je », tantôt « nous ». Le narrateur devient la voix d'un peuple et des événements vécus. La mémoire collective est introduite par le « je » du narrateur qui part de son parcours pour raconter ses souvenirs, mais ce récit glisse vers celui de millions d'autres. D'autres qui ont vécu les mêmes événements, qui ont traversé des épreuves similaires.

La dimension élargie du niveau personnel se joue aussi au niveau de l'entourage. Nos exemples ont montré combien la famille, proche ou éloignée ainsi que les amis jouent un rôle important dans ces récits. C'est une façon, en les racontant, de porter leur mémoire et de les faire vivre.

Dans l'extrait suivant, la narratrice exprime explicitement cette question de l'héritage parental qui se joue dans les générations suivantes :

Mes parents nous rappellent souvent, à mes frères et à moi, qu'ils n'auront pas d'argent à nous laisser en héritage, mais je crois qu'ils nous ont déjà légué la richesse de leur mémoire, qui nous permet de saisir la beauté d'une grappe de glycine, la fragilité d'un mot, la force de l'émerveillement. Plus encore, ils nous ont offert des pieds pour marcher jusqu'à nos rêves, jusqu'à l'infini.³⁹⁵

Tel un bagage inhérent à l'individu, cette mémoire familiale est ancrée. Que l'héritage soit explicitement mentionné ou que leur parcours soit raconté, la présence des membres de la famille est bien là. Cette mémoire familiale appartient de manière à part entière au récit.

On assiste aussi à la volonté de raconter ces aïeux même si leur histoire n'a pas été livrée directement. C'est par exemple le cœur du roman *L'arithmétique des dieux* de Katrina Kalda : à la mort de sa grand-mère, la narratrice va découvrir des lettres qui vont mettre en lumière un passé familial tragique. Cette relation à sa grand-mère se crée par l'intermédiaire de lettres retrouvées. Cela va engendrer non seulement un retour vers le passé familial mais aussi guider la narratrice pour comprendre son présent. Cette situation de *postmémoire* signe aussi le fait d'une mémoire collective, même si dans ce cas, il n'est pas porté directement par le sujet qui raconte. La narratrice en parcourant ces lettres fait revivre des événements

³⁹⁵ Thúy, Kim (2010): *Ru*, p. 50.

vécus plusieurs générations avant elle, d'où cette référence à la *postmémoire*. Précisons ici cette notion en ces termes :

Le terme de *postmémoire* décrit la relation que la « génération d'après » entretient avec le trauma culturel, collectif et personnel vécu par ceux qui l'ont précédée, il concerne ainsi des expériences dont cette génération d'après ne se « souvient » que par le biais d'histoires, d'images et de comportements parmi lesquels elle a grandi. Mais ces expériences lui ont été transmises de façon si profonde et affective qu'elles semblent constituer sa propre mémoire. Le rapport de la *postmémoire* avec le passé est en vérité assuré par la médiation non pas de souvenirs, mais de projections, de créations et d'investissements imaginatifs. Grandir avec l'héritage d'écrasantes mémoires, être dominé par des récits qui ont précédé sa propre naissance ou sa propre conscience, fait courir le risque que les histoires de sa propre vie soient elles-mêmes déplacées, voire évacuées, par nos ascendants. C'est être formé, bien qu'indirectement, par des fragments traumatiques d'événements qui défient encore la reconstruction narrative et excèdent la compréhension. Ces événements sont survenus dans le passé, mais leurs effets continuent dans le présent. C'est là la structure de la *postmémoire* et le processus propre à sa génération.³⁹⁶

À la différence de la mémoire, la « post-mémoire se trouve confrontée à un problème de l'opacité, voire de l'effacement, de son objet, auquel elle ne peut accéder que par la mémoire de l'autre. Il s'agit donc moins de représenter un objet irréprésentable que de représenter la trace laissée par cet irréprésentable dans l'éprouvé d'autrui et dans le sien propre. »³⁹⁷

Dans notre analyse, cela fait écho à *Marx et la poupée* où la narratrice raconte des événements vécus par ses parents alors qu'elle est encore dans le ventre de sa mère. Ce parcours symbolique prend l'aspect d'une quête initiatique tout en présentant une démarche créatrice, par le biais du récit. Cette histoire exprime, à sa manière, les souvenirs racontés par les parents. Ce type de mémoire « indirecte » met en évidence une relation avec le passé qui est plutôt basée sur un imaginaire recréé autour des récits de souvenirs partiels qui ont été transmis.

³⁹⁶ Hirsch, Marianne (2014) : « Postmémoire », in : *Témoigner. Entre histoire et mémoire* (118), p. 205.

³⁹⁷ Estay Stange, Verónica (2017) : « Survivre à la survie : Remarques sur la post-mémoire », in : *Esprit* (438), p. 69.

Mémoire familiale ou postmémoire, ces récits dépassent la mémoire individuelle du sujet qui raconte. Ils invitent tout lecteur à se faire le témoin de cette mémoire. L'écriture devient le pont pour une diffusion de la mémoire au-delà des frontières, au-delà des générations. Les écrivains dans ces récits de l'exil transmettent au moyen du récit ce qu'ils portent en eux de cette mémoire.

3.1.2 Une mémoire de l'indicible

3.1.2.1 Trouver les mots pour dire les maux

Les romans explorés présentent incontestablement une forte teneur réaliste. Au-delà de l'*effet de réel*³⁹⁸ au sens barthien du terme qui est remarquable et souligne sans équivoque la volonté de garantir la contiguïté entre le texte et le monde réel concret, se dessine aussi le souci de *projeter* ce réel du passé dans le monde présent.

La fiction devient alors le lieu d'expression de souvenirs réels³⁹⁹. Les perspectives adoptées dans la diégèse sont alors un vecteur de cette expression. Dans un récit à hauteur d'enfant, ce n'est pas seulement la *perspective* de l'enfant qui se révèle, ce sont ses *mots*. La parole est l'enjeu capital de la restitution du passé au moyen de la fiction.

En témoigne aussi cet exemple qui montre qu'il est moins question de la langue que de la forme que prend cette langue, c'est-à-dire, la *parole*.

Est-ce que chaque personne trouve son propre poème ? Ou même plusieurs ? Pour les jours tristes, pour les jours heureux, pour les jours d'hésitation, d'amour, de doute et de colère ? Je voudrais confier aux nuages voguant dans le ciel de France un message qu'ils transporterait jusqu'à Prague, je voudrais que ce soient les nuages qui fassent le pont.⁴⁰⁰

Ce souhait de passerelle révèle la difficulté que représente l'expression, au-delà de la langue, de ce qui est à dire. Car avant de dire, il faut aussi se souvenir.

Les espaces temporels des récits montrent des aller-retours constants entre présent et passé, entre une époque révolue et un moment qui se raconte. Le territoire de l'enfance est

³⁹⁸ Barthes, Roland (1968) : « L'effet de réel », in : *Communications* (11), p. 84-89.

³⁹⁹ Nous ne discutons pas ici la dimension du « vécu » en lien avec l'auteur. Nous nous plaçons seulement au niveau de la diégèse. Il s'agit donc des souvenirs du narrateur dont il est question.

⁴⁰⁰ Horňáková-Civade, Lenka (2018) : *Une verrière sous le ciel*, p. 141.

très fortement marqué et se retrouve toujours quelque part au cours de la narration. Ces voyages entre les temps sont aussi la volonté de laisser surgir ces souvenirs, tels qu'on les revit, tels qu'ont les revoit.

Ainsi la narration offre dans le cadre de cet *effet de réel*, la manifestation des strates de la mémoire qui se révèlent au cours de l'histoire. Comme le dit Nancy Huston, il faut *faire vivre* les souvenirs car ils ne sont pas indélébiles :

Un souvenir, il faut lui rendre visite de temps à autre, il faut le nourrir, le sortir, l'aérer, le montrer, le raconter aux autres ou à soi-même. Sans quoi il dépérit.⁴⁰¹

Ces souvenirs existent de manière ancrée, de façon consciente ou inconsciente. Plusieurs exemples de nos analyses montrent la place du rêve, du songe. Ce sont des images, comme celles d'un film, qui retracent ce passé révolu mais toujours présent par le souvenir. Comme en témoigne aussi cet autre exemple : le pouvoir des images ancrées est le point de départ de la narration et de la mémoire :

Mon unique certitude : une autre langue grandit en moi, et en même temps, de plus en plus, j'ai l'impression de penser en images. L'image, un terrain neutre, un refuge pour l'idée qui doit à la fin être prononcée. Un film défile devant mes yeux. Celui de ma vie d'avant, ailleurs, je n'ose pas dire chez moi, je ne sais plus ce que cela veut dire. Comme maintenant. Le jardin de mon père, placé au milieu de la rue devant moi n'a pas de langue, c'est une réalité que je vois. Si jamais je voulais la partager il me faudrait des mots.⁴⁰²

Raconter son passé c'est faire émerger les différentes strates de la mémoire. Que cela concerne les séries d'événements personnels mais aussi sociaux ou politiques, ce sont ces strates cumulées qui conserve la *trace* de cette mémoire. La mise en intrigue de ces événements va donc être le fruit de la *configuration* – et donc de l'articulation – de ces strates successives. Seront alors donnés à lire leurs agencements selon la perspective du sujet qui les raconte.

⁴⁰¹ Huston, Nancy (2004) : *Nord perdu. Douze France*, p. 99.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 141.

Faire émerger ces souvenirs, ces strates mémorielles, c'est convoquer divers éléments pour faire surgir le passé, comme les cinq sens parfois le révèlent à la manière de la Madeleine de Proust. Mais c'est aussi parfois mener une enquête de documentation ou s'appuyer sur des supports convoquant cette mémoire qui deviennent le catalyseur du récit : photographies, lettres, témoignages oraux, par la famille elle-même, par des proches, par des recherches diverses d'archives et autres.

Comme Laura Alcoba qui raconte dans l'épilogue du *Bleu des abeilles* l'importance des lettres de son père pour l'écriture du roman, ces documents ont parfois une place capitale *pour et dans* la narration. Rithy Panh par exemple le précise dans son roman *L'élimination* :

Les archives sont vivantes. Rien n'est silencieux. Une photo. Une feuille de papier marquée au rouge.⁴⁰³

En soulignant le caractère vivant de l'archive, le narrateur souligne non seulement l'importance donnée à ce document, mais par le jeu de la personnification, montre la trace du passé qui offre un dialogue avec le présent. Alors que le passé peut être vu comme un espace temporel révolu, donc silencieux, les archives, quant à elles, traversent les époques. Elles appartiennent bel et bien au présent. Cette documentation constitue le moteur de l'activation mémorielle pour créer à travers le récit un lieu de construction identitaire individuel ou collectif à travers les paroles du narrateur, dépositaire de cette mémoire.

3.1.1.2 La mémoire face à l'Histoire

L'acte de raconter est une étape d'un déchiffrement du sens de l'Histoire : à travers la restitution du *vécu* s'établit la médiation d'une *interprétation*. Cette réécriture de l'Histoire à partir du présent est ce qui s'observe dans la place occupée par le narrateur dans le processus de transmission. L'Histoire n'est pas seulement le *cadre* de la narration, elle en est une partie constituante, à part entière, tel un personnage. Elle est par exemple déterminante concernant les raisons qui engendrent l'exil, elle devient décisive du cours de l'histoire.

Ces romans proposent non pas de raconter l'Histoire, mais des histoires de l'Histoire, et tentent, selon des voies différentes, de ressusciter un monde passé. L'imaginaire, moins

⁴⁰³ Panh & Bataille (2011) : *L'élimination*, p. 86.

menaçant que l'archive ou l'image directe, peut être vu comme un filtre de médiation tout en ouvrant vers un savoir. L'imaginaire peut même devenir une *nécessité*. Selon Georges Didi-Huberman, « pour *savoir* il faut *s'imaginer* »⁴⁰⁴. En effet, il se pose la question suivante : voir une image, cela peut-il nous aider à mieux connaître notre histoire ? À partir de clichés photographiques du processus d'extermination pris clandestinement par des membres du Sonderkommando d'Auschwitz-Birkenau, il cherche à savoir ce que peut nous apprendre une photo de l'Histoire. Car selon lui, il faut compléter cet abus de langage, toute somme très commun, « c'est inimaginable ». Pour Didi-Huberman : « Il faudrait plutôt dire : "C'est inimaginable, donc je dois l'imaginer malgré tout." »⁴⁰⁵ Sur la base de cette réflexion, transposons à la littérature le pouvoir de l'imagination pour recréer l'Histoire.

Les auteurs⁴⁰⁶, témoins d'événements historiques, réalisent par l'écriture une double performance : ils *transmettent* un vécu qui offre une vision de l'Histoire et participent à cet imaginaire qui permet de *comprendre* l'Histoire. L'écriture dans la langue de l'exil contribue à faire découvrir l'Histoire d'une région du monde que les lecteurs de langue française ne connaissent peut-être pas. Ils transmettent aussi cela aux futures générations de leur propre pays.

Dans cette optique de transmission, ces récits de trajectoire individuelle, pourtant marqués par l'Histoire, sont des romans *passeurs de mémoire*. L'accent est mis non pas tant sur les faits historiques eux-mêmes mais plutôt sur leur importance et leur signification dans le cadre du récit. Une intrigue au présent qui fait voyager dans le temps : c'est cette rétrospective qui révèle les événements historiques, et participe à la mise en intrigue des événements vécus individuellement ainsi que du sujet lui-même. Sorte de démarche exploratoire du passé, ces récits posent la question de la représentabilité de l'événement. La mise en mots est certes subjective, mais elle demeure une tentative de le raconter. Comme le souligne Négar Djavadi dans *Désorientale* :

Mais la vérité de la mémoire est singulière, n'est-ce pas ? La mémoire sélectionne, élimine, exagère, minimise, glorifie, dénigre. Elle façonne sa propre version des événements, livre sa propre réalité. Hétérogène mais cohérente. Imparfaite mais sincère.⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ Didi-Huberman, Georges (2004) : *Images malgré tout*, p. 8.

⁴⁰⁵ Didi-Huberman, Georges (2011) : *Écorces*, p. 37.

⁴⁰⁶ Nous quittons ici la diégèse pour s'intéresser au processus d'écriture. Nous ne cherchons pas à examiner ce que les auteurs ont vraiment vécu, mais cherchons à identifier le lien entre récit de soi et Histoire.

⁴⁰⁷ Djavadi, Négar (2016) : *Désorientale*, p. 10.

Au-delà de la vérité, compte la sincérité du regard porté sur les événements du passé, sur l'Histoire. Dans les récits, ces traces de l'Histoire sont le fait d'une anecdote ou d'un souvenir précis. Un autre exemple, ici dans le roman *Je viens d'ailleurs* de Chahdortt Djavann. La narratrice se rappelle son enfance en Iran sous le régime islamique de Khomeini :

Ainsi la révolution marquait-elle d'emblée son existence sur le seuil de l'école. Au fil des jours, les changements se firent plus sensibles et affectèrent tous les domaines. Notre directrice, une quadragénaire élégante, fut remplacée. Certaines de nos professeurs se sentaient gênées, peut-être même menacées. Peu à peu, leurs attitudes se modifièrent : les jupes allongèrent, les maquillages pâlirent, les voix se firent discrètes. D'autres, qui n'avaient jamais été coquettes, se montraient maintenant plus à l'aise. Dans les classes, nous étudions sans manuels, enfin presque. Les manuels d'histoire, d'instruction civique, de littérature persane et d'instruction religieuse nous furent retirés. Les manuels de géographie, de mathématiques et de sciences naturelles, jugés plus innocents, restèrent dans nos mains, mais nous reçûmes instruction de noircir la photo du chah sur la première page. Apparemment, l'histoire que racontaient nos livres ne tenait plus debout et il fallait écrire la vraie histoire, la bonne. Notre instruction civique, monarchique et laïque, devait s'incliner devant les nouvelles lois religieuses. La littérature persane, hélas ! se voulait trop littéraire : elle avait besoin d'une bonne injection de langage religieux. Quant à notre instruction religieuse, visiblement anémique, elle manquait de sérieux : quelques transplantations de dogmatisme, d'esprit belliqueux, de sens du sacrifice et de goût du martyr lui feraient le plus grand bien. Quelles que fussent les bonnes ou mauvaises raisons de ce diagnostic, l'élimination des manuels et l'allègement des programmes, en attendant l'année suivante et les nouveaux manuels, nous rendaient sur le coup la révolution très sympathique.⁴⁰⁸

Longue énumération, souvenirs remplis de détails de cette petite fille : à travers l'exemple de l'école, la narratrice livre un véritable témoignage sur la situation que vit toute une société : la violence, la censure, l'autoritarisme, etc. Cette liste de changements imposés par le régime islamiste illustre à la fois cette époque en Iran et la vision qu'en a cette petite fille : en témoigne la dernière phrase qui est la parole de la narratrice *enfant*. Elle se souvient se réjouir tout de même d'avoir moins de manuels scolaires et donc que les programmes

⁴⁰⁸ Djavann, Chahdortt (2002) : *Je viens d'ailleurs*, p. 15.

scolaires soient allégés. Ce souvenir est à la fois très personnel, en lien avec le passé de celle qui raconte l'histoire, mais donne un éclairage très précis sur l'Iran dans les années 80 : l'Histoire vécue, vue du dedans et racontée plusieurs années plus tard.

En ce sens, la fiction n'a pas prétention à remplacer les documents d'archives ou les recherches des historiens, c'est une évidence. Mais elle est le *lieu* de la manifestation d'un sujet qui *est* et *se raconte* dans l'Histoire. Elle en donne une lecture, certes subjective, mais qui a le mérite de la faire vivre et de la transmettre.

3.1.3 L'intertextualité comme espace de la mémoire

Le réseau d'intermédialité dans nos analyses a montré combien ces références trouvent lieu et place dans la narration. Toutefois, c'est la littérature a une place centrale et demeure le vecteur d'intertextualité dominant. Tantôt la littérature du pays natal, tantôt la littérature française.

Convoquer ces références illustre premièrement la *représentation culturelle* de la langue du pays d'accueil. Telle une langue de culture à travers les œuvres citées, c'est tout un bagage culturel qui est véhiculé, en ce sens nous pouvons dire qu'il s'agit de la manifestation d'une mémoire culturelle à part entière. Pensons ici à Maria Maïlat, dans le roman *La cuisse de Kafka*, où la narratrice raconte cette anecdote de son enfance en Roumanie :

Elle [Madame Tobias, la Française qui a insufflé à l'auteur-narrateur l'amour pour la langue française] me préparait du chocolat chaud, puis elle lisait à haute voix, selon ses humeurs du moment : Proust, Flaubert, Stendhal, Rimbaud, Baudelaire, Eluard. Un jour, pendant qu'elle me lisait du Paul Celan, les larmes baignaient sa voix : Lait noir de l'aube nous te buvons la nuit/te buvons à midi et le *matin/un homme habite la maison/il joue avec les serpents/il crie jouez plus douce la mort/la mort est un maître d'Allemagne*. L'enchaînement des mots s'ouvrait sur un monde incompréhensible pour moi. Les larmes de madame Tobias constituaient la plus fidèle traduction, inégalable.⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Maïlat, Maria (2003) : *La cuisse de Kafka*, p. 98-99.

La littérature est ici un dépositaire de mémoire. En l'occurrence, elle rattache directement la narratrice à son enfance. Au-delà de la découverte de la langue française à travers la littérature, cet événement marque pour elle un symbole marquant qui réactive des souvenirs très précis qu'elle s'attache à raconter. La littérature crée un lien entre deux espaces : d'abord géographique – son pays natal, la Roumanie –, mais aussi temporel – son enfance –.

Se rappeler la littérature de son pays natal ou la littérature française convoque conjointement une mémoire culturelle et une mémoire individuelle. Pensons ici à un exemple dans le roman *Une verrière sous le ciel* où la langue maternelle de la narratrice, qui au matin du 1^{er} mai, fait surface dans ses pensées et la submerge de chagrin. En effet, elle se souvient qu'à cette occasion auparavant dans son pays natal, elle récitait quelques vers du poème romantique *Mai* de Karel Hynek Mácha pour tenter d'adoucir la lourdeur des célébrations politiques. Or, en France, cela n'a plus aucun sens et la plonge dans une véritable nostalgie :

Ce matin, je pense autrement à ces vers. Je ne les ai pas déclamés à mon réveil. Comment les dire en langue tchèque dans ce pays ? Depuis des mois, je me sens émigrée, et immigrée je le suis. Seule dans mon poème qui me parle tout d'un coup différemment. Personne à qui l'avouer. Est-ce que chaque voyageur ayant perdu ses racines débite les vers qui lui racontent son pays, aussi cruel ou invivable que pouvait être son destin là-bas ? Le poème qui raconte un pays perdu, rêvé, magnifié, impossible. [...] À Prague je récitais Apollinaire, comme une ode au départ. À Paris, c'est Karel Hynek Mácha, comme une prière au retour.⁴¹⁰

Ainsi, en plus de convoquer des souvenirs spécifiques dans un processus d'activation mémorielle, ces références intertextuelles engendrent un processus d'identification. Ces traces intertextuelles sont le moyen d'expression d'une pensée ou encore un modèle linguistique et formel. Le matériau littéraire devient un espace de médiation : entre le passé et le présent, entre pays natal et pays de l'exil, entre passé et présent. Selon Piotr, le « métissage des intertextes qui, faisant appel à des mémoires culturelles variées, invitent à une réinterprétation des codes identitaires. L'intertextualité qui interroge dans les cadres d'une

⁴¹⁰ Horňáková-Civade, Lenka (2018) : *Une verrière sous le ciel*, p. 141.

même œuvre les références représentatives simultanément de la littérature pour permettre une lecture plurielle. »⁴¹¹

La littérature mentionnée permet ainsi de créer cet espace où cohabitent les différentes strates de la mémoire. Elle convoque au sein du récit une mémoire plurielle : individuelle, culturelle, collective. L'intertextualité devient une allégorie de la pluralité mémorielle mais aussi identitaire en créant ce dialogue entre les langues et les cultures et participe à cette quête identitaire liée à la mise en intrigue.

Au terme de cette réflexion sur les formes et les fonctions de la mémoire dans les récits de l'exil d'auteurs translingues, il nous apparaît que la place dominante de cette notion en fait une caractéristique singulière dans ce contexte. Cette mémoire plurielle est la manifestation d'un bagage tout aussi composite porté par celui qui raconte l'histoire.

En ce sens, il serait intéressant de penser ces récits comme une littérature paradigmatique de la mémoire. Pourrait-on alors parler de *roman-mémoire* ? Ce néologisme est inspiré du *roman-mémoires* de la première moitié du XVIII^e siècle qui est un récit fictif aux allures d'autobiographie. Il est raconté par un narrateur qui utilise le « je » et qui cherche à s'interroger sur lui-même – en particulier sur sa vie sentimentale –. Des personnages et des événements historiques ayant réellement existé y sont également insérés, de façon à « authentifier » le récit pour garantir l'effet de réel.

Ce parallèle nous semble ici une piste envisageable pour participer à la création d'une cartographie poétique de cette littérature. Le *roman-mémoire* ne serait pas uniquement réflexif comme le *roman-mémoires*, – et ici le « s » a toute son importance – mais il rendrait compte de la portée mémorielle de ces récits de vie.

⁴¹¹ Salwa, Piotr (2004) : « Umberto Eco : Texte hybride, narration rhizomatique, ironie », in : *Le texte hybride*, p. 62.

Regards croisés : le film *Exil* de Rithy Panh

Rithy Panh est un survivant du génocide cambodgien perpétré à la révolution sanguinaire du régime de Pol Pot. Ses parents et une grande partie de sa famille ont été assassinés par les Khmers rouges. Il aborde cette tragédie dans plusieurs romans et des films très personnels. Son roman le plus connu s'intitule *L'élimination* (2012) et raconte le génocide cambodgien, où il a perdu toute sa famille en quelques semaines. Son film *L'image manquante* est une adaptation de ce roman. Le film *Exil* (2016) explore la mémoire d'un génocide à partir des rêves d'un jeune homme cloîtré dans une hutte. Il utilise des métaphores visuelles pour représenter à l'écran le génocide et ses victimes. C'est dans un discours imagé et allégorique que Rithy Panh cherche à donner voix aux disparus mais aussi aux survivants.

Tout au long du film, un jeune homme vêtu de noir, se tient seul dans une petite cabane aux parois de bambou. Comme un songe, des images du Cambodge des années 1960 se dessinent autour de lui : celles du régime des Khmers rouges, la lune et les planètes, mais aussi des photographies anciennes et une série d'objets.

De l'enfance à la solitude de l'exil

Le film s'ouvre sur une photographie du cinéaste étant enfant, éclairé d'une allumette et le narrateur commente : « C'est une phrase difficile à dire : l'exil et l'enfance ne peuvent se regarder en face. L'exil je l'ai connu plus que l'enfance. »



Image 3 : *L'enfance de Rithy Panh*. (00:04:05)

Toute la nostalgie s'exprime ici dans un discours qui fait apparaître l'enfance comme entrevoilée. Dans cette peine ombre, un souvenir lointain, un regard vers le passé, celui de son enfance. En quittant son pays, il a surtout quitté son enfance – enfance qu'il souligne avoir à peine connue. Le territoire de l'enfance, un paradis perdu. À l'écran, cette photo et surtout cette lumière confèrent l'idée d'un souvenir lointain, qu'on se représente à peine. Utilisant une photo de lui enfant, le cinéaste introduit non seulement une part de son intimité, mais exprime ici aussi l'idée que les souvenirs se fabriquent à partir de traces, physiques, quand la mémoire ne sait plus. Les photos en font partie.

Cette première scène, comme une allégorie de la mémoire de l'enfance perdue et de l'abandon, en plus de présenter le personnage, annonce le fil rouge du film – en lien avec le titre – : l'exil. Un exil qui a déraciné le narrateur et qui l'a fait plonger dans la solitude.

La solitude est un motif qui revient de manière récurrente tout au long du film. Le protagoniste – et unique personnage du film – a des gestes lents, s'occupe uniquement de sa survie – manger et dormir – et le silence domine. Peu de commentaires de la part du narrateur, pas de dialogues, peu de bande sonore. Les actions sont peu nombreuses : entre le songe et la réalité, entre la vie et la mort, ce sont les images du souvenir qui s'éveille à chaque fois qu'il dort. Dans une scène par exemple, il se souvient chercher de la nourriture, torturé par la faim. Les images le montrent en train de creuser dans la terre et déterrer des racines. Le narrateur commente : « J'ai eu si faim. À force on aime les racines, la terre, les rats cuits, les serpents noirs. Il me semble les voir encore, dans des rêves inquiétants, morts et vifs, comme moi. »



Image 4 : *À la recherche de nourriture.* (00:27:28)

Le protagoniste dort, mais son personnage se dédouble pour se voir en train de chercher à manger. Toute l'horreur des choses mentionnées qu'il a mangées – qu'il a même fini par aimer – résonne plus fortement encore avec cette image où il cherche, inlassablement dans cette terre pour enfin trouver quelque chose qu'il pourrait manger. Dans cette scène, la réalité se déforme, ce qui est laid devient beau, ce qui est mauvais devient bon. Tel un oxymore, cette scène illustre non seulement la problématique de la survie et de la souffrance dans le voyage exilique, mais aussi le renversement des repères, des codes – ici alimentaires – habituellement convenus. Quand l'homme est contraint à manger de la terre ou des rats, c'est pour échapper à la mort. Pour lui, une deuxième fois.

Lutter contre l'oubli

Le protagoniste rêve beaucoup, toutes ces images de son passé lui reviennent quand il dort. Le sommeil, métaphore de la semi-conscience, permet de faire exister dans le présent un espace temporel révolu. Dans cette double temporalité, le présent de la narration, et le passé des souvenirs se juxtaposent. Cette coexistence des espaces temporels, mais aussi celui des cadres spatiaux, participe à raviver une mémoire qui ne s'exprime pas quand il est éveillé. À propos de la mémoire, Rithy Panh écrit : « La mémoire est, au Cambodge, profondément détruite, émietté. Au-delà des massacres et des souffrances, les Khmers rouges ont mis en place une machine à effacer la mémoire, une machine totalitaire délirante. »⁴¹² Il est donc question ici de lutter contre l'oubli. Ne pas laisser les souvenirs enfouis au risque de l'oublier.

Les photos sont un élément central dans le film. Elles reviennent plusieurs fois au cours du film, comme cette scène où il se rappelle les disparus. Même si elles sont statiques, elles deviennent vivantes dans leur interaction avec le protagoniste. Dans une scène par exemple, se superposent la photo d'une femme, qu'il regarde avec tendresse et se superpose à cette image, une main qui lui caresse délicatement le visage, comme le fait une mère avec son enfant. En ce sens, les photos constituent un moyen de raviver les souvenirs et les faire vivre.

⁴¹² Panh Rithy (2001) : « La parole filmée. Pour vaincre la terreur », in : *Communications* (71). *Le parti pris du document*. p. 373.



Image 5 : *Face aux disparus*. (01:03:12)

Dans cette autre scène, entouré de visages, de personnes, le protagoniste regarde la trace des personnes qu'il a perdues, il se souvient des morts. Dans ce dialogue avec l'absence, il active cette mémoire visuelle nécessaire à faire revivre les images du passé, les individus qui ont partagé son enfance. Mais aussi tous ceux qui ont connu le même sort, ceux qu'il n'a pas connus, mais qui, pour les mêmes raisons que sa famille, ont péri. Cette mémoire collective émerge au contact de ces photos, seul face à la mémoire des souvenirs. Face au destin de la mort qu'ont connu des millions de gens, le protagoniste ressent la douleur du survivant, celle de vivre dans un perpétuel deuil. Un deuil qui renvoie à soi, non seulement dans la solitude, mais qui rappelle que le parcours de vie a été marqué d'événements liés à la perte d'êtres chers, marquant ainsi son propre parcours de vie.⁴¹³ Ici, s'ajoute la dimension collective du génocide, où la mort a touché 1,7 millions de personnes. Le protagoniste, survivant de l'horreur, garde en lui cette mort qu'il a frôlé de près.

⁴¹³ Dans *Journal de deuil* (2009), œuvre posthume de Barthes, l'auteur écrit que le deuil est une preuve du caractère épisodique du *moi* à la fois diachronique et synchronique. Synchronique, c'est-à-dire à l'échelle d'une journée, quand le souvenir de l'être perdu surgit, par exemple et diachronique, à l'échelle d'une vie. L'expérience du deuil révélerait alors la pluralité de l'identité, c'est-à-dire une succession de *moi* distincts liés aux différentes périodes de la vie. Et non un *moi* unique et permanent.

La mémoire face à l'Histoire

Tous ces souvenirs, toutes ces manifestations du passé, portent en eux la mémoire de l'exil du narrateur autodiégétique mais aussi la mémoire collective du génocide cambodgien commis par le Parti Communiste du « Kampuchéa Démocratique » (P.C.K.) des Khmers Rouges, dirigé par Pol Pot, entre le 17 avril 1975 et le 6 janvier 1979. Rithy Panh a 13 ans au moment des événements et survit aux camps des Khmers Rouges.

En plus des photos et des installations symboliques, des images d'archive sont introduites, ainsi que des extraits de chants révolutionnaires.

Il y a par exemple un gros plan sur les titres de ce journal de presse qui témoigne de la libération de Phnom Penh aux mains des Khmers Rouges :



Image 6 : *La libération de Phnom Penh* (00:53:46)

Ce gros plan est le moyen de souligner l'importance de cet événement. D'autres photos et films d'archive montrent des femmes et des hommes travaillant dans les camps, ou encore cette séquence où les rues désertes sont filmées, des vestiges de feux, de restes de violence, et le commentaire du narrateur suivant : « Quitter Phnom Peng dans la peur. Obéir, ne pas mourir. Marcher. Ne plus voir. Ne plus connaître. Un jour aussi, perdre son nom. Perdre les siens dans la Révolution. Que veulent ceux qui ne veulent ni vertu ni terreur. Pendant quatre ans, nous avons été surveillé, comptés, déplacés. Qui s'oppose à la Révolution, sera réduit en poussière. » (11 :35-11 :56)



Image 7 : *Les rues désertes de Phnom Penh.* (11:46)

Ces images d'archives, photos ou vidéos, ancrent le récit dans le réel et font surgir le passé du Cambodge, le ramenant à ces années sous l'emprise de Pol Pot. Le film *Exil* porte sur le témoignage de la survie du protagoniste, mais finalement, c'est tout aussi son passé, et celui de millions de gens qui est raconté. C'est l'Histoire du Cambodge qui se joue dans ces souvenirs. Ce récit est non seulement un témoignage, mais aussi une transmission de la mémoire collective du Cambodge.

Cette alternance parcours individuel et dimension collective apparaît également dans une scène où une photo est dévoilée à l'aide de la lumière d'une allumette – comme pour la photo du jeune garçon à propos de l'enfance –. Il porte une inscription devant lui : PANH RITHY et dessous figure un numéro. Ce jeune garçon, c'est lui : il se regarde, il se voit à cette époque où il a connu les camps.



Image 8 : *Panh, Rity, rescapé des camps des Khmers rouges*. (01:15:35)

Cette scène marque qui marque la fin du film, est une chute qui explique finalement sa condition d'exilé, et donc tout le récit du film qui vient de se dérouler. Entre la photo du très jeune garçon et cette photo, tout le récit est donc une analepse qui révèle différents récits enchâssés sur deux niveau de narration : celui des années 70 à l'époque des Khmers rouges et celui de l'exil.

Faire face au temps

De nombreux symboles métaphoriques et allégoriques parcourent le film. Prenons ici l'exemple de la lune. Quand le protagoniste dort, apparaît une lune au-dessus de lui. La lune est un repère fixe, autant dans l'espace que dans le temps. Même si tous les repères sont perdus, la lune et le soleil demeurent intacts. La lune revient plusieurs fois au cours du film, de manière récurrente. Tantôt de petite taille, tantôt plus grande, mais elle revient toujours, de façon cyclique. Ce repère devient capital dans un contexte où justement, le protagoniste les a tous perdus.



Image 9 : *La lune de Rithy Panh* (00:25:31)

Ce symbole de la constance est rassurant pour le protagoniste. Rithy Panh commente ainsi cette image :

La lune, elle revient comme un repère du temps, parce que je n'avais plus de temps, plus de notion du temps. Au temps des Khmers rouges, on n'avait pas de calendrier évidemment, on n'avait même pas de quoi se nourrir. Donc une pleine lune, c'est un mois. Plus je vois les lunes, dans ma tête, c'est une année. C'est juste pour vous dire que vous avez survécu un mois de plus, un jour de plus, un croissant de lune en plus. La lune m'a donné une notion de temps que je n'avais plus, de temps poétique.⁴¹⁴

La lune comme allégorie du temps. Faire face au temps qui passe : pour se repérer, pour ne pas oublier, pour s'identifier. La lune, c'est le temps de la nuit et du sommeil, là où les songes et les souvenirs s'éveillent ; c'est aussi un élément apaisant, qui veille sur ce jeune homme qui tente par tous les moyens de vivre.

Pour conclure, le film *Exil* est une méditation sur l'absence, sur la solitude intérieure, géographique, politique. C'est aussi les questionnements d'un jeune garçon qui a connu le Kampuchéa démocratique, et de l'adulte qui fait acte de mémoire. La force poétique du film réside dans les diverses symboliques qui mêle les images d'*hier* et celles d'*aujourd'hui*, de cette dualité entre esthétique totalitaire et esthétique de liberté. Constitué de supports hétérogènes et de positionnant entre le conte et le témoignage, *Exil* est un film hybride qui explore la mémoire d'un génocide et celle d'un rescapé.

⁴¹⁴ Entretien avec Yann Lagarde pour l'émission *Les coulisses d'une scène* (France Culture).

3.2. Identité plurielle et écriture sans frontières

3.2.1 Une identité plurielle

3.2.1.1 Le territoire de la langue

Le déplacement exilique montre combien les enjeux du départ ne sont pas que géographiques. Partir, c'est aussi quitter le territoire de la langue maternelle et trouver refuge dans une nouvelle langue. Ce changement linguistique n'est pas seulement un *déplacement* identitaire, c'est une *mutation* complète. Pour certains cette mutation engendre souffrance et révolte ; pensons ici à Agota Kristof qui parle du français comme d'une *langue ennemie* :

C'est ici que commence ma lutte pour conquérir cette langue, une lutte longue et acharnée qui durera toute ma vie. Je parle le français depuis plus de trente ans, je l'écris depuis vingt ans, mais je ne le connais toujours pas. Je ne le parle pas sans fautes, je ne peux l'écrire qu'avec l'aide de dictionnaires fréquemment consultés. C'est pour cette raison que j'appelle la langue française une langue ennemie, elle aussi. Il y a encore une autre raison, et c'est la plus grave : cette langue est en train de tuer ma langue maternelle.⁴¹⁵

Si donc se raconter, c'est explorer la permanence du soi, l'écriture révèle combien cette mutation linguistique marque de manière capitale ce point de charnière dans la construction identitaire. Que l'expérience soit douloureuse ou heureuse, elle est une renaissance, le sujet habite désormais une nouvelle langue, lui offrant une nouvelle perspective sur le monde.

Cette mutation marque le parcours des auteurs tant sur le plan personnel que celui de leur vie d'écrivain – ce qui peut avoir une relation concomitante à en croire la fonction salvatrice de la découverte de ce nouveau territoire linguistique. Le titre du roman *La langue comme abri* de Georges-Arthur Goldschmidt révèle toute l'ampleur de cette nécessité de trouver une nouvelle langue. Que ce soit pour quitter l'Allemagne nazie ou la dictature militaire argentine, la langue libère et sauve :

Il arrive qu'on se mette à l'abri dans une seconde langue, dans une autre langue, qu'on y trouve un refuge, qu'on y trouve un lieu où vivre, et qu'on y naisse, [...] une seconde fois. Je ne crois pas seulement à la langue, mais surtout à la parole, car l'espagnol [...] reste et restera à tout jamais lié pour moi à la peur de parler, à la nécessité de se surveiller, de se limiter, de se censurer

⁴¹⁵ Agota Kristof (2004) : *L'Alphabet*, p. 23-24.

linguistiquement. [...] [Dans cette] situation très particulière qui rendait la menace autour de la parole plus aiguë [...] il a fallu que j'apprenne à contrôler tout ce que je disais, absolument tout, à taire ce qui se disait autour de moi dès que je passais le seuil de la porte, à cacher, en dehors de la maison, ce qui se passait à l'intérieur, à avoir un faux nom aussi. Il est arrivé que je ne sache plus très bien ce que j'avais le droit de dire et ce que je n'avais pas le droit de dire dès que je quittais un espace, l'espace où on vivait de manière secrète et cachée et un espace qui était de plus en plus réduit, de plus en plus menacé au fil des jours. En Argentine j'ai grandi dans la peur de parler et j'ai été à certains moments terrifiée, littéralement à l'idée de dire le mot de trop, de me tromper, car me tromper n'était pas une erreur anodine, ça pouvait conduire à la mort, la mienne et celle des autres, prendre conscience de ce qu'il fallait taire a fait partie de mon quotidien d'enfant.

[...] durant cette période [...] la peur de la gaffe, de l'erreur, dire ce qu'il ne fallait pas dire a fait du silence un premier refuge, mais un refuge douloureux. Par peur de mal dire, j'ai souvent préféré me taire, j'ai souvent choisi de me taire, je suis sortie très lentement de cette fuite dans le silence, peu à peu, de ce côté-ci de l'Atlantique, en France et non seulement grâce au français mais à mesure que j'apprenais le français, une langue que j'ai apprise tout en apprenant à avoir un autre rapport au langage, à ne plus associer la parole à la crainte. C'est dans ce sens que je peux dire que l'entrée dans la langue française a été une nouvelle naissance, je me souviens.⁴¹⁶

Après le premier refuge du *silence*, comme chez Laura Alcoba, vient le second refuge, celui de la langue de l'exil. Se « glisser dans la peau du français »⁴¹⁷ ne permet pas seulement de connaître une nouvelle langue, elle devient l'opportunité de se libérer, dans une dimension salvatrice.

Apprendre une nouvelle langue dans le contexte exilique, n'est pas seulement porter un nouveau masque, qui réduirait le paradigme du changement linguistique à un travestissement ; l'enjeu est de trouver et découvrir un nouvel univers, un nouveau territoire, et se l'approprier.

On n'habite pas un pays, on habite une langue.
Une patrie, c'est cela et rien d'autre.⁴¹⁸

⁴¹⁶ Conférence de Laura Alcoba dans le cadre des Rencontres littéraires de Wuppertal (voir annexe 1).

⁴¹⁷ Manet, Eduardo (2001) : *La sagesse du singe*, p. 99.

⁴¹⁸ Cioran, Emil (1987) : *Aveux et anathèmes*. p. 21.

Et même si Cioran précisera quelques années plus tard que « le passage à une autre langue ne peut se faire qu'au prix d'un renoncement à sa propre langue [et qu']il faut accepter ce sacrifice.»⁴¹⁹, habiter une nouvelle langue, s'identifier à elle devient un nouveau repère dans la quête identitaire.

Cette libération est aussi celle d'une force idéologique, comme le précise l'écrivain afghan Atiq Rahimi :

Ma langue maternelle, le persan, m'impose des tabous, des interdits. La langue maternelle dit l'intime, c'est elle qui nous apprend la vie, l'amour, la souffrance, elle qui nous ouvre au monde. C'est aussi la langue de l'autocensure. [...] Avec le français, j'étais libéré de tonnes de contraintes affectives.⁴²⁰

La langue de l'exil devient une identification non seulement le sujet sur plan personnel, mais aussi pour l'écrivain lui-même. Une voie s'ouvre à travers ce nouvel *outil* qui est la langue. La langue de l'exil va avoir alors ce double effet : elle est le moyen de prendre de la distance avec ce qui est raconté (le passé, le pays natal, les souvenirs, l'exil, la langue maternelle, etc.) tout en s'y approchant au plus près dans l'incarnation de l'écriture :

Je dis toujours qu'écrire en français, pour moi, c'est l'histoire d'un triple airbag. Premier airbag : l'espace entre mon pays natal, la Bosnie et la Bretagne où j'habite aujourd'hui il y a quelques milliers de kilomètres. Deuxième airbag : le temps entre le moment où je pose ma valise à la gare de Rennes, le 22 août 1992, comme un pauvre réfugié, comme un migrant, et le moment où je commence à écrire ce *Manuel d'exil* en 2012-2013, il y a un airbag de quelques décennies qui adoucit. Et finalement, le troisième airbag et ce n'est pas le moindre, c'est la langue. Pour moi c'était une évidence : le livre d'exil doit être écrit dans la langue d'exil. Et ce troisième airbag, la langue française, que j'ai apprise comme ça, un peu partout et nulle part, [...] est très importante car ce « je », moi, ce Velibor Čolić utilisé dans la langue française, j'avais l'impression qu'il n'était pas tout à fait le vrai, c'est à dire qu'il me dédouanait de plein de choses. Voilà la schizophrénie de nous autres, exilés, bizarrement plus j'écris en français, plus mes livres sont écrits dans une langue qui n'est pas la mienne, plus ils deviennent intimes.

⁴¹⁹ Cioran, Emil (1995) : *Entretiens*. p. 114.

⁴²⁰ Propos recueillis par Martine Laval pour *Télérama* (2008).

Force salvatrice et libératrice, expression de la renaissance, refuge nécessaire (parfois), la nouvelle langue imposée par le fruit du sort devient une réponse à une quête. Écrire sur le processus de cette quête et de cet apprentissage, c'est rendre aux mots ce qu'ils ont pu apporter à un moment précis dans le parcours de l'exil. Raconter sa rencontre avec le français, c'est aussi lui rendre hommage.

3.2.1.2 Métissage et hybridité identitaire

L'alternance d'une langue à l'autre ou d'une culture à l'autre, les références aux souvenirs en regard des nouveautés du présent dans la diégèse ou encore le jeu d'hétéroglossie dans le discours : tous ces exemples montrent l'imbrication consubstantielle de ces deux entités que représentent d'un côté la langue et la culture liées à son enfance et de l'autre celles liées au pays de l'exil. Partant de cette imbrication, le translinguisme et le transculturalisme participent alors à la déconstruction des oppositions binaires dans « l'espace symbolique métissé. »⁴²¹ Empruntons ici la notion de *pensée métisse* proposée par François Laplantine et Alexis Nouss qui revendiquent « la pensée métisse comme pensée de la transformation ». D'après eux, la pensée métisse est « une pensée de la tension, [...] une pensée résolument temporelle » parce que le métissage « n'est pas un état mais est une condition, une tension qui ne doit pas être résolue, le métissage est toujours en mouvement, animé alternativement par ses diverses composantes. Sa temporalité sera celle du devenir, constante altération, jamais achevée, une force qui va, le vecteur des changements incessants qui font l'homme et le réel. »⁴²² Le métissage, c'est ce qui se lit au cœur de la rencontre, et c'est d'abord et avant tout une reconnaissance de l'altérité en soi-même. Selon eux, le métissage « s'invente dans un jeu de glissements, de plis, de replis et de métaphores⁴²³ qui appelle une approche plus latérale que frontale »⁴²⁴ Le métissage se conjugue avec altérité : il est le seul « apte à reconnaître la mouvance, l'instabilité des cultures et des identités culturelles. »⁴²⁵ Cette idée d'un processus en perpétuel devenir qui naît de l'entre-deux fait bel et bien écho aux phénomènes de ces récits qui expriment le dépassement des

⁴²¹ Terme emprunté à Piotr Salwa dans : « Umberto Eco : Texte hybride, narration rhizomatique, ironie » (2004), p. 51.

⁴²² Laplantine & Nouss (2001) : *Métissages, de Arcimboldo à Zombi*, p. 7

⁴²³ Le réseau métaphorique et métonymique des récits analysés confirme cette idée.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 16,

particularités culturelles et linguistiques, et restituent une complexité toujours en recherche, dans son rapport à *soi* mais aussi dans l'*altérité*.

Ce rapport à soi s'exprime alors à trois niveaux : d'abord l'acceptation personnelle de ce métissage linguistique et culturel⁴²⁶, puis d'une manière réflexive, dans l'écriture, dans la configuration au sens ricœurien, enfin la combinaison de ces deux niveaux comme en témoigne l'extrait suivant du *Testament français* d'Andreï Makine :

Oui, j'étais Russe. Je comprenais maintenant, de façon encore confuse, ce que cela voulait dire. Porter dans son âme tous ces êtres défigurés par la douleur, ces villages carbonisés, ces lacs glacés remplis de cadavres nus. Connaître la résignation d'un troupeau humain violé par un satrape. Et l'horreur de se sentir participer à ce crime. Et le désir enragé de rejouer toutes ces histoires passées — pour en extirper la souffrance, l'injustice, la mort. Oui, rattraper la voiture noire dans les rues de Moscou et l'anéantir sous sa paume de géant. Puis, en retenant son souffle, accompagner du regard la jeune femme qui pousse la porte de sa maison, monte l'escalier... Refaire l'Histoire. Purifier le monde. Traquer le mal. Donner refuge à tous ces gens dans son cœur pour pouvoir les relâcher un jour dans un monde libéré du mal. Mais en attendant, partager la douleur qui les atteint. Se détester pour chaque défaillance. Pousser cet engagement jusqu'au délire, jusqu'à l'évanouissement. Vivre très quotidiennement au bord du gouffre. Oui, c'est ça, la Russie.

C'est ainsi que dans mon désarroi juvénile, je m'accrochais à ma nouvelle identité. Elle devenait pour moi la vie même, celle qui allait, pensais-je, effacer pour toujours mon illusion française.⁴²⁷

Le personnage ici doit reconnaître porter en lui ce bagage culturel lié à sa terre natale, en l'occurrence la Russie. Cette description épique de son pays d'enfance exprime toute la complexité et la teneur de ce bagage. Cette nouvelle identité, c'est justement la composition de ce qui est en lui, ce dont il ne peut se défaire, couplé à ce qu'il découvre. En cela, le métissage culturel, manifestation visible de l'identité hybride⁴²⁸, est d'abord un processus d'acceptation.

⁴²⁶ cf. Maryam dans *Marx et la poupée* pour qui c'est une lutte.

⁴²⁷ Andreï Makine, *Le Testament français*.

⁴²⁸ « hybride » ici est emprunté à la conception de Homi Bhabha qui développe la question d'*hybridité culturelle* dans ses réflexions autour de la théorie postcoloniale et que nous transposons ici dans le cadre de la quête identitaire à savoir que ce processus d'hybridation se crée par ses marges et par intersection de l'imaginaire et de l'histoire.

De ce métissage accepté naît l'identification d'une identité hybride, une identité à multiple facettes, à la manière dont l'a pensée Amin Maalouf dans *Les identités meurtrières*⁴²⁹. Le rapport à autrui contribue fortement à identifier cette dimension hybride de l'identité :

Tu ne peux pas comprendre parce que toi tu ne vis pas ici, m'a-t-elle dit. Ça t'importe peu qu'une guerre éclate, n'est-ce pas ? Tu as bien la nationalité française, non ? Elle m'avait déjà posé cette question à deux reprises, mais il faut croire que ma réponse ne l'avait pas convaincue.⁴³⁰

Dans cet extrait du roman *La langue maternelle*, le protagoniste échange avec une amie grecque à propos du problème de la Macédoine et la réponse de cette amie souligne toute l'incompréhension à laquelle il se retrouve heurté : Vassilis Alexakis demeure encore très attaché à la nationalité grecque, alors même que plusieurs de ses proches le considèrent comme *français*. Ils ne comprennent pas qu'il ne soit pas citoyen de son pays d'accueil. Ce rapport à autrui renvoie bien évidemment à soi, dans les questionnements qui participent à cette quête identitaire.

Selon Nancy Huston, « les exilés, eux, sont riches. Riches de leurs identités accumulées et contradictoires »⁴³¹ et d'ajouter : « Au fond, on n'apprend vraiment à connaître ses propres traits culturels qu'à partir du moment où ils jurent avec ceux de la culture environnante. »⁴³² Ce serait alors ce chemin, fait de contradictions, de mise en perspective, d'acceptation de soi dans sa pluralité linguistique et culturelle, qui est la voie de reconnaissance d'une identité hybride.

Écrire sur cette construction à travers le récit de soi pourrait être l'expression d'une *surconscience identitaire* à la façon dont Lise Gauvin a développé le concept de *surconscience linguistique*. Si la fiction est le lieu d'autoréflexivité de ces écrivains qui, au contact de plusieurs langues, partagent une sensibilité particulière à la langue développent une surconscience linguistique dans l'écriture, ne peut-on pas prolonger cette position dans

⁴²⁹ Cette question a été discutée au cours d'un entretien avec Maryam Madjidi qui appuie cette idée que chaque personne est constituée non pas de plusieurs identités accumulées au cours de sa vie, mais d'une seule identité qui, elle, est composite : « J'ai surtout voulu démontrer que notre identité est multiple. Nous ne sommes pas faits d'une seule chose, d'une seule culture, d'une seule langue, d'un seul pays. Même si on n'a jamais quitté son pays. » (voir annexe 2).

⁴³⁰ Alexakis, Vassilis (1996) : *La langue maternelle*, p. 57.

⁴³¹ Huston, Nancy (2004) : *Nord perdu*, p. 18.

⁴³² *Ibid.* p. 31.

une orientation identitaire ? La *surconscience identitaire* serait alors cette manifestation dans le récit d'auteurs translingues des identités plurielles qui le composent et deviennent un motif de l'histoire. L'autoréflexivité serait ainsi le cheminement réalisé dans l'écriture pour répondre à la problématique question de la permanence de soi dans le contexte exilique.

3.2.2 Le récit de l'exil au-delà des frontières

En miroir de l'hybridité identitaire, se joue dans ces récits de l'exil une dimension polyphonique et textuelle spécifique. Nous l'explorons ici en trois étapes : d'abord à travers la multiplicité des voix qui se laissent entendre dans le récit, puis à partir de la manifestation physique de cette hybridité dans le texte lui-même ; enfin, en analysant la fonction de cette hybridité dans le travail de l'écrivain.

3.2.2.1 Voix multiples d'un « je » polyphonique

Tour à tour, le jeu des pronoms dans les récits donnent voix à tout un réseau de personnages, nous l'avons montré. Ils laissent place à côté de ce « je » d'autres voix que ce soit dans la sphère du passé ou celle du présent de la diégèse.

Il y a aussi ce « je » qui se raconte et qui lui fait entendre la même personne : le narrateur-protagoniste. Mais alors que ce « je » évolue dans le récit, il prend des formes qui font entendre différentes voix : celle du je-enfant et celle du je-adulte. C'est-à-dire que par un phénomène de dédoublement au sein de la même énonciation, un dialogue entre ces deux entités s'installe.

Cette situation peut être définie comme une polyphonie dialogique comme l'a proposé Bakhtine quand il a cherché à décrire les phénomènes de superposition de voix. Il voit dans la polyphonie dialogique la particularité constitutive du roman moderne, du moins depuis Dostoïevski : ses romans mettent en scène des personnages comme autant de consciences indépendantes mais en interrelation dialogique, qui parlent de manière individuée. La multiplicité des voix présente au cœur de la diégèse des récits analysés, mais aussi à l'intérieur du « je » lui-même qui raconte, est selon nous un phénomène d'hybridation au sens polyphonique du terme : « au-delà des mélanges formels, l'hybridité consiste aussi – on se souviendra bien sûr de la leçon de Bakhtine – en un effritement du monologisme des

systèmes antérieurs de représentation. Les romans se structurent sur le « dialogisme » ou la « polyphonie » ; le texte est un dispositif où les voix se confrontent, convergeant ou divergeant : celles de l'auteur, du ou des narrateur(s), des personnages, de la doxa. »⁴³³

Cette corrélation dialogique peut alors être entendue dans notre corpus au sein même du « je » multiple : le « je » de l'enfance face au « je » adulte, le « je » d'avant l'exil et le « je » d'après l'exil. Le *moi*, dans une tension unitaire, cherche à redonner voix au *moi* « disparu ». Il doit être non seulement retrouvé mais aussi expérimenté comme un autre soi-même, d'un double de ce soi qui aurait vécu en une époque antérieure. Ainsi l'acte de mémoire trouve son véritable sens que parce qu'il est transposé dans l'écriture. C'est par cette forme que la mémoire et par là même l'identité se construit, se donne à lire, se fige pour un temps et trouve un ancrage. Il y a donc de ce caractère muable, mouvant et instable de la situation de l'exil, un espace qui permet de trouver stabilité, constance et attache : le récit. Comme présenté par Ricœur, la configuration fonde les conditions de dépassement du moi en mouvement en se racontant.

3.2.2.2 Se jouer des frontières dans l'écriture

Le réseau de traces d'hétéroglossie est la manifestation la plus visible de cette hybridité⁴³⁴. La présence physique de la langue maternelle, pas toujours traduite par ailleurs, révèle un dédoublement linguistique. Intrusion « exotique » dans le texte en français, cette manifestation du plurilinguisme signe une particularité d'écriture qui crée un pont avec les pensées du sujet écrivant. L'écriture est ici comprise comme une négociation et une mise en contact entre les langues, à l'image de celui qui la formule. Andreï Makine écrit à ce propos avoir un « contact physique » avec la langue dans l'écriture :

L'écriture permet d'établir un contact physique avec la langue, de la toucher. Je m'imagine peut-être que les mots sont des animaux sauvages qu'il faut apprivoiser ? Je cherche autant à les connaître qu'à me faire connaître d'eux.⁴³⁵

⁴³³ Budor, Dominique (2004) : « L'écriture personnelle à l'assaut du roman historique », in : *Le texte hybride*, p. 74.

⁴³⁴ Nous empruntons la distinction hybridité / hybridation à Rogerio Haesbaert (2011) qui définit ces termes comme suit : "hybridité" (lorsqu'il désigne un état, le fait d'être hybride) soit par "hybridation" (quand il s'agit du processus de mélange).

⁴³⁵ Alexakis, Vassilis (2002) : *Les mots étrangers*, p. 80.

Ce qu'il nomme « apprivoisement », c'est ce que nous avons appelé négociation. En ce sens, le récit porte les traces de ce processus en lui-même, tant sur un plan sémantique que syntaxique par exemple. Cette hybridité textuelle est la représentation de la langue propre de l'écrivain, celle d'interstice entre sa langue maternelle et la langue de l'exil.

Outre l'hybridité textuelle, se manifeste également l'hybridité générique. Le roman est un genre protéiforme par excellence, le lieu idéal pour la création d'une écriture hybride. Comme nos exemples nous l'ont montré, sont imbriqués dans les récits d'autres formes génériques comme la poésie, le conte. Cette dimension se retrouve effectivement plus largement dans nombre d'autres œuvres d'écrivains plurilingues et mérite d'être soulignée.

Prenons ici par exemple le roman de Dany Laferrière, écrivain haïtien émigré au Québec, intitulé *L'exil vaut le voyage*. La caractéristique première de ce roman est non seulement son format⁴³⁶, mais aussi sa présentation dont voici deux extraits :

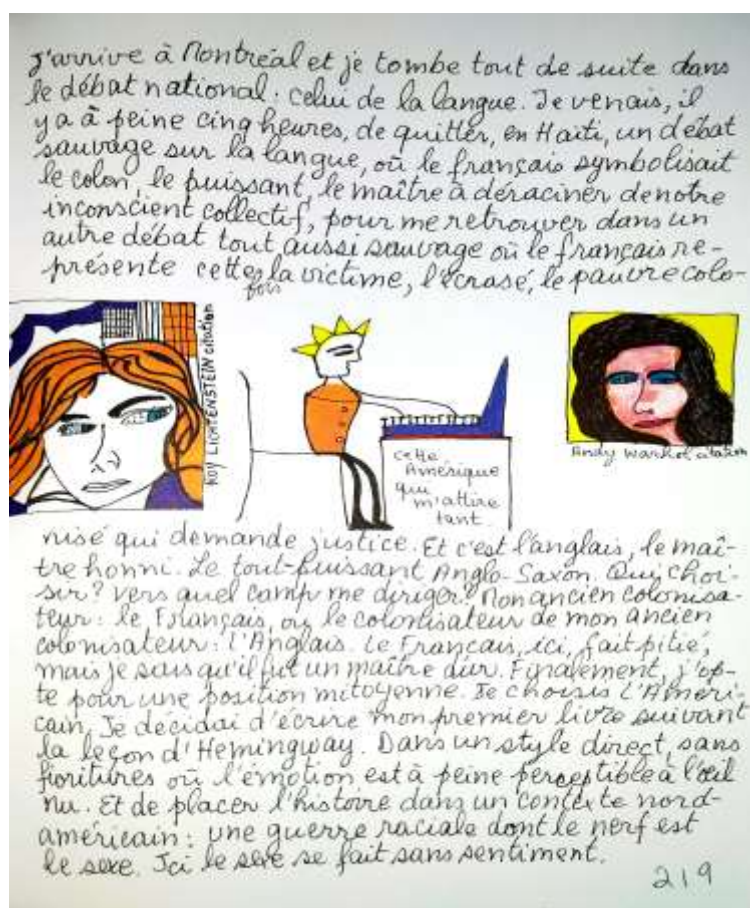


Image 10 : Extrait 1, *L'arrivée à Montréal*.⁴³⁷

⁴³⁶ Format A4.

⁴³⁷ Laferrière, Dany (2021) : *L'exil vaut le voyage*, p. 219.

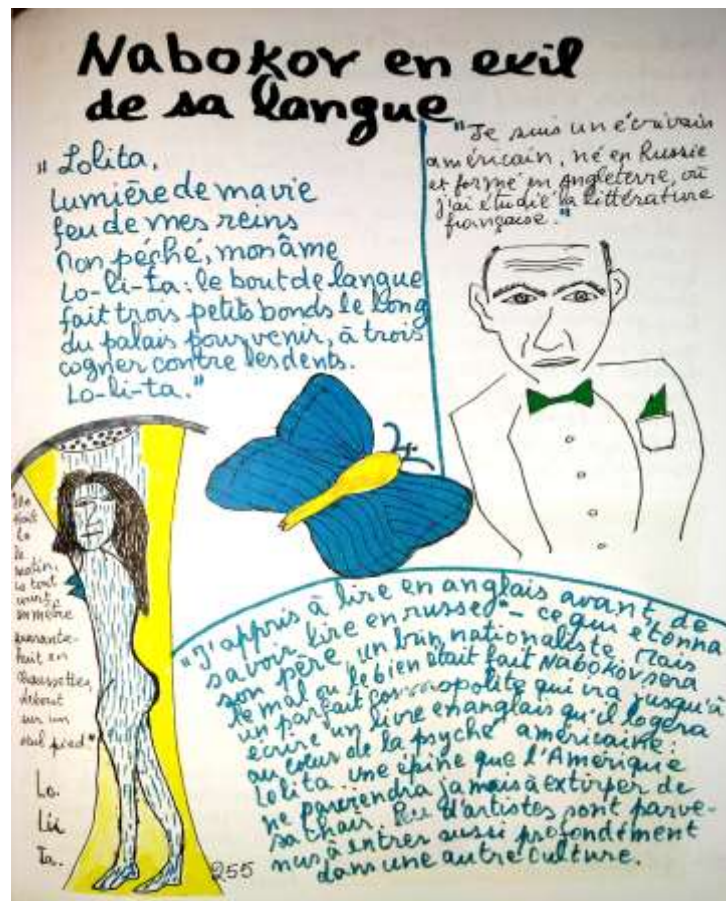


Image 11 : Extrait 2, *Nabokov en exil*.⁴³⁸

Comme nous pouvons le voir, le roman est entièrement manuscrit – même la pagination et le paratexte (maison d’édition, table des matières, lieu d’impression, etc.) – et comporte des dessins de l’auteur. Pourtant, sous le titre de la couverture est écrit : « roman ». Non pas roman graphique, mais roman. Telle une publication brute des cahiers d’écriture de l’écrivain, ce texte qui se revendique comme un roman n’en présente pourtant aucune caractéristique usuellement attendue.

Par ailleurs, le récit est lui-même représentatif d’hybridité générique : tantôt il y raconte son parcours de l’exil, tantôt celui des grands exilés du monde, comme Ovide, Mme de Staël, Graham Greene, José Lezama Lima, Nabokov et bien d’autres. De chapitre en chapitre, le lecteur suit les pérégrinations d’une réflexion autour de l’exil, qui porte sur les influences littéraires et musicales ainsi que les rencontres de l’auteur ; en fait, les événements clés qui font qu’il est ce qu’il est aujourd’hui. Tour à tour, roman, essai, notes de journal : le

⁴³⁸ Laferrière, Dany (2021) : *L’exil vaut le voyage*, p. 255.

genre de cet ouvrage, bien que nommé « roman » détonne d'originalité : une allégorie de l'hybridité à lui seul, tant dans sa forme et son genre que dans son contenu.

Ainsi, nous complétons ici ce que nous avons remarqué dans nos analyses : le récit de soi d'auteurs translingues transgresse les frontières des genres, les combine, joue avec elles. Symbole d'un rejet de quelconque règle formelle, cette expression littéraire devient un texte hybride qui vient souligner la volonté de liberté discursive des auteurs. Peut-être en contrepied du contenu qui relate des événements qui eux n'ont pas été choisis.

Puits sans fond de la création littéraire, le récit de soi translingue engage une négociation de l'entre-deux, un effet d'éclatement de formes et de genres convenus, rendant le texte, tant sur le fond que sur la forme, hétérogène et composite. Cette liberté créative devient un miroir de l'hybridité mémorielle et identitaire qui compose les récits. Le fond et la forme se répondent dans un jeu dialogique à part entière. Le parcours de l'exil devient fécond pour la création romanesque créant de nouvelles formes d'explorations narratologiques et stylistiques hybrides.

À l'instar du concept de *tiers-espace* de Bhabha, dont la théorie vise à rendre compte des processus de production de l'identité en présence de plusieurs cultures. À l'intérieur de ce tiers-espace, l'individu se meut dans un environnement culturel mouvant, qui coïncide avec un espace perpétuellement mobile et une temporalité fluide, ouvrant l'accès à une culture d'hybridité. Ainsi le récit de soi d'auteurs translingues en contexte exilique serait une représentation physique de ce tiers-espace. Espace de la transgression, aux frontières mouvantes et malléables, le récit est un espace ouvert et variable dont la forme serait le reflet de ce qui s'écrit. Ce regard rétrospectif du passé dans une approche créative permet de tisser ses propres liens transculturels. Se raconter dans la langue de l'exil, c'est faire l'expérience de *l'écriture transculturelle*.

3.2.2.3 La littérature pour réparer le monde

Écrire sur *soi*, dans notre recherche, c'est donc porter un regard rétrospectif sur son parcours certes, mais qui est ancré dans le présent. Ce retour mémoriel sur *soi* comme expérience initiatique s'entend aussi dans une dimension collective comme l'ont montré nos exemples. En ce sens, l'acte d'écriture a une dimension constructive pour proposer une lecture du monde et de son histoire.

La littérature de l'exil serait-elle alors le symbole de cet effort de réparation, caractéristique de la littérature contemporaine défendue par Alexandre Gefen ?⁴³⁹ Selon lui, la littérature du 21^e siècle se démarquerait de celle du 20^e siècle, qui est le siècle de la critique et de l'expérimentation. L'époque contemporaine, au contraire, serait marquée par un fort intérêt pour le monde social, pour une lecture des questions actuelles de la société française.⁴⁴⁰ En cherchant à cartographier les récits et les thématiques de la littérature contemporaine, il veut montrer comment s'établit une rupture avec la littérature française précédente, plus abstraite et conceptuelle.

Cette orientation n'est pas sans écho à notre propos. En effet, les exemples montrent bien que la littérature de l'exil, en explorant le motif du déplacement, présente les sujets dans leur relation au monde. Les récits s'attachent avant tout à mettre en avant la singularité de ces trajectoires dans un souci d'ancrer l'histoire dans une dimension sociale plus globale. Sorte de tentative de sauver quelque chose d'une mémoire qui est d'abord de l'ordre personnel, elle le fait en réalité avec une portée collective. Cette singularité devient l'incarnation et la représentation d'un groupe social ou d'une génération. C'est une littérature dont le discours est orienté sur son temps où l'identification des lecteurs est rendue possible. Il n'y a pas la volonté de changer le monde, dans une dimension idéologique ou politique. Il s'agit de donner la parole aux membres de cette société qui la compose et faire voir leur vécu. C'est à ce niveau-là qu'on peut parler d'une littérature de *réparation* selon la thèse de Gefen.

Littérature composite et sans frontières, le récit de soi dans la langue de l'exil offre des facettes qui sont le reflet même de celui qui l'écrit. Espace où se déploient cette multiplicité, elle ne demeure pour autant une littérature autocentrée. Au contraire, elle est ouverte sur le monde. Le récit est le point de rencontre entre le parcours individuel et l'histoire du monde, il est le point de rencontre entre l'auteur et les lecteurs, il est le point de rencontre d'un parcours fragmenté qui trouve ici une unité.

⁴³⁹ Gefen, Alexandre (2017) : *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : Corti.

⁴⁴⁰ Gefen appuie son argumentation sur des œuvres de la littérature française publiée entre 2000 et 2015.

Regards croisés : les statues *Les Voyageurs* de Bruno Catalano



Image 13 : *Benoît* par Bruno Catalano⁴⁴¹

Les Voyageurs du sculpteur français Bruno Catalano né au Maroc et originaire d'une famille italienne représentent des femmes et des hommes en mouvement, valise à la main. Statues de bronze, de taille humaine ou gigantesque, elles sont le symbole du voyage. Catalano en a déjà réalisé plus d'une vingtaine.

Discontinuité et permanence de soi

Tous ces *Voyageurs* sont dans une situation d'*entre-deux* : déjà partis mais pas encore arrivés. Et puis il leur manque une partie du corps. Un morceau de ces individus qui a été laissé, une partie d'eux-mêmes restée là d'où ils sont partis.

⁴⁴¹ Statue exposée à Arcachon – juillet-septembre 2021. [URL : <https://www.galleries-bartoux.com/bruno-catalano-a-arcachon>]

Cette partie manquante interroge et crée une discontinuité autant qu'une continuité. Une discontinuité visible par ce *manque* où ce vide serait une métaphore de l'arrachement : un départ forcé qui laisse des traces, à l'intérieur de soi. Mais en laissant voir l'horizon se crée alors l'expression de la continuité entre les espaces géographiques et temporels. Voir derrière ce voyageur, c'est voir là d'où il vient et donc voir une trace de son passé. Ce vide révèle un espace de l'*entre-deux*. Marchant dans un espace dont les repères sont brouillés, le *voyageur* défragmenté, se dirige vers l'inconnu. Il n'est plus l'homme d'un territoire, mais l'homme qui traverse le monde.

Continuité ou discontinuité de l'être qui part : en route vers un nouvel horizon, un nouveau *soi* est en transition. Il y a l'individu qui se connaît *avant* le départ, il y a celui *pendant* le voyage et reste à découvrir celui *après* le voyage, soit toute la problématique de la permanence de soi⁴⁴². En ce sens, ces statues en mouvement symbolisent ainsi le motif de la quête identitaire.

Une allégorie de l'exil

Ces statues représentent aussi l'exil : une valise à la main, pour seul bagage, jamais les mains dans les poches comme se promèneraient des voyageurs en vacances. Ils sont en train de marcher, ils avancent vers un but. Voyage contraint par l'exil peut-être ou quête de liberté.

La valise représente à elle seul le motif de l'exil. Porteuse d'histoires, plus que d'objets, elle est le symbole du départ. Ce voyageur est dépouillé de tout, il porte seulement quelques vêtements et cette valise. Remplies de souvenirs, d'images, de vécu, elles sont aussi les racines du voyageur en mouvement. À l'image d'une humanité nomade, le voyage se poursuit inlassablement. Et même quand le voyageur disparaît, la valise, elle, demeure.

⁴⁴² cf. concept ricœurrien.



Image 15 : *Fragments* par Bruno Catalano⁴⁴³

Les statues de Bruno Catalano portent en elles une mémoire universelle du déplacement, de l'exil. Elles symbolisent ce qui est perdu quand le trajet, pourtant, continue. La juxtaposition des espaces géographiques et temporels crée une distance autant qu'elle rapproche. Continuellement en mouvement, la valise à la main, ces *voyageurs* continuent leur route, quoi qu'il en coûte.

⁴⁴³ Statue exposée à Venise en octobre 2019.

Conclusion

Se raconter dans la langue de l'exil : voix plurielles de la littérature française contemporaine. Mémoire, identité, fiction de parcours fragmentés. Au terme de notre réflexion, ce titre prend tout son sens – nous osons l'espérer.

Au cœur de débats actuels houleux dans une campagne présidentielle qui bat son plein et dans laquelle des questions identitaires sont sans cesse réitérées dans ce qu'elles peuvent soulever de plus obscur et de plus révoltant, nos œuvres sont les véritables réponses valables et dignes à ces interrogations. Ces récits de l'exil sont des constructions à part entière en tant qu'ils présentent toutes les caractéristiques d'une création littéraire dynamique.

Ils construisent d'abord du sens, un lien, pour rendre compte de la pluralité inhérente à celui qui écrit : la pluralité linguistique, la pluralité culturelle, la pluralité identitaire. De ce *moi* avant l'exil et ce *moi* après l'exil, de cet *avant* et cet *après*, de cet *ici* et ce *là-bas*, le récit en propose un tout uni et homogène. Il ne cherche pas à gommer l'hétérogénéité, au contraire, il la souligne. Il construit aussi un espace clos où la diégèse garantit une unité tout en y dévoilant chaque élément spécifique, en ce sens où la narration n'est pas l'expression d'un discours lisse et universel. Le récit donne à lire ce qui est dans l'interstice, dans l'ineffable – comme le vide des statues de Bruno Catalano. Il est à la fois la lecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur du monde qu'il raconte. À la fois parcours individuel et dimension collective, il laisse entendre sa vision de l'Histoire ; une Histoire qui ne se lit pas pour elle-même mais à travers les individus qui l'ont vécue.

Ces récits de l'exil construisent une mémoire, plurielle et composite – elle aussi ; une mémoire qui donne voix aux disparus, aux absents, aux survivants. Ces *romans-mémoire* se font l'écho d'une mémoire individuelle de celui qui se raconte, mais aussi d'une mémoire familiale, culturelle, collective. Cet acte de mémoire trouve son véritable sens que parce qu'il est transposé dans l'écriture. C'est par cette voie que la mémoire – et par prolongement l'identité – se construit et trouve un ancrage stable.

Face aux accidents de l'Histoire, celle qui laisse des traces à l'intérieur, l'écriture offre un espace de réparation pour lequel la langue de l'exil est un moyen d'accès. Cette pluralité linguistique visible dans le discours fictionnel rend compte de ce parcours fragmenté : il en est autant son incarnation pour elle-même que le témoin de sa

transformation. Le « je » qui se raconte, rend compte de ses multiples facettes dans une manifestation polyphonique et dialectique. Le « je » est à la fois tourné vers le passé du parcours vécu et le présent de l'écriture. Révélant les strates mémorielles et identitaires de celui qui écrit, ces récits sont le paradigme en lui-même de la pluralité.

Plus que des réponses, ces récits sont le lieu de questions et de quêtes. En ce sens, l'écriture est un voyage dans un espace translingue et transculturel, un interstice qui est une invitation au dialogue : tant pour ceux qui composent la diégèse que ceux qui la lisent. Ces récits construisent une véritable dialectique – au sens socratique –. Cette dialectique contemporaine est à la fois introspective et interrogative sur les paradigmes mémoriels et identitaires du parcours de l'exil. Elle est autant la manifestation qu'une invitation à naviguer entre les langues et les cultures. Ces récits de l'exil offrent la voie d'un espace qui redessine les frontières – linguistiques, culturelles, géographiques, temporelles, textuelles. Forte de créativité hybride et transculturelle, cette littérature métissée est un lieu de partage, de transmission et de réflexion qui invite à la nuance et à la distanciation. Le dépassement des cadres formels, que révèle cette cartographie d'un imaginaire créatif, permet d'envisager la littérature de l'exil dans une forme d'autonomie esthétique. Au-delà de la quête mémorielle et identitaire se joue aussi la quête esthétique de ces formes revisitées. La littérature de l'exil n'a pas prétention à se définir comme un genre littéraire en soi, mais elle présente toutefois des caractéristiques qui lui sont propre. L'imaginaire n'a pas de frontières, la créativité littéraire non plus.

Annexes

Annexe 1 : Conférence de Laura Alcoba - Rencontre littéraire à l'université de Wuppertal le 11 mai 2017.

Annexe 2 : Entretien avec Maryam Madjidi - Rencontre littéraire à l'université de Wuppertal le 19 juin 2019 (extraits).

Annexe 1

Entretiens avec Laura Alcoba

Rencontres littéraires – Université de Wuppertal – 11 mai 2017

CONFÉRENCE DE LAURA ALCOBA : UNE LANGUE À SOI

Merci à tous, merci pour cette invitation d'abord, pour ces discours, qui m'honorent, qui me touchent. Beaucoup de choses qui ont été dites vont entrer en écho avec la petite réflexion que j'ai préparée pour vous aujourd'hui.

J'avais proposé ce titre « une langue à soi » ; après coup je me suis dit : qu'est-ce que c'est qu'une langue à soi ? Il s'agit de parler à la fois de l'exil et au bout de l'exil, c'est un nouvel enracinement et ce serait peut-être le second titre ou le sous-titre, je ne sais pas, de cette intervention aujourd'hui.

Alors, écrire dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle, est-ce que c'est un reniement ? Est-ce que c'est une trahison ? Parfois j'ai eu l'impression que ça pouvait l'être. Est-ce que c'est une perte ou est-ce que c'est un enrichissement ? Est-ce que c'est tout simplement un choix dicté par les circonstances ? Est-ce qu'on n'écrit pas tout simplement dans la langue dans le pays où on se trouve ? Dans la langue dans laquelle on publie, qu'on lit en priorité, là où on est à un moment donné. Voilà, c'est un peu la langue à portée de la main, donc c'est le français pour moi. La langue dans laquelle on baigne puisque vous avez parlé d'immersion linguistique précédemment. J'ai baigné dans le français, j'ai réussi à ne pas couler dans le français, même s'il y a des scènes qui sont proches de la noyade au début. Donc ce serait ça tout simplement le choix du français, je vais voir avec vous, poser cette question et essayer peut-être d'apporter d'autres réponses.

Alors curieusement je me suis souvenue de cela en réfléchissant à cette intervention aujourd'hui : curieusement les auteurs qui n'ont pas écrit dans leur langue maternelle m'ont toujours fascinée et c'est en remontant loin dans mes lectures, que je pense à Nabokov, Conrad et particulièrement bien sûr à Elias Canetti, dont j'ai relu pour vous un petit peu son autobiographie qui m'a fascinée lorsque j'avais 20 ans et qui est un livre dans lequel je me suis replongé.

Je vais évoquer très brièvement le parcours d'Elias Canetti, que vous connaissez peut-être, parce qu'il dit quelque chose à propos de son choix, le choix de la langue d'écriture qui me parle et qui rentre en résonance avec ce que je voudrais dire aujourd'hui.

Alors Elias Canetti qui est un auteur de langue allemande, prix Nobel de littérature, a eu un très long chemin linguistique avant d'arriver à l'allemand, alors vous le connaissez peut-être, sans doute, je vais l'évoquer très brièvement, pour ceux qui ne le connaissent pas, ou le rappeler.

Alors, né en 1905 dans les Balkans, juif sépharade, avait pour langue maternelle le judéo-espagnol, qui est la langue de l'exil par excellence puisque c'est la langue figée à la fin du 15ème siècle espagnol qui porte l'expulsion des Juifs d'Espagne en elle, inscrite en elle et qui s'est enrichie de petits mots des différentes terres où cette langue a été portée et a continué à grandir. Donc en l'occurrence pour la version balkanique d'Elias Canetti qui était sa langue maternelle, il y avait dans ce judéo-espagnol des mots bulgares, slaves, turques et Elias Canetti a très tôt parlé bulgare, curieusement une langue qu'il dit avoir oubliée, mais il a grandi dans un creuset linguistique absolument incroyable qui est le creuset des Balkans avant les deux Grandes guerres où on parlait turque, arménien, albanais - il avait tout ça dans l'oreille. Et puis il y a eu très tôt l'allemand, l'allemand qui était la langue que parlaient ses parents entre eux, parce qu'ils s'étaient connus à Vienne du temps de leurs études, ils s'étaient aimés en allemand, ils s'étaient rencontrés en allemand, la langue était la langue de leur rencontre, du théâtre qui les avait rapprochés, et donc ils se retrouvaient en allemand. C'était une manière de se mettre à l'écart de la famille de ne pas être compris de leur fils aîné aussi, c'était le cocon amoureux dans lequel ils se retrouvaient et c'est une langue qu'Elias Canetti, lui, à l'époque ne comprenait pas, donc une langue qu'il a perçue de l'extérieur, évoquant à la fois l'amour et la culture.

Alors qu'il a 6 ans, la famille s'installe en Angleterre et là il devient anglophone, 3ème langue pour lui déjà personnellement puisque le judéo-espagnol, le bulgare, l'anglais. La famille devient anglophone, la famille communique en anglais pendant très longtemps, il a communiqué avec deux de ses frères en anglais et puis le père meurt et la mère décide de s'installer à Vienne avec ses enfants, et là il lui faut apprendre l'allemand, c'est sa mère qui lui transmet cette seconde langue maternelle dit-il.

C'est sa seconde langue maternelle, la langue de l'amour pour lui et il dit avoir connu son entrée dans la langue allemande comme une seconde naissance, alors cet allemand qui est sa langue d'écriture, il a eu avec l'allemand une relation absolument fusionnelle. Dans sa biographie que je vous recommande si vous ne l'avez pas encore lue, le premier chapitre est extraordinaire, il explore sa relation avec cette langue, la genèse de cette relation.

Je ne vais pas m'étendre - c'est un cas fascinant de polyploïdie, son choix de l'allemand prend un sens fort, on comprend à le lire que c'est retrouver le père peut-être ou prendre la place du père, il y a une dimension œdipienne très forte dans sa fascination, pour son amour, son attachement, pour la fascination de la langue allemande. Ce qui peut paraître surprenant, c'est que lorsqu'il doit s'exiler, lui juif en 1938, habitant Vienne, il doit quitter Vienne en 1938, il s'exile à Londres et il continue à écrire en allemand, il reste fidèle à l'allemand et il se définit plus que jamais à ce moment-là, je le cite : « un auteur espagnol de langue allemande » - c'est sa définition.

Alors il y aurait beaucoup à dire sur cet itinéraire, je crois qu'il éclaire de manière différente peut-être déjà les premières questions que j'ai posées. Écrire dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle, est-ce que c'est une trahison, un choix de circonstance ? Quand on lit Elias Canetti, on comprend à suivre son chemin qu'il a puisé dans la langue allemande quelque chose qui lui est proprement vital.

Seconde naissance, l'expression est forte, cela me parle et pour ce qui est de mon choix d'écriture, que je vais essayer d'explorer maintenant, je voudrais l'avoir comme guide, parce que je crois que c'est d'une seconde naissance dans mon cas également. Alors je suis de langue maternelle espagnole, cela a été dit, pourtant lorsque je me suis mise à écrire je l'ai fait spontanément, sans me poser de questions je dirais, en français. Je peux dire qu'il n'y a pas eu de choix de ma part, la langue française s'est imposée à moi au moment où je me suis mise à écrire.

Alors il est vrai que je suis arrivée en France, cela a été dit, à l'âge de 10 ans, au tout début de l'année 79, ma mère s'était réfugiée deux ans et demi plus tôt. J'ai fait mes études en France : secondaires, universitaires ensuite, j'y ai fait ma vie, mes enfants y sont nés, j'y ai construit ma famille, c'est donc dans ce pays que j'ai écrit, que j'écris mes livres, en français, tout cela explique peut-être simplement le choix de la langue d'écriture, on va dire qu'on ne va pas en faire toute une histoire, c'est peut-être un choix de circonstance comme je l'ai dit au départ.

De surcroît, en France après mes études secondaires, j'ai commencé à faire des études de Lettres Modernes et à l'époque – et là je vous parle d'un temps qui est proche et qui en même temps appartient à un autre âge - quand on faisait en France des études de Lettres Modernes, à la fin des années 80, début des années 90, cela voulait dire que l'on faisait des études de lettres françaises, de littérature française, on est très loin de ce qu'est Erasmus. Erasmus était balbutiant à l'époque et cette France-là était très cloisonnée du point de vue universitaire. Et de par ce choix premier je me suis nourrie presque exclusivement de littérature française, durant ces quelques années fondamentales qui pour moi l'ont été et je pense qu'elles le sont pour tous ceux qui ont 20 ans, j'ai entre 20 et 25 ans. Donc je me suis nourrie de littérature française presque exclusivement à ce moment-là, Stendhal, Flaubert, j'en passe, la poésie et puis un auteur, un auteur qui pour moi compte énormément qui est Gérard de Nerval qui est l'auteur des *Chimères*, vous connaissez peut-être, *Sylvie*, *Les maîtres du feu*, *Aurélia*.

Ce sont des lectures que j'ai faites durant ces années si importantes et ce sont des lectures sur lesquelles je reviens sans cesse et ce n'est pas pour rien que la petite trilogie sur l'enfance entre dictature et exil, s'ouvre et s'achève sur une épigraphe empruntée à Nerval. Le choix de ces mots d'ouverture et de clôture de la trilogie que forment *Manège*, *Le bleu des abeilles* et *La danse de l'araignée* entre en écho avec ce que vous avez noté précédemment. Les premiers mots qui se trouvent sur le frontispice de *Manège*, cette citation de Nerval : « un souvenir mon ami, nous ne le vivons qu'en avant ou en arrière », je dirais que le dédoublement du temps dont vous avez parlé est contenu là. C'est effectivement ce mouvement de balancier qui porte ces trois livres, entre passé et présent, c'est sous le signe de Nerval que je l'ai inscrit et sous le signe de Nerval que j'ai fini cette trilogie puisque au tout début de *La danse de l'araignée* il y a cette phrase qui vient de Sylvie : « c'est une image que je poursuis rien de plus » et qui rencontre en écho avec l'autre fil de mon travail littéraire, à savoir cette dimension visuelle, la recherche d'images au sens, je dirais premier, dimension visuelle importante. J'y reviendrai, j'essaierai d'expliquer pourquoi et en même temps essayer d'arrêter le texte, le texte parfois se figeait sur une image au sens poétique, quelque chose que je m'efforce de faire souvent. Donc voilà cette présence de la littérature française est fondamentale et bien entendu présente dans le corps des textes, notamment du *Bleu des abeilles* et *La danse de l'araignée* où la lecture fait le lien avec le père et nourrit le texte sans cesse et notamment la lecture d'auteurs de langue française.

Donc un grand nombre de textes qui ont construit mon regard viennent - pas exclusivement bien sûr, mais en grande partie je crois - viennent de la littérature française, et donc il y a là aussi une explication que j'écrive en français, qui est objective. Je pense que comme la plupart des auteurs, pour moi l'écriture est indissociablement liée à la lecture, on écrit souvent en dialogue avec les autres, que ce soit explicite ou implicite. Que ce soit souvent explicite, notamment dans *Le bleu des abeilles* et *La danse de l'araignée*, on écrit en résonance avec les autres, ces textes qui retentissent en moi,

dont je me suis nourrie, dont je me nourris régulièrement, sont en grande partie des textes français, d'auteurs français, donc une autre raison pour laquelle j'écris en français.

Pourtant, après mon premier choix d'étude j'ai éprouvé le besoin de me rééquilibrer linguistiquement, j'avais l'impression qu'il me manquait quelque chose après cet espace de francisation ou de marche forcée, j'ai éprouvé le besoin d'explorer mon hémisphère hispanique et c'est la raison pour laquelle j'enseigne la littérature hispanique, je vous passe les détails, j'ai fait une thèse en littérature espagnole classique. Mais c'est vrai que ce besoin d'espagnol je l'ai senti, j'ai eu besoin d'explorer mon hémisphère premier je dirais et je suis de ce fait en relation quotidienne avec ma langue maternelle puisque je traduis, cela a été dit, j'enseigne, donc s'il existe un pont entre l'espagnol et le français je pourrais dire que je l'emprunte tous les jours et pourtant j'écris en français.

Mon jardin personnel lorsque je me penche, lorsque je m'apprête à écrire quelque chose de littéraire, un texte de type littéraire, c'est toujours en français que ça se passe. Il y a clairement dans la langue française quelque chose d'essentiel, de vital pour mon écriture et les circonstances que j'ai évoquées précédemment ne suffisent pas à expliquer que j'écris en français, il y a autre chose, je le sais.

Il arrive qu'on se mette à l'abri dans une seconde langue, dans une autre langue, qu'on y trouve un refuge, qu'on y trouve un lieu où vivre, et qu'on y naisse, à cet endroit, comme dit Canetti, oui, une seconde fois, ce pays d'accueil qui est devenu le mien et cette langue que j'ai faite mienne par l'écriture m'ont permis de naître une seconde fois. Je ne crois pas seulement à la langue, mais surtout à la parole, car l'espagnol avec tout ce que je lui dois c'est ce besoin d'espagnol que j'ai et que j'ai éprouvé fortement à un moment de ma vie, retourner à l'espagnol après m'être autant francisée je dirais et bien, l'espagnol reste et restera à tout jamais lié pour moi à la peur de parler, à la nécessité de se surveiller, de se limiter, de se censurer linguistiquement. J'ai passé les premières années de ma vie dans un pays, l'Argentine, et à un moment de l'histoire de ce pays où la langue était sous contrôle et cela durant les années de dictature mais aussi déjà les années violentes et sinistres qui l'ont immédiatement précédée.

Dans une situation très particulière qui rendait la menace autour de la parole plus aiguë encore puisque cela a été dit, j'avais des parents militants, membre des Montoneros et qui sont entrés dans la lutte armée alors que j'avais 7 ans. Enfant, il a fallu que j'apprenne à contrôler tout ce que je disais, absolument tout, à taire ce qui se disait autour de moi dès que je passais le seuil de la porte, à cacher, en dehors de la maison, ce qui se passait à l'intérieur, à avoir un faux nom aussi. Il est arrivé que je ne sache plus très bien ce que j'avais le droit de dire et ce que je n'avais pas le droit de dire. Dès que je quittais un espace, l'espace où on vivait de manière secrète et cachée et un espace qui était de plus en plus réduit, de plus en plus menacé au fil des jours.

En Argentine j'ai grandi dans la peur de parler et j'ai été à certains moments terrifiée, littéralement à l'idée de dire le mot de trop, de me tromper, car me tromper n'était pas une erreur anodine, ça pouvait conduire à la mort, la mienne et celle des autres, prendre conscience de ce qu'il fallait taire a fait partie de mon quotidien d'enfant.

Entre mes 7 et 8 ans, durant cette période que j'ai évoquée dans mon premier livre *Manèges*, la peur de la gaffe, de l'erreur, dire ce qu'il ne fallait pas dire a fait du silence un premier refuge, mais un refuge douloureux. Par peur de mal dire, j'ai souvent préféré me taire, j'ai souvent choisi de me taire, je suis sortie très lentement de cette fuite dans le silence, peu à peu, de ce côté-ci de l'Atlantique, en France et non seulement grâce au français mais à mesure que j'apprenais le français, une langue que j'ai apprise tout en apprenant à avoir un autre rapport au langage, à ne plus associer la parole à la crainte. C'est dans ce sens que je peux dire que l'entrée dans la langue française a été une nouvelle naissance, je me souviens. La voix d'enfant commence dans *Manèges*, il y a eu deux autres livres entretemps, et puis j'ai éprouvé le besoin de reprendre cette voix d'enfant dans *Le bleu des abeilles*. Il y a des passages sur la manière dont on parle à la télévision et notamment la fascination qui est

celle de la narratrice – la narratrice a beaucoup de moi évidemment - mais je vais parler de narratrice, elle est fascinée par la manière dont on parle à la télévision, par les débats politiques, par une liberté dans l'espace public qui bien entendu est inouïe, nouvelle, c'est une découverte, la première fois qui l'éblouit absolument, cette liberté dans l'espace public et je me souviens effectivement de ma fascination parce que c'était une relation au langage que je n'avais jamais vue : le ton qui monte, les envolées, les dérapages, les clashes, les engueulades, alors tout cela se cristallise autour du personnage, enfin de la personnalité de Georges Marchais, qui est, je ne sais pas si vous le connaissez, qui est une des grandes figures du communisme français, à la fin des années 70, début des années 80, il était connu pour ses dérapages.

Je me souviens que petite alors, ce sont ces images qui cristallisent comme ça certaines émotions, l'image de Georges Marchais, hurlant, et la narratrice du *Bleu des abeilles* comme fascinée, sans voix devant ces dérapages, c'est vraiment la découverte de cette autre manière de parler et cela correspond effectivement à des moments forts, marqués dans ma mémoire comme une révélation, cela est possible, je me souviens, derrière ces pages, il y a le regard ahuri, fasciné, qui a été le mien et je me souviens très bien de ne pas comprendre qu'on pouvait dire tout ça et qu'il n'arrive rien, qu'on pouvait dérapier, être dans l'excès et que rien ne se passe, que cette liberté-là était possible et j'ai appris le français, j'ai appris la langue française en même temps que je faisais cette découverte, en même temps que je laissais la peur derrière moi, la langue entrée en moi et quand je dis la langue entrée en moi c'est parce que je me souviens du chemin que j'ai emprunté avec difficulté, je me souviens de l'effort, mais c'est quelque chose à laquelle vous êtes tous confrontés, vous pratiquez différentes langues et vous savez qu'il y a, quand vous apprenez une langue étrangère, quelque chose qui relève presque de l'effort sportif ou en tout cas qui a une dimension physique très forte.

Alors bien sûr il y a l'entrée dans un autre mode de communication, la découverte d'un autre mode de communication et puis en même temps la dimension sensorielle, presque sensuelle de faire entrer une nouvelle langue dans son corps, c'est le sujet, le point de départ du *Bleu des abeilles*, le tout début du livre, la toute première phrase c'est le départ de mon voyage, se trouve quelque part sous mon nez, donc il s'agit d'un départ en exil, de la découverte d'un nouveau pays et il s'agit de la découverte de la langue française et ce voyage sous le nez c'est aussi bien sur un voyage physique.

Alors quand on découvre la langue française, venant de l'espagnol, c'est au niveau de la gorge d'abord que ça se passe, pas seulement sous le nez, les reuh, entre rugissement et Bor borique mais il faut les trouver et puis bien sûr il y a les voyelles, il y a 5 voyelles en espagnol, il y a 5 phonèmes vocaliques en français, il faut donc d'abord les entendre, faire la différence quand on vient de l'espagnol ente patte et pâte, paon, point, pain, pont, on a d'abord l'impression que c'est une blague, qu'il puisse y avoir une différence mais non, ce n'est pas du tout la même chose bien sûr.

Il faut d'abord apprendre à les reconnaître, à les distinguer, au début on ne les voit même pas, on ne les entend pas non plus et puis il faut les faire entrer dans son corps, sous son nez, ce nez qu'il faut apprendre à mieux connaître et où commence l'apprentissage du français je crois, on change forcément le rapport qu'on a avec son nez quand on entre dans la langue française.

Quelqu'un avait dit à ce propos : « qui apprend une nouvelle langue, acquiert une nouvelle âme ». Moi, je crois que qui apprend une nouvelle langue noue aussi une relation avec son propre corps, et doit retrouver ce chemin. C'est ce que j'ai essayé de faire dans *Le bleu des abeilles*, reprendre ce chemin physique et puis cette relation différente autour du propre corps, autour du nez, de la gorge, bien sûr est accompagnée par une libération de la parole, donc l'expérience de l'exil abordé comme un voyage dans la langue, bien sûr change et modifie celui qui fait cette expérience-là je crois de manière sensible, de manière physique. En même temps, aussi bien dans *Le bleu des abeilles* que dans *La danse de l'araignée*, la narratrice, alors je vais dire la narratrice toujours bizarre de dire la narratrice : c'est moi, ce n'est pas moi, bien sûr c'est un personnage, forcément et bien entendu je

me suis servie, j'ai travaillé sur des souvenirs et une expérience personnelle, mais je continuerai à dire la narratrice.

La narratrice dans ce livre-là est en contact avec son père, par écrit. Dans *Le bleu des abeilles* et dans *La danse de l'araignée* qui clôt cette petite trilogie, la narratrice et son père qui est resté en Argentine s'écrivent religieusement je dirais, une fois par semaine et cette correspondance qui est au cœur de mes deux derniers livres bien sûr est le reflet ou la transformation littéraire de la correspondance réelle que j'ai eue avec mon père qui est resté prisonnier politique en Argentine jusqu'au mois d'août 81. Donc durant plus de deux ans, nous nous sommes écrits deux fois par semaine effectivement et c'est la relecture de cette correspondance qui est celle avec laquelle je dialogue en fait dans ces deux livres. Mais le fait que la narratrice soit en contact avec son père, par écrit, c'est aussi une manière d'être en contact avec l'autre manière de parler, celle d'avant, celle d'avant la révélation télévisuelle avec George Marchais qui hurle dans le poste de télévision.

C'est-à-dire que les lettres rappellent à la narratrice la parole sous contrôle, pourquoi, parce que bien entendu les lettres qu'ils échangent sont lues par l'administration pénitentiaire, elles doivent répondre à un certain nombre de règles pour franchir le barrage des contrôles. Elles ne peuvent s'écrire qu'en espagnol, il ne peut pas y avoir un mot de français dans cette correspondance-là. La narratrice est pourtant tout occupée à son apprentissage du français et son père essaie de l'accompagner dans cet apprentissage-là, il est le gage de sa libération, de la réussite dans sa nouvelle vie mais il ne peut l'accompagner dans ce chemin-là qu'en espagnol et en même temps en se sachant sous le regard de la prison. En fait il y a toute une série d'évocations dans *Le bleu des abeilles* et dans *La danse de l'araignée* qui font écho à propos de la correspondance, aux scènes de fouilles qu'il y a dans *Manèges*, quand on rentre dans la prison, la petite fille quand elle entre dans la prison elle est fouillée, avec sa grand-mère, elle est fouillée, on tâte, on palpe et de la même manière on sait que les lettres vont être passées au peigne fin et que pour passer ce contrôle-là il faut même des échos, des mots que j'ai tirés comme ça d'un livre à l'autre et ces scènes se font écho bien sûr dans *Le bleu des abeilles* et dans *La danse de l'araignée* c'est par écrit que ça se passe, mais il faut se montrer, il faut passer les contrôles pour que la rencontre épistolaire se passe. Alors le père et la fille vont chercher des stratégies, alors on sait à quel point la censure génère parfois des stratégies qui peuvent être riches et la stratégie du père est de proposer à sa fille de lire un livre en même temps, lui en espagnol dans sa cellule parce qu'il faut que le livre soit accepté, elle en français en banlieue parisienne. Pourquoi ? Parce qu'il faut qu'elle avance. De ces lectures communes, en espagnol forcément puisqu'il faut passer les contrôles, l'examen de la lettre, il faut que la lettre parvienne à l'autre et donc qu'elle se soumette à un certain nombre de règles, mais en même temps dans cette lecture partagée, il y a un espace partagé hors contrôle. Cela est authentique, cet élément-là effectivement c'est le truc qu'avait trouvé mon père pour faire exploser disons les cadres imposés par la prison pour l'échange épistolaire, mais il me semblait que ça disait beaucoup des livres, du pouvoir qui pouvait être le leur et c'est pour cela que c'est quelque chose, ce fil est essentiel dans ces deux livres et c'est quelque chose qui accompagne de manière paradoxale, ce rapport à l'échange sous contrôle mais qui arrive quand même à déjouer les contrôles d'une certaine manière grâce aux livres et à la lecture partagée.

En tout cas, vous l'aurez compris, ce qui est certain c'est que le fait que cette correspondance soit évoquée et revisitée en français alors qu'elle a lieu en espagnol et on dit qu'elle est en espagnol mais qu'on s'échappe d'une certaine manière du contrôle en français, grâce à la langue française, bien entendu cela a un sens fort quand même.

Mon premier livre alors, *Manèges*, qui a été traduit en espagnol, qui est aussi traduit en allemand, dans d'autres langues mais c'est bien sûr la traduction espagnole dont je vais parler un peu. C'est un livre qui se passe pleinement, exclusivement dans le temps d'avant, la parole libre je dirais dans le continent de la peur et du silence qui se passe exclusivement en espagnol et dans un espace hispanophone et dans ce premier livre j'ai travaillé à partir de souvenirs qui étaient gravés en moi

très précisément en espagnol, c'est un livre que j'ai porté très longtemps mais qui s'est mis en quelque sorte en route après un voyage en Argentine que j'ai fait en 2003, quand je suis retournée pour la première fois dans la maison où j'ai vécu enfant, cachée avec ma mère après l'arrestation de mon père, entre l'été 75-76, l'été austral et le mois d'août de la même année, soit quelques mois avant et quelques mois après du coup d'Etat 76.

Quand j'ai retrouvé ma mère juste avant d'aller dans cette maison, elle avait changé de tête, elle s'était coupée les cheveux, elle les avait teints, parce que sa photo avait été publiée dans les journaux, qu'elle était recherchée, le changement était tel que la première fois où je l'ai revue, je ne l'ai pas reconnue, on était donc entré dans une clandestinité supérieure, l'espace se rétrécissait fortement, nous sommes allées vivre à ce moment-là dans la maison au lapin. Ce que j'appelle la maison aux lapins dans ce premier livre, où nous vivions avec un couple qui attendait un enfant, d'où le titre espagnol *La Casa de los Conejos* qui a été repris en allemand pour le titre du livre, alors il y avait dans cette maison une imprimerie clandestine derrière des cages de lapins qui étaient là pour servir de couverture, pour justifier les allées et venues qui avaient pour cause qu'il y avait là une imprimerie, derrière un mur qui coulissait de manière magique pour l'enfant que j'étais, il y avait un dispositif électrique très complexe et une partie du mur s'ouvrait et derrière il y avait une rotative, ma mère travaillait là et faisait imprimer des journaux, des exemplaires. C'était le cœur et la raison d'être de cette maison et puis bien sûr on faisait entrer de l'encre, du papier, on sortait de là des journaux, mais cachés et on mettait des lapins dans des cages pour justifier des allées et venues des voisins, on faisait entrer et sortir des lapins, de la nourriture, ce qui était vrai aussi mais disons que cela servait de couverture à l'activité réelle de la maison.

Tout le monde était là en danger de mort, nous le savions bien entendu et s'il y a un moment où j'ai été confrontée à la peur de parler, je crois que c'est dans cette maison qu'elle est arrivée à son comble. La mort qui nous menaçait ma mère et moi et toutes les personnes présentes a épargné ma mère et moi, puisqu'on a quitté cette maison au mois d'août. Peu de temps avant la naissance de l'enfant de Diane, mais au mois de novembre de la même année une attaque a pris d'assaut cette maison, extrêmement violente et toutes les personnes qui se trouvaient là, et il y avait en plus une réunion ce jour-là, 24 novembre 76, toutes les personnes ont trouvé la mort dans cette maison et l'enfant a disparu, on n'a jamais retrouvé son corps et on pense qu'elle est vivante, on l'espère, elle aurait aujourd'hui 40 ans, bientôt 41 et comme vous le savez peut-être sa grand-mère qui apparaît dans le livre, je crois que certains d'entre vous l'ont lu, est une des fondatrices des grands-mères de la place de mai. Tout cela je le savais sans le savoir, je savais ce qui s'était passé, j'ai éprouvé à un moment le besoin de retourner dans cette maison et c'est un besoin physique que j'ai éprouvé fortement. J'avais des images mentales, des sensations, je n'avais aucun relais verbal, très peu, pourquoi, parce que dans ma famille et tout particulièrement pour ma mère il y a une sorte de grande difficulté à parler de cela, de cette expérience-là, je ne vais pas m'étendre sur les raisons. Je pense qu'il y a quelque chose qui relève de la culpabilité du survivant et qui est très fortement ancrée en elle, je parle trop longuement, peut-être trop lentement, j'ai ajouté plein de choses.

Je voulais dire que je suis certaine que c'est le français qui m'a aidée à mettre tout cela en mots et pour brièvement vous dire un petit peu ce que j'avais mis par écrit, ce livre qui est considéré, qui a été reçu en Argentine comme un livre argentin et qui a été publié et édité en Argentine dans la collection *Literatura Hispánica*, il est considéré comme un livre français en France et je l'ai écrit en français.

Il y a eu au moment de la publication en Argentine beaucoup de gens qui se sont approchés de moi pour me dire en substance, et c'est quelque chose qui arrive encore régulièrement puisque je reçois encore beaucoup de mails de lecteurs qui me disent : « voilà, j'ai vécu quelque chose de proche mais je n'arrive toujours pas à le dire, je n'arrive toujours pas à le formuler » et je suis certaine que si ces mots et ces expériences et ces images que j'ai essayé de mettre en mots, je parle d'images parce que

je n'avais aucune image, aucune trace physique de la maison aux lapins, parce qu'il était interdit dans la clandestinité de prendre des photos et bien si j'ai réussi je crois à mettre en mots tout cela, je crois que c'est en grande partie grâce à la langue française.

Je vais finir sur un échange qui m'est venu à l'esprit dans le train, ce matin. J'ai dernièrement eu un échange avec une romancière iranienne, d'origine iranienne mais qui écrit en français, qui s'appelle Maryam Madjidi et qui vient d'ailleurs d'obtenir le Goncourt du premier roman en France et qui a, dans son dernier livre où il est question aussi d'une enfance iranienne écrit en français, il y a beaucoup de points communs entre son travail et le mien. Et elle a écrit une phrase que je trouve pour le coup très belle, à propos de laquelle nous avons échangé dernièrement lors d'une rencontre littéraire : « Je ne suis pas un arbre » dit-elle, elle dit je ne suis pas un arbre bien sûr puisqu'elle revendique la liberté linguistique personnelle et aujourd'hui vous savez que le fait de ne pas se laisser enfermer dans ces histoires de racines en France, a bien sûr en France, un sens fort dans le contexte politique actuel.

Je partage ce souci, ce désir, je comprends, je ne suis pas un arbre non plus, bien entendu, j'aurais envie de dire la même chose qu'elle. Et pourtant j'ai l'impression que je suis aussi un arbre, c'est-à-dire que je me suis enracinée dans la langue française, je suis peut-être un arbre voyageur, un arbre capable de se déplacer, mais ce qui est certain, c'est que sans la chance qui m'a été donnée de m'enraciner dans la langue française une seconde fois, sans cette seconde naissance, je serais aujourd'hui sans voix, sans parole, sans sève, pour filer la métaphore, une sorte d'arbre mort.

Trouver une langue à soi, le chemin peut être lent, complexe, chacun effectue le sien, mais c'est la condition première de l'écriture, de la construction et du dépassement, je crois de la mémoire. Merci.

Annexe 2

Entretiens avec Maryam Madjidi - Extraits

Rencontres littéraires – Université de Wuppertal – 17 juin 2019

Marie Cravageot : Nous sommes ici pour parler de *Marx et la poupée*, un livre qui raconte l'histoire d'une petite fille qui doit quitter l'Iran à l'âge de six ans et arrive alors à Paris. L'histoire de ce roman c'est en partie la vôtre, Maryam Madjidi, donc on parlera aussi de la dimension autobiographique du roman. Mais avant, pouvez-vous nous dire quelques mots sur la structure de ce roman qui a trois parties distinctes ?

Maryam Madjidi : Bien sûr. Bonjour tout le monde. Alors effectivement, ce roman est divisé en trois parties. Première naissance, c'est la naissance de la petite Maryam en 1980 à Téhéran en Iran. La deuxième, c'est la deuxième naissance et c'est la naissance de l'exilée qui vient d'arriver dans un nouveau pays et qui doit tout réapprendre et se forger en se construisant une nouvelle identité en 1986. Et puis, il y a une troisième partie dans ce roman : c'est la troisième naissance. La petite Maryam devient une jeune femme et retourne à l'âge de 23 ans en Iran pour y retrouver, peut-être, ses racines.

Marie Cravageot : Et c'est en partie votre histoire mais c'est, quand même, une fiction. Dans quelle mesure y a-t-il des éléments de fiction et d'autres qui sont autobiographiques dans votre roman ? Comment cela s'est-il construit ?

Maryam Madjidi : Pour moi, c'est difficile de répondre à cette question, car à partir du moment où une personne écrit, presque naturellement, il y a les éléments de fiction qui s'y mêlent. Le fait même de raconter amène une distance, donc on est déjà dans une déformation du réel. Il y a des éléments de fiction surtout dans les personnages. Par exemple, le personnage de la mère ne correspond pas à ma vraie mère. Pour vous, elle est comme ça, mais ceux qui la connaissent ce n'est pas le cas. Et même ma propre mère a été très surprise de la vision que je porte sur elle. Je n'ai pris d'elle qu'un aspect mélancolique. Une femme silencieuse, frappée par le sort de l'exil, l'ayant subi et tendue dans une espèce de sommeil. Ce n'est pas du tout ma vraie mère, la mienne est drôle, elle est gourmande de la vie, donc ça n'a rien à voir. Mais ça c'est mon jardin secret. Je ne vais pas vous révéler chaque détail qui a été transformé. Ecrire c'est déformer le réel parce que nous ne sommes pas des journalistes, je n'ai pas fait un reportage sur ma vie, ce n'est pas un documentaire sur l'Iran. Le regard de l'auteur porté sur sa vie - c'est ça pour moi l'autobiographie.

Marie Cravageot : Sur quoi se base l'écriture ? Est-ce que ce sont seulement des souvenirs ?

Maryam Madjidi : Ça ne se base que sur ma mémoire. J'ai refusé de demander à mes parents de savoir si ceci était vrai ou pas. Mon père, en le lisant, était insupportable parce qu'à chaque page il disait : « Ah non, ce n'était pas comme ça. Non, non, cette famille n'est pas restée trois mois chez nous mais presque un an. ». Mais sur vous lecteurs, qu'est-ce que ça fait ? Rien, ça ne change rien. C'est là que l'exactitude de la réalité n'a rien à voir avec la littérature. Et j'ai expliqué à mon père que justement je ne cherche pas à être exacte. La tromperie de la mémoire, c'est quelque chose d'intéressant, pourquoi, moi, j'ai imaginé qu'ils étaient restés que trois mois et pas un an. Cette trahison de la mémoire dit quelque chose de beaucoup plus vrai, de plus intéressant et révélateur. Pour moi, la littérature c'est juste tout ce qui fait l'infidélité par rapport au réel.

Marie Cravageot : Le roman s'ouvre effectivement sur une scène que vous n'avez pas pu vivre, pouvez-vous nous en parler ?

Maryam Madjidi : Le roman s'ouvre sur une scène antérieure où on voit un homme qui est dans une cellule et qui grave sur une pierre un prénom qui est c'est celui de Maryam. Il s'agit de mon oncle qui a fait cinq ans de prison. Quand je suis née, il était encore en prison. Il l'a gravée à l'aide d'une aiguille à coudre. Le roman s'ouvre sur cette scène qui est une scène d'écriture puisqu'il écrit. Or moi, j'ai écrit ça sans me rendre compte qu'en fait le seul moment où on écrit sur une pierre c'est la pierre tombale. Une naissance, un cadeau pour une naissance, car ce bébé n'a que quelques jours, et en parallèle il y a l'inscription funéraire. Alors c'est toute l'histoire de ma vie, les six premières années de ma vie la mort et la vie ont toujours étaient proches l'une de l'autre. C'est pour ça que la deuxième scène qu'on découvre : « Il était une fois le ventre de la mère », c'est la même contradiction, même un oxymore, deux choses opposées qui s'associent. La mère est enceinte de sept mois et elle va manifester. Mais elle se fait poursuivre par la milice, alors elle saute du troisième étage de l'université de Téhéran, enceinte. Elle porte la vie mais la mort danse autour d'elle et veut l'attraper. Ce saut, c'est à la fois la mise en danger de la vie et même elle le fait pour sauver la vie. Là aussi, on a cette contradiction, cette danse opposant la vie et la mort qui s'écrit à chaque page.

Marie Cravageot : Qui raconte l'histoire ? Car Maryam, la narratrice dit tantôt « je », tantôt « elle ». Est-ce qu'il y a une double narration ? Est-ce qu'il y a la « Maryam jeune » et la « Maryam adulte » ? Est-ce qu'il y a une mise à distance d'une double narratrice ?

Maryam Madjidi : Oui bien sûr. Pour moi, l'autobiographie c'est se mettre en scène à chaque page, c'est-à-dire, construire mon propre personnage et dialoguer avec lui. Je suis à la fois l'auteure qui a pensé ce livre et je suis en même temps la narratrice qui dialogue avec elle-même et les autres personnages. Sans oublier ce personnage que je crois être moi-même. C'est pour cela que je trouve que l'autobiographie est une forme d'écriture passionnante, c'est une mise à nu de la figure de l'auteure. Mais en même temps, elle se dévoile et se voile sans cesse à travers le jeu des pronoms

personnels. Je fais la même chose avec les autres caractères du roman parce que je parle à la ou de la mère avec « tu » ou « elle ». Je me mets aussi, parfois, dans sa tête. Je voulais quelque chose qui mêle vraiment les points de vue, les genres. J'ai surtout voulu démontrer que notre identité est multiple. Nous ne sommes pas faits d'une seule chose, d'une seule culture, d'une seule langue, d'un seul pays. Même si on n'a jamais quitté son pays. J'ai rencontré des lecteurs qui m'ont dit : « Je ne suis jamais parti de mon pays mais je me sens multiple. ». Ce n'est pas lié à nos déplacements, à nos mouvements. Nous venons déjà de deux personnes, parfois de trois ou de quatre selon nos rencontres. Amin Maalouf m'a énormément inspiré et il dit dans son livre *Les Identités Meurtrières* : « Réduire l'identité de l'humain, c'est réduire son pouvoir, sa dimension infinie. » Je voulais montrer à travers le style de ce roman que tout est multiple, rien ne peut se définir par une seule étiquette. On me présente comme une auteure franco-iranienne. On m'a mis tellement d'étiquettes ! Je suis franco-iranienne mais je dépasse cela, ça va plus loin. Pourquoi je ne serais pas une auteure européenne ? Ou encore une auteure asiatique car j'y ai beaucoup voyagé ? Libre à chacun de jongler avec ces étiquettes-là.

Marie Cravageot : Au sujet de ce mélange des genres, votre livre est annoncé comme un roman, mais il a des traces de contes, de fables, de poésie. Vous citez des auteurs, mais vous écrivez aussi de la poésie. Pourquoi ce mélange des genres dans ce roman ?

Maryam Madjidi : Parce que le mélange des genres c'est la liberté formelle. C'est pouvoir faire avec plusieurs formes. Pouvoir naviguer dans plusieurs genres littéraires, ne pas se cantonner à une seule structure. Lorsque je suis retournée pour la première fois en Iran, j'avais 23 ans, et, une fois rentrée en France j'ai écrit quatre petits contes que j'ai intitulés *Les contes de l'exil*. Ce sont ceux que l'on retrouve dans le roman. C'était le conte, mais avant les contes j'ai écrit beaucoup de poèmes. La forme brève et la dimension poétique, on les retrouve. Finalement, le roman est venu comme pour englober tous ces genres-ci en lui. Je ne sais pas pourquoi on voudrait qu'un livre ne soit que d'un seul genre. Vous voyez comme la différence, la diversité fait peur parce que ce sont des réflexes que nous avons. J'ai fait des études de littérature à Paris et c'était perturbant d'avoir un livre qui ne correspondait pas aux théories littéraires. Peut-être que j'ai voulu me détacher de la cohérence, de l'harmonie.

ND : Est-ce que vous avez toujours de la famille en Iran ou des amis ? Et est-ce que vous êtes en contact intense ? Vous y allez souvent ? Je sais que la situation politique n'est pas facile mais maintenant on peut faire du tourisme là-bas.

Maryam Madjidi : Alors, il y a plusieurs points dans ce que vous dites. Oui, j'y allais régulièrement, j'ai dû faire quatre ou cinq voyages d'un mois ou parfois deux semaines. C'était surtout pour voir ma grand-mère. Après la publication de ce livre je n'y retourne plus par prudence. A partir du moment où on s'expose publiquement en tant qu'Iranien ou Iranienne, on prend un risque et je n'ai pas envie de le prendre. Je ne veux pas jouer l'héroïne. C'est un choix de ma part, je n'y vais plus. Ce contact s'est arrêté. Alors je garde aujourd'hui un contact téléphonique mais qui est douloureux parce que ça me renvoie à ces coups de fil que ma grand-mère me passait quand j'étais petite. Ce n'est pas forcément évident pour moi. Les médias donnent une image d'ouverture. Moi, je n'y crois pas et concrètement la situation en Iran n'a pas changé. Ce n'est pas parce que quelques touristes reviennent ravis que cela veut dire que le système juridique et économique de ce pays a changé. Il faut faire la part des choses. Vous savez, j'ai un ami qui a fait un voyage en Corée du Nord mais ça ne veut pas dire que le pays a changé. Pour l'Iran, c'est la même chose. Il y a quelques mois de cela, une avocate qui défend les droits des prisonniers, donc les droits de l'homme, a été emprisonnée. Elle risque 169 coups de fouet. Et bien moi, je peux vous dire que tant que des personnes subissent encore ça en Iran, c'est bien la preuve que le pays n'a pas changé du tout sa constitution en faveur de la liberté et donc de son peuple. Pour moi, ça ne veut rien dire. Je ne cautionne pas le tourisme en Iran, je pense que c'est quelque chose qui fait croire de fausses choses aux gens, des idées erronées

et c'est très vicieux. Et puis, vous me direz peut-être que c'est important pour échanger avec les Iraniens et Iraniennes car le tourisme peut construire une passerelle, mais elle est fragile. Si vous allez en Iran, vous êtes un objet de curiosité pour eux, tout comme ils le sont pour vous. L'exotisme fonctionne dans les deux sens. Il peut y avoir un échange, mais je ne sais pas si cet échange changera quelque chose. Cela dit, c'est peut-être mieux que rien. En tous cas, ce n'est pas mon point de vue. Je pense que ça met de la monnaie dans la caisse et renforce un régime qui est dictatorial.

Marie Cravageot : Vous avez utilisé le mot « harmonie » et je me suis posé la question : est-ce que justement le récit de soi, se raconter, est une écriture qui permettrait d'aller prendre différentes parties de vies pour lui trouver une forme d'harmonie ? Est-ce que se raconter, c'est mettre un peu de cohérence dans un parcours de vie fragmenté ?

Maryam Madjidi : Oui bien sûr, c'est une manière de se réapproprier les éléments marquants d'une vie, de se construire une sorte d'identité littéraire et d'avoir une prise sur les choses. Je ne crois pas à l'écriture thérapeutique. En France, c'est la grande tendance, le bien-être, les trucs de développement personnel. Il y a un rayon pour ça dans les librairies françaises. Je ne critique pas car je pense que ça peut faire du bien et si ça peut aider à trouver un sens, bien sûr pourquoi pas. Cependant, ce n'est pas de la littérature. Et ces livres en détails sur les livres littéraires comme si les écrivains écrivaient pour se sentir mieux. On m'a déjà dit à propos de mon livre : « C'est un livre qui m'a fait du bien. ». Je comprends, mais moi ça m'agace. Je n'ai pas envie d'écrire des livres qui font du bien, je veux écrire des livres qui perturbent. Celui-là est peut-être trop gentil, je ne sais pas. L'écriture thérapeutique non, la thérapie ça se passe dans le cabinet d'un psy, dans un cours de yoga, de médiation. Je ne crois pas à ça, l'écriture c'est une harmonie stylistique, elle se suffit à elle-même, l'écriture ne parle que d'écriture. Tout est dans le contenu, dans l'objet même, enfermé dedans. Pour être sincère avec vous, après l'écriture de ce livre, je ne me suis pas du tout sentie mieux, d'un coup je me suis dit : « Si ça ne marche pas, si je n'arrive pas à toucher mon public, s'il n'obtient aucun succès... ». Tous les auteurs le veulent, ceux qui disent le contraire, ce n'est pas vrai. On veut toucher nos lecteurs, que nos bouquins soient lus. Et je me suis dit : « J'ai vendu mon enfance ». Ça, ça a été très douloureux, et ça ne m'a pas du tout fait du bien. C'est le problème de l'autobiographie, mais il y a quelque chose de l'auteur en tant que personne qui s'engage et je sais que j'ai eu une phase très perdue parce que je me disais : « C'est affreux ce que je viens de faire, j'ai donné à des lecteurs et lectrices ce que j'avais de plus précieux. ». Il a fallu que je me reconstruise après ça. Mais bon, finalement je suis très contente mais ça n'a pas été simple.

Marie Cravageot : Pour revenir sur la question des langues, cette question centrale de l'apprentissage du français, de vivre avec plusieurs langues, plusieurs cultures, pourquoi donner cette place à la langue dans un roman qui utilise cette langue ? A-t-il été question d'écrire ce roman en langue persane ?

Maryam Madjidi : Je ne peux pas écrire dans une autre langue. Les gens pensent naturellement que je suis bilingue, mais pas du tout. Ma connaissance du persan est une connaissance orale car j'ai toujours refusé de prendre des cours de persan en étant enfant et adolescente, mais j'ai accepté de le parler à la maison. Ce n'est que très tardivement que j'ai pris un an de cours mais c'était dans le cadre de mon mémoire. Je suis incapable d'écrire en persan donc encore moins de faire un livre. Mais je n'ai pas choisi le français - ça s'est imposé à moi. C'est la langue à travers laquelle j'ai déchiffré le monde. Le persan est ma langue maternelle, mais c'est à travers le français que j'ai appris à comprendre le monde, à l'analyser donc très naturellement, c'est aussi ma langue d'écriture. Et puis je n'ai pas du tout envie d'écrire en persan. Ce seraient des montagnes à déplacer, et pourquoi faire ? Cependant, j'aurais aimé que ce livre soit traduit en persan mais il ne l'est pas.

Marie Cravageot : Et justement cette langue persane, elle va être dans le livre. Il y a une petite scène de conflit entre la narratrice et son père qui voudrait qu'elle parle persan mais elle refuse. Donc il y a quand même une forme de résistance. Le refus de parler persan, ça blesse le père qui voit une

offense à ses racines et qui vous considère vous aussi comme ses racines. Et dans ce moment-là la langue a une place centrale, est-ce que selon vous la langue est la forme intégrale de l'identité d'une personne ?

Maryam Madjidi : Je crois que l'identité c'est la langue, donc ce n'est pas rien de dire : « Je parle cette langue-là ». Justement le déchiffrement du monde se fait avec cette langue à travers sa grammaire, son vocabulaire, son rythme, donc bien sûr que l'identité est liée à la langue. J'irai même plus loin, la patrie c'est la langue et ce n'est délimité par aucune frontière. A partir de ce point de vue, c'est évidemment, c'est très naturellement que je me suis dirigée vers l'écriture et non la peinture. Pour moi, l'exil a été un exil linguistique, du jour au lendemain le persan a disparu de ma vie sauf par mes parents. Mais j'étais terrifiée que ma langue ait disparue. Ensuite, j'ai découvert une nouvelle langue puissante, celle de l'école, des bonnes notes, de la reconnaissance... en fait. Et donc je me suis mise à épouser le français mais dans une passion d'apprentissage et d'amour. C'est pour ça que les langues ont été si importantes dans ma vie et que j'ai choisi l'écriture. Mon identité s'est greffée autour d'une double culture.

Marie Cravageot : Et pourtant des années plus tard, Maryam, dans le roman, va utiliser le persan pour différentes raisons. Je parle d'un chapitre avec une anecdote où le persan devient une arme de séduction puisqu'elle va endosser le masque de la femme orientale avec certains clichés.

Maryam Madjidi : Effectivement, le chapitre s'intitule « Khayyâm en veux-tu, en voilà ! ». Il est drôle et j'ai beaucoup ri en l'écrivant mais en réalité, ça ne l'est pas. C'est une critique de l'orientalisme qui est une forme subtile du racisme, il est déguisé. Il s'agit de créer un espace que les occidentaux ont appelé l'Orient, c'est créer l'Orient à travers un regard totalement étranger. C'est un pur fantasme, une fabrication par ce regard occidental de quelque chose qui lui échappe. Tout cela pour maîtriser ce sujet-là, l'orientaliste dit : « Moi je sais qui tu es, alors je vais t'attribuer un certain nombre de critères, de clichés et comme ça, je maîtrise l'étrangeté que tu as en toi parce que cette étrangeté, cette différence-là, cette puissance fait peur ». C'est la même chose qui s'opère dans le fascisme, le racisme, de nier l'existence de l'autre et la ramener à sa propre culture.

Etant étudiante, je détestais cet exotisme très présent dans l'empire colonial. L'orientalisme va de pair avec le colonialisme. Je détestais ça parce que l'Iran a été très longtemps une terre fertile pour les orientalistes. Tous les clichés ont été véhiculés par les artistes comme Delacroix et ses femmes lascives ou encore Flaubert. Il y a eu tout un espace culturel et artistique dans lequel les auteurs ont pris lieu. Pour moi, le grand maître de la critique de l'orientalisme c'est Edward Saïd. Je vous conseille de lire ses livres, ses essais qui sont d'une justesse incroyable. Quand je les ai découverts, je me suis dit : « Il nomme tout ce que je ressentais et que je n'arrivais pas à comprendre pour quelle raison ça m'agaçait. Son grand livre c'est *L'Orientalisme et Impérialisme et Culture*. Il montre que la culture est liée à la politique et à cette volonté de dominer. Dans ce chapitre, je me moque des orientalistes mais aussi de moi-même. Je me prête à ça comme le petit singe qui fait ce qu'on lui demande de faire.

Marie Cravageot : Pourquoi avoir gardé le poème de Omar Khayyâm dans la langue d'origine avant de donner la traduction ? Alors que le lecteur ne pourra pas le comprendre, il y avait aussi cet effet d'attente ?

Maryam Madjidi : Oui et puis je n'aurais pas eu le plaisir de vous lire le poème en persan. Au départ, on voulait faire une transcription phonétique mais le problème c'est que si on fait ça, ça aurait surchargé la page du livre. Alors, on s'est dit, on laisse le silence et ensuite on met la traduction. C'est une façon par l'écriture et d'une manière visuelle de faire un voyage, un voyage linguistique en invitant la langue persane dans ce roman en français.

NH : Je voulais savoir quand vous l'aviez écrit et le temps que cela vous a pris.

Maryam Madjidi : Je l'ai commencé quand je vivais à Pékin en 2012. Ce n'est pas un hasard, je pense que je voulais m'éloigner à ce moment-là dans ma vie un peu de la France, l'Iran, le fait qu'on m'a renvoyée toujours à l'un ou à l'autre. Je ressentais un profond ennui à vivre à Paris. Donc, je suis partie à Pékin. J'ai commencé à écrire peu à peu trente pages et après je n'y ai plus touché. Je les ai laissées digérer, sommeiller. Parfois, je reprenais un peu, juste quelques pages. Ensuite, je suis partie vivre à Istanbul dont je suis tombée amoureuse. Cette ville m'a énormément inspirée, il y a eu quelque chose de très fort. Et j'ai eu du mal à la quitter contrairement à Pékin. J'ai repris ce manuscrit, là-bas, et de manière plus soutenue. J'écrivais et j'ai décidé de partir d'Istanbul pour une raison d'ennui, et Erdogan prenait de plus en plus d'importance. Comme l'Iran, la Turquie devenait profondément islamique dans sa politique. Le dernier mois, j'écrivais huit heures par jour et je l'ai terminé comme ça. Ce n'était pas quelque chose d'organisé et en un mois j'ai écrit quatre-vingts pages du livre.

NH : Alors vous l'avez terminé en 2014 ?

Maryam Madjidi : On s'en fiche, ce n'est pas important. Celui-là, j'ai mis trente-six ans à l'écrire. Mais, c'est deux ans de manière effective et un mois et demi juste sur le temps de l'écriture. Ces données temporelles, c'est bizarre. Je vais essayer d'écrire avec plus d'organisation mon deuxième roman, mais c'est une catastrophe. Donc ça va être la même chose, je vais devoir quitter Paris, aller ailleurs, revenir... Non, je plaisante, mais je pense qu'on doit changer ses habitudes.

NH : Je voulais avoir ces données temporelles par rapport à ce qui se passe en France, la politique, les réfugiés, et parce que ce roman pouvait donner cette possibilité de voir, pour certaines personnes, comment se passe un exil. C'est un sujet d'actualité l'exil et je me demandais si la sortie du livre a été provoqué par tout ça.

Maryam Madjidi : Alors oui en effet ! Le fait de l'avoir fini à Istanbul, ce n'est pas un hasard. En 2014, c'est ma dernière année là-bas, il y a eu cette arrivée massive de réfugiés de guerre syriens, de familles extrêmement pauvres qui se sont retrouvées à la rue. Moi, je voyais dans la ville des familles entières, des enfants et parfois même, des meutes d'enfants qui avaient perdu leurs parents. C'était affreux. Je me suis dit : « Ecris-le maintenant, arrête de tarder et que les gens puissent comprendre ce que c'est l'exil. Surtout, à travers les yeux d'une petite fille ». Tout ça, ça a poussé le fil du projet.

SN : Dans quelle mesure le rapport intime entre mémoire, fiction et réalité a de la valeur pour vous ? Un travail de mémoire est toujours un travail de narration. Il répond à la question : Qui suis-je ? C'est raconter l'histoire d'une vie.

Maryam Madjidi : Je ne peux pas distinguer mémoire, fiction et identité. Ce qu'il faut savoir, c'est que quand on écrit, on se dédouble. C'est quelque chose qui me plaît beaucoup. Il y a la vie que nous menons, mais quand j'écris, c'est un autre moi qui se développe. L'identité et la mémoire se dédoublent. Il est très difficile de les classer, de les cloisonner. C'est de la théorie littéraire et je ne peux pas rentrer là-dedans et l'appliquer à ce que j'écris. Mais je peux le faire sur Proust, Romain Gary, Marguerite Duras etc. Mais à mon sujet, je n'ai pas assez de recul.

SN : Il y a des théories narratives qui prétendent que raconter, que ce soit à l'oral, que ce soit par écrit signifie toujours donner une cohérence au passé, une tentative d'harmoniser le passé avec les nécessités du présent. Et chez vous, on a parfois l'impression, que c'est juste le contraire, que vous racontez pour donner place à l'incohérence.

Maryam Madjidi : Oui, totalement, parce qu'en fait ce que j'ai voulu montrer, c'est que l'identité de l'exilé a eu une fracture. J'ai rencontré beaucoup d'exilés qui m'ont dit ça aussi. L'exil décompose l'identité et donc, ensuite, il faut pouvoir rassembler des morceaux pour pouvoir la reconstruire et ce n'est jamais la même chose. Et puis, dans cette notion de fiction, il y a cette question permanente : Et si mes parents n'avaient pas quitté l'Iran ? Et si j'avais grandi là-bas ? Qui aurais-je été ? C'est

une question que les réfugiés et les exilés se posent. Le déplacement dans l'espace influence énormément la construction d'une personne. Est-ce que j'aurais été une auteure iranienne ? Je me monte chaque jour des films comme ça. L'exil amène une fracture et multiplie les possibilités de l'identité. Tout ça me permet aussi de beaucoup relativiser sur tout ce que je fais et tout ce qui m'arrive. Vous savez, mes parents hésitaient entre la France, l'Allemagne et l'Angleterre. Et les « si » commencent : « S'ils étaient venus en Allemagne ? Si on était allés à Londres ? Qui j'aurais été ? ». La vie est arbitraire en fait. Tout ça, c'est quand même très relatif, on accorde beaucoup d'importance à nos choix, mais tout n'est que hasard et on ne maîtrise pas grand-chose.

LW : Je n'ai pas encore lu votre livre, et je voulais juste savoir au sujet du titre : Est-ce que c'est vous qui l'avez choisi ?

Maryam Madjidi : L'histoire de ce titre est très drôle. Dans le grand format, vous avez les titres auxquels vous avez échappé. J'ai peur que l'éditeur choisisse le titre. J'avais rendez-vous avec le mien et j'avais préparé trente titres en me disant : c'est sûr, il y en aura un qui va lui plaire. Et dedans, il y avait « la Poupée et Marx ». Et là, il m'a dit : « J'adore ! En revanche, on met Marx d'abord et la poupée en deuxième position ». Ça fait référence aux deux dimensions du roman. Marx, c'est parce que les parents de la petite Maryam sont communistes en Iran en 1979. La petite fille a grandi avec des principes communistes comme donner ses jouets aux enfants pauvres du quartier. Donc, c'est la politique et l'engagement. La poupée c'est la petite Maryam, c'est le monde de l'enfance et les poupées dont elle a dû se séparer au moment de l'exil. Un titre ne peut jamais englober tout le roman, mais moi j'aimais bien ce titre. La traduction allemande n'a pas voulu de Marx dans le titre et ça a donné un mois et demi d'échanges. Mon éditeur et moi étions contre un changement. Ma maison d'édition allemande est une maison de la RDA, c'est l'une des seules à avoir survécu. Il y a eu quatorze traductions de ce livre et à part pour l'Italie, l'Allemagne et la Corée, le titre est resté. L'éditrice allemande nous a dit : « On peut publier un essai sur Marx mais pas publier un roman avec Marx dans le titre. Le lecteur allemand ne voudra pas lire un roman avec Marx dans le titre. ». Et ils ont fini par choisir : « Tu sautes, je tombe ».

[...]

CT : Vous citez un poème de Nâzım Hikmet, c'est un turc. Pourquoi l'avez-vous choisi ?

Maryam Madjidi : Alors il y a plusieurs raisons. Tout d'abord j'ai une grande admiration des poètes engagés comme René Char, Lorca, Nâzım Hikmet etc. Pour moi c'est la réalisation parfaite de l'humain, c'est LE poète engagé, la réalisation la plus haute qui soit de l'être humain. J'ai toujours été fan et Nâzım Hikmet, c'est un ami qui m'en avait parlé quand j'étais étudiante. Et une fois à Istanbul mes amis turcs me parlaient beaucoup de lui et j'ai eu une approche un peu plus approfondie de cet auteur.

AK : J'ai une question concernant un chapitre, vous donnez six exemples de femmes persanes, pourquoi ?

Maryam Madjidi : Pourquoi pas ? J'avais envie de montrer des tranches de vie de femmes persanes. La première, c'est ma cousine très rebelle, qui me montre comment draguer dans la rue à Téhéran. Il y a la « Miami Party », c'est une fête qui tourne mal. Ensuite, c'est une autre cousine qui a dû se séparer de son mari parce qu'il voulait prendre une deuxième femme. Celle qui est PDG, qu'on pourrait croire parfaite, ne trouve pas de mari parce qu'elle est trop puissante, trop parfaite. J'ai eu envie de les raconter parce que j'aurais pu être une de ses femmes. Et je suis obsédée par cette question : « Comment j'aurais été si je n'étais pas partie ? ». Quand je rencontre une Iranienne il y a tout de suite cette identification qui est faite.

AK : Est-ce qu'il y a aussi des « si j'étais », à savoir, un regard sur le futur ?

[...]

FZ : Qu'est-ce que vous aimez lire ?

Maryam Madjidi : Je lis beaucoup Romain Gary, de la poésie : René Char, Nâzim Hikmet, Carlos Liscano. Là, je suis en train de lire un livre qui s'intitule : Oublier Palerme qui a eu le Goncourt je crois. Evidemment, Duras, j'y reviens toujours. J'ai relu récemment Feux de Marguerite Yourcenar. J'aime beaucoup Virginie Despentes. Enfin, il y a plein de choses. Mais à partir du moment où je me mets à écrire, j'ai beaucoup de mal à lire.

[...]

Bibliographie

Œuvres littéraires du corpus

- Alcoba, Laura (2013) : *Le bleu des abeilles*. Paris : Gallimard.
- Amigorena, Santiago H. (2002) : *Une adolescence taciturne. Le second exil*. Paris : P.O.L.
- Čolić, Velibor (2016) : *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*. Paris : Gallimard.
- Madjidi, Maryam (2017) : *Marx et la poupée*. Paris : Le Nouvel Attila.

Œuvres littéraires citées au cours de cette recherche

- Alcoba, Laura (2007) : *Manèges. Petite histoire argentine*. Paris : Gallimard.
- Alcoba, Laura (2012) : *Les passagers de l'« Anna C »*. Paris : Gallimard.
- Alcoba, Laura (2017) : *La Danse de l'araignée*. Paris : Gallimard.
- Alexakis, Vassilis (1989) : *Paris-Athènes*. Paris : Le Seuil.
- Alexakis, Vassilis (1996) : *La langue maternelle*. Paris : Fayard.
- Alexakis, Vassilis (2002) : *Les mots étrangers*. Paris : Stock.
- Chen, Ying (1999) : *Les lettres chinoises*. Arles : Actes Sud.
- Djavadi, Négar (2016) : *Désorientale*. Paris : Liana Levi.
- Amigorena, Santiago H. (1998) : *Une enfance laconique*. Paris : P.O.L.
- Amigorena, Santiago H. (2000) : *Une jeunesse aphone : les premiers arrangements*. Paris : P.O.L.
- Amigorena, Santiago H. (2012) : *La Première Défaite*. Paris : P.O.L.
- Amigorena, Santiago H. (2019) : *Le Ghetto intérieur*. Paris : P.O.L.
- Amigorena, Santiago H. (2021) : *Le premier exil*. Paris : P.O.L.
- Cioran, Emil (1995) : *Entretiens*. Paris : Gallimard.
- Čolić, Velibor (1995) : *Chronique des oubliés*, Moëlan-sur-Mer : La Digitale, [rééd. Paris : Le Serpent à Plumes, 1996]
- Čolić, Velibor (2012) : *Sarajevo omnibus*. Paris : Gallimard.
- Čolić, Velibor (2014) : *Ederlezi. Comédie pessimiste*. Paris : Gallimard.
- Čolić, Velibor (2020) : *Le livre des départs*. Paris : Gallimard.

- Djavann, Chahdortt (2002) : *Je viens d'ailleurs*. Paris : Autrement.
- Goldschmidt, Georges-Arthur (2009) : *Une langue pour abri*. Paris : Créaphis.
- Goldschmidt, Georges-Arthur (1999) : *La traversée des fleuves. Autobiographie*. Paris : Le Seuil.
- Hornáková-Civade, Lenka (2018) : *Une verrière sous le ciel*. Paris : ALMA Éditeur.
- Huston, Nancy & Sebbar, Leïla (1985) : *Lettres parisiennes*. Paris : Barrault.
- Huston, Nancy (2001) : *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2003*. Arles : Actes Sud.
- Huston, Nancy (2004) : *Nord perdu. Douze France*. Arles : Actes Sud.
- Jurgenson, Luba (2014) : *Au lieu du péril. Récit d'une vie entre deux langues*, Lagrasse : Verdier.
- Kalda, Katrina (2013) : *Arithmétique des Dieux*. Paris : Gallimard.
- Kalda, Katrina (2010) : *Un roman estonien*. Paris : Gallimard.
- Laferrière, Dany (2020) : *L'exil vaut le voyage*. Paris : Grasset.
- Madjidi, Maryam (2021) : *Pour que je m'aime encore*. Paris : Le Nouvel Attila.
- Maïlat, Maria (2003) : *La cuisse de Kafka*. Paris : Fayard.
- Makine, Andreï (1995) : *Le testament français*. Paris : Mercure de France.
- Manet, Eduardo (2001) : *La sagesse du singe*. Paris : Grasset.
- Mizubayashi, Akira (2013) : *Une langue venue d'ailleurs*. Paris : Gallimard.
- Mizubayashi, Akira (2019) : *Âme brisée*. Paris : Gallimard.
- Moï, Anna (2004) : *Riz noir*. Paris : Gallimard.
- Panh, Rithy & Bataille, Christophe (2012) : *L'élimination*. Paris : Grasset.
- Sebbar, Leïla (2016) [2003] : *Je ne parle pas la langue de mon père*. Saint-Pourçain-sur-Sioule : Bleu Autour.
- Thúy, Kim (2010) : *Ru*. Paris : Liana Levi.

Références critiques des auteurs du corpus

Laura Alcoba

- Alfaro Amieiro, Margarita (2016) : « Laura Alcoba et ses souvenirs d'enfance. Les langues de la clandestinité et de l'exil. », in : A. Yllera & J. Muela Ezquerro (dir.) : *Plurilinguisme dans la littérature française*. Berne : Peter Lang, p. 329-345.

- Balaguer, Laura (2019) : « Le bilinguisme dans l'œuvre de Laura Alcoba : un entre-deux culturel », in : E. Ortiz Domníguez & I. Tauzin Castellanos (dir.) : *Viajes, exilio y Migraciones: representaciones en la literatura latinoamericana del siglo XXI*. Xalapa : Universidad Veracruzana, p. 273-286.
- Balaguer, Laura (2018) : « Écrivains argentins en France. Un va-et-vient entre les langues et les espaces pour la construction d'une œuvre transnationale », in : *Cahiers d'études romanes* (36), p. 127-143.
- Cravageot, Marie & Nowotnick, Stephan (2018) : « Sich an Argentinien erinnern: Laura Alcoba », in : *Hispanorama* (161), p. 52-58.
- Guy, Oriane (2016) : « Parcours identitaire au travers des langues dans *Le bleu des abeilles* de Laura Alcoba », in : *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF* (7).
- Lévy-Bertherat, Déborah (2017) : « La petite fille épique chez Leonora Miano, Kim Thúy et Laura Alcoba », in : *Revue critique de fiction française contemporaine* (14), p. 13-23.
- Orecchia Havas, Teresa (2018) : « Laura Alcoba : liens de famille et mémoire politique », in : *América. Cahiers du CRICCAL* (51), p. 122-130.
- Nohe, Hanna (2021) : « Espaces révélateurs : déconstruction de mythes et d'apparences grâce à l'analyse spatiale dans *Le ventre de l'Atlantique* (2003) de Fatou Diome et *Le bleu des abeilles* (2013) de Laura Alcoba », in : M. Ortrud Hertrampf, H. Nohe & K. von Hagen (dir.) : *Au carrefour des mondes/ An der Schnittstelle der Welten: Récits actuels de femmes migrantes/ Aktuelle Narrative von migrierenden Frauen*. München : AVM, p. 211- 229.

Maryam Madjidi

- Čečović, Svetlana (2020) : « Une approche du transculturalisme. Négociations identitaire et langagière chez deux écrivaines françaises d'origine iranienne : Chahdortt Djavann et Maryam Madjidi », in : *Lendemains – Études sur la France comparée* 45 (177), p. 87-99.
- Saadé, Nathalie (2021) : « Dire la révolution et l'exil à travers une écriture subversive. », in : *InteraXXions* 1, p. 127-146.
- Soto, Ana Belén (2019) : « Le parcours identitaire au sein des xénographies francophones : Maryam Madjidi, un exemple franco-persan », in : *Çédille. Revista de estudios franceses* (16). Asociación de Francesistas de la Universidad Española (AFUE), p. 407-426.

Velibor Čolić

- Vaucher, Pierre (2016) : « Velibor Čolić, Ederlezi : Comédie Pessimiste », in : *Témoigner. Entre histoire et mémoire* (122), p. 172-174.

Santiago H. Amigorena

- Amigorena, Santiago H. (2021) : « Cette intranquillité qui ne m'empêche pas de dormir », in : R. Frydman (dir.), *L'intranquillité. Dénier ou réalité ?* Paris : Presses Universitaires de France, « Hors collection », p. 119-120.
- Balaguer, Laura (2018) : « Écrivains argentins en France. Un va-et-vient entre les langues et les espaces pour la construction d'une œuvre transnationale », in : *Cahiers d'études romanes* (36), p. 127-143.
- Baron, Dumitra (2019) : « Au-delà des mots-(dé) construction identitaire et architecture du silence dans *Le Ghetto intérieur* de Santiago H. Amigorena. », in : *Revista Transilvania*. Sibiu – România, p. 28-36.

Ouvrages et articles critiques

Exil et migration

- Abomo-Maurin, Marie-Rose, de Oliveira, Humberto Luiz Lima & Mbarga, Christian (dir.) (2015) : *Terres d'exil, terres d'accueil : identités / Terras de exilio, terras de acolhida : identidades*. Paris : L'Harmattan.
- Albert, Christiane (2005) : *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris : Karthala.
- Arino, Marc & Piccione, Marie-Lyne (dir.) (2007) : *1985-2005, vingt années d'écriture migrante au Québec : les voies d'une herméneutique*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.
- Blanchard, Pascal ; Bancel, Nicolas & Lemaire, Sandrine (2005) : *La Fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*. Paris : La Découverte.
- Caccia, Fulvio (1992) : « Le Roman francophone de l'immigration en Amérique du Nord et en Europe : une perspective transculturelle », in : J.-M. Lacroix et Fulvio Caccia, *Métamorphoses d'une utopie*. Paris / Montréal : Presses de la Sorbonne Nouvelle / Triptyque, p. 91-104.
- Cassin, Barbara (2013) : *La nostalgie : quand donc est-on chez soi ? Ulysse, Énée, Arendt*. Paris : Éditions Autrement.
- Chaulet-Achour, Christiane (2007) : « Exils productifs. Quatre parcours méridiens : Jamel Eddine Bencheikh, Leila Sebbar, Nancy Huston et Chahdortt Djavann », in : A. Talahite-Moodley (dir.) : *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. University of Ottawa Press, p. 37-56.
- Coulibaly Adama & Konan Yao Louis (dir.) (2015) : *Les Écritures migrantes. De l'exil à la migration littéraire dans le roman francophone*. Paris : L'Harmattan.
- Cravageot, Marie (2021) : « Écriture féminine de l'exil : esthétique de l'intime des espaces traversés », in : », in : M. Ortrud Hertrampf, H. Nohe & K. von Hagen (dir.) : *Au*

carrefour des mondes/ An der Schnittstelle der Welten: Récits actuels de femmes migrantes/ Aktuelle Narrative von migrierenden Frauen. München : AVM, p. 185-208.

Combe, Dominique (2010) : *Les littératures francophones.* Paris : PUF.

Combe, Dominique (2011) : « Le texte postcolonial n'existe pas », in : *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)* (33). Presses universitaires de Paris-Sorbonne, p. 15-28.

Delbart, Anne-Rosine (2005) : *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000).* Limoges : Presses de l'Université de Limoges.

Declercq, Elien (2011) : « Écriture migrante », « littérature (im)migrante », « migration littérature » : réflexions sur un concept aux contours imprécis », in : *Revue de littérature comparée* 2011/3 (n°339), p. 301-310.

De Sédouy, J.-A. (2010). L'exil. *Études*, Tome 412(2), 233-240

Devesa, Jean-Michel & Grell, Isabelle (dir.) (2019) : *L'écriture du Je dans la langue de l'exil.* Louvain-la-Neuve : EME Éditions.

Dumontet, Danielle (2008) : « Pour une poétique de l'écriture migrante », in : D. Dumontet & F. Zipfel (dir.) : *Écriture migrante / Migrant Writing.* Hildesheim/Zurich/New York : OLMS Verlag, p. 87-108.

Giguère, Suzanne (2001) : *Passeurs culturels. Une littérature en mutation.* Québec : Les Éditions de l'IQRC.

Harel, Simon (2005) : *Les passages obligés de l'écriture migrante.* Montréal : XYZ Éditeur.

Hassoun, Jacques (2012) : « Au commencement était l'exode », in : C. Alexandre-Garner et I. Keller-Privat (dir.), *Migrations, exils, errances et écritures.* Paris : Presses universitaires de Paris Ouest.

Harzoune, Mustapha (2017) : « Repères pour une poétique de l'exil. », in : *Migrations et bibliothèques.* Paris : Éditions du Cercle de la Librairie, p. 125-137.

Homi Bhabha K. (2007) : *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale.* Paris : Payot.

Kattan, Naim (2001) : *L'Écrivain migrant. Essai sur des cités et des hommes.* Montréal : Hurtubise.

Lacoue-Labarthe, Isabelle & Mouysset, Sylvie (2013) : « La mémoire et l'oubli : écrire l'exil », in : *Diasporas* (22), p. 7-14.

Lalagianni, Vassiliki & Moura Jean-Marc (2014) : « Écrire l'exil et la migration à l'ère postcoloniale », in : V. Lalagianni & J.-M. Moura (dir.), *Espace méditerranéen : Écritures de l'exil, migrations et discours postcolonial.* Amsterdam : Rodopi, p. 5-20.

Lasserre, Audrey & Simon, Anne (2008) : « Women's Land », in : *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française.* Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, p. 9-14.

- Mathis Moser, Ursula & Mertz-Baumgartner, Birgit (dir.) (2007) : *La littérature « française » contemporaine. Contact de cultures et créativité*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Mathis Moser, Ursula & Mertz-Baumgartner, Birgit (2012) : *Passages et ancrages. Dictionnaires des écrivains migrants de la langue française (1981-2011)*. Paris : Honoré Champion.
- Mounier, Jacques (dir.) (1986) : *Exil et littérature*. Grenoble : Ellug.
- Moura, Jean-Marc (1999) : *Littératures francophones et théories postcoloniales*. Paris : PUF.
- Moura, Jean-Marc & D'hulst, Lieven (dir.) (2003) : *Les Études littéraires francophones : état des lieux*. Actes du colloque organisé par les Universités de Leuven, Kortrijk et de Lille, 2-4 mai 2002. Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, coll. Travaux et recherches.
- Nouss, Alexis (2015) : *La condition de l'exilé*. Paris : La Maison des sciences de l'homme.
- Porra, Véronique (2007) : « De l'hybridité à la conformité, de la transgression à l'intégration. Sur quelques ambiguïtés des littératures de la migration en France à la fin du XX^e siècle », in : U. Mathis-Moser & B. Mertz-Baumgartner : *La littérature « française » contemporaine. Contact de cultures et créativité*. Tübingen : Gunter Narr Verlag, p. 21-36.
- Saïd, Edward W. (2002) : *Reflections on exile: And other literary and cultural essays*. Cambridge, MA : Harvard University Press.
- Sinopoli, Franca (2016) : « Exil et réinvention de l'identité chez Edward W. Saïd », in : *ENTHYMEMA (13)*. Rome : Università di Roma La Sapienza, p. 159–166.
- Talahite-Moodley, Anissa (dir.). (2007) : *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. University of Ottawa Press.
- Tang, Elodie Carine (2015) : *Le roman féminin francophone de la migration : Émergence et identité*. Paris : L'Harmattan.

Translinguisme littéraire

- Anokhina, Olga & Sciarrino, Emilio (2018) : « Plurilinguisme littéraire : de la théorie à la genèse », in : *Genesis (46)*, p. 11-34.
- Ausoni, Alain (2018) : *Mémoires d'outre-langue. L'écriture translingue de soi*. Genève : Slatkine Erudition.
- Buono, Angela (2011) : « Le transculturalisme : de l'origine du mot à « l'identité de la différence » chez Hédi Bouraoui. », in : *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes (43)*, p. 7–22.

- Daneshvar, Esfaindyar (2021) : *La littérature transculturelle franco-persane*. Leiden, Boston: Brill.
- Delbart, Anne-Rosine (2005) : *Les exilés du langage : Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges : PULIM.
- Deprez, Christine (2000) : « Histoires de langues, histoires de vies », in : Leray & Bouchard (dir.), *Histoires de vie et dynamiques langagières*. Cahiers de sociolinguistique (5), p. 167-174.
- Haesbaert, Rogerio (2011) : « Hybridité culturelle, « anthropophagie » identitaire et transterritorialité », in : *Géographie et cultures* (78), p. 21-40.
- Gauvin, Lise (1997) : « D'une langue à l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone », in : L. Gauvain : *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala, p. 5-15.
- Gauvin, Lise (1999) : « Introduction », in : L. Gauvain (dir.), *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*. Presses de l'Université de Montréal, p. 7-14.
- Gauvin, Lise (2016) : « Des littératures de l'intranquillité », in : J. Domingues de Almeida (dir.), *Intercâmbio : Revue d'Études Françaises / French Studies Journal* 9, Porto : Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Instituto de Estudos Franceses, p. 27-33.
- Jouanny, Robert (2000) : *Singularités francophones ou choisir d'écrire en français*. Paris, PUF.
- Grutman, Rainier (1997) : *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au 19e siècle québécois*. Montréal, Fides-CETUQ.
- Jouanny, Robert (2000) : *Singularités francophones*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Kellman, Steven G. (2000) : *The translingual imagination*. University of Nebraska Press.
- Kremnitz, Georg (1999) : « Langue et mémoire dans *L'Écriture ou la vie* de Jorge Semprun. », in L. Gauvain (dir.), *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*. Presses de l'Université de Montréal, p. 147-163.
- Laplantine, François & Nouss, Alexis (2001) : *Métissages, de Arcimboldo à Zombi*. Montréal : Pauvert.
- Montandon, Alain (2005) : « Préface », in : Y. Clavaron & B. Dieterle (dir.), *Métissages littéraires - Actes du XXXII^e congrès de la SFLGC*. Presses Universitaires de Saint-Etienne, p. 7-10.
- Porra, Véronique (2011) : *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée », entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms.
- Pourquier, Rémy (2015) : « Hétéroglossie et littérature. Quand les écrivains parlent des langues », in : *Synergies Portugal* (3), p. 17-32.
- Prieur, Jean-Marie (2006) : « Des écrivains en contact de langues », in : *Ela. Études de linguistique appliquée* (144), p. 485-492.

Reichardt, Dagmar (2011) : « Sur la théorie d'une francophonie transculturelle : État des lieux et intérêt didactique », in : *RELIEF* 5 (2), p. 4-20.

Umubyeyi Mairesse Beata (2019): « Comprendre le je, dire le nous : élaboration d'un récit singulier entre français et kinyarwanda », in : J.-M. Devésa & I. Grell-Borgomano : *L'écriture du Je dans la langue de l'exil*. Louvain-la-Neuve : EME Éditions, p. 123-132.

Welsch, Wolfgang (2002) : „Netzdesign der Kulturen“, in: *Zeitschrift für Kulturaustausch 1* [Thema: “Der Dialog mit dem Islam. Zwischen Anspruch und Wirklichkeit”].

Welsch, Wolfgang (2003) : „Rolle und Veränderungen der Religion im gegenwärtigen Übergang zu transkulturellen Gesellschaften“, in: Siedler (dir.), *Religionen in der Pluralität. Ihre Rolle in postmodernen Gesellschaften. Wolfgang Welschs Ansatz in christlicher und islamischer Perspektive*, Berlin, Alektor, p. 13-47.

Mémoire et identité

Alloa, Emmanuel ; Bayard, Pierre & Soko Phay (dir.) (2015) : « Figurations of Postmemory », in : *Journal of Literature and Trauma Studies* (4). University of Nebraska Press, p. 1-12.

Assmann, Jan (2002): « Zum Geleit », in: G. Echterhoff & M. Saar (dir.): *Kontexte und Kulturen des Erinnerns: Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*. Konstanz: UVK, 7-11.

Assmann, Jan (2010) : *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*. Paris : Aubier.

Antoine Compagnon (2007) : « Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie », in : *La Littérature, pour quoi faire ? Leçon inaugurale prononcée le 30 novembre 2006 au Collège de France*. Paris : Fayard.

Desbois, Henri (2002) : « Introduction : Territoires littéraires et écritures géographiques », in : *Géographie et cultures* (44), p. 3-4.

Didi-Huberman, Georges (2004) : *Images malgré tout*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges (2011) : *Écorces*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Erll, Astrid; Gymnich, Marion & Ansgar Nünning (2003): « Einleitung: Literatur als Medium der Repräsentation und der Konstruktion von Erinnerung und Identität », in: A. Erll, M. Gymnich & A. Nünning (dir.): *Literatur – Erinnerung - Identität. Theoriekonzepte und Fallstudien*. Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, iii-x.

Erll, Astrid & Ansgar Nünning (2003): « Gedächtnis der Literaturwissenschaft : ein Überblick », in: A. Erll, M. Gymnich & A. Nünning (dir.): *Literatur – Erinnerung - Identität. Theoriekonzepte und Fallstudien*. Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 3-27.

- Erll, Astrid; Gymnich, Marion & Nünning, Ansgar (2003) : *Literatur - Erinnerung - Identität : Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Erll, Astrid (2017): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Estay Stange, Verónica (2017) : « Survivre à la survie : Remarques sur la post-mémoire », in : *Esprit* (438), p. 62-72.
- Gefen, Alexandre (2017) : *Réparer le monde : la littérature française face au XXIe siècle*. Paris : Corti.
- Genette, Gérard (1969) : « La littérature et l'espace ». in : *Figures II*. Paris : Seuil, p. 43-48.
- Gymnich, Marion (2003) : « Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung », in A. Erll, M. Gymnich, A. Nünning (dir.): *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier, p. 29-48.
- Halbwachs, Maurice (1994) [1925] : *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Albin Michel.
- Halbwachs, Maurice (1950) : *La Mémoire collective*. Paris : PUF.
- Hirsch, Marianne (2014) : « Postmémoire », in : *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz (118) : Au nom des victimes. Dictature et terreur d'État en Argentine, Chili et Uruguay*, p. 205-206.
- Huston, Nancy (1997) : « Le déclin de l'identité », in : *Liberté* (39), p. 12-28.
- Kristeva, Julia (1991) : *Etrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard.
- Lachmann, Renate (1990) : *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Lévi.Strauss, Claude (dir.) (1985) : *L'identité, Séminaire interdisciplinaire*. Paris : PUF.
- Maalouf, Amin (1998) : *Les Identités meurtrières*. Paris : Éditions Grasset.
- Michel, Johann (2003) : « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricœurrien d'identité narrative aux sciences sociales », in : *Revue européenne des sciences sociales, XLI-125*, p. 125-142.
- Mucchielli, Alex (1999) : *L'identité* (4e éd.). Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? ».
- Neumann, Birgit (2003): « Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten », in: A. Erll, M. Gymnich & A. Nünning (dir.), *Literatur – Erinnerung – Identität*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 49-77.
- Neumann, Birgit (2008): « The Literary Representation of Memory », in : A. Erll & A. Nünning (dir.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin / New York : Walter de Gruyter, p. 333-344.

- Nora, Pierre (1984) : « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux », in : P. Nora (dir.), *Les lieux de mémoire, t. 1*. Paris : Gallimard, p. xvii-xlii.
- Nora, Pierre (dir.) (1984-1993) : *Les Lieux de mémoire* : Paris : Gallimard.
- Nora, Pierre (1992) : « Comment on écrit l’histoire de France », in : P. Nora (dir.) : *Les Lieux de mémoire, tome 3 : Les France, vol. 1 : Conflits et partages*. Paris : Gallimard, p. xi-xxxii.
- Panh Rithy (2001) : « La parole filmée. Pour vaincre la terreur », in: *Communications (71). Le parti pris du document*. p. 373-394.
- Ricœur, Paul (1983) : *Temps et Récit, t. 1, 2 et 3*. Paris : Seuil.
- Ricœur, Paul (1986) : *Du texte à l’action*. Paris : Seuil.
- Ricœur, Paul (1990) : *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.
- Ricœur, Paul (1988) : « L’identité Narrative », in : *Esprit* (140/141), Editions Esprit, p. 295–304
- Ricœur, Paul (2000) : *La mémoire, l’histoire et l’oubli*. Paris : Seuil.
- Robin, Régine (1989) : « Structures mémorielles, littérature et biographie », in : *krist* (5), p.
- Robin, Régine (2003) : *La mémoire saturée*. Paris : Stock.
- Robin, Régine (2021) [1989] : *Le roman mémoriel. De l’histoire à l’écriture du hors-lieu*. Les Presses universitaires de Montréal.
- Rosemberg, Muriel (2016) : « La spatialité littéraire au prisme de la géographie », in : *L’Espace géographique* (45), p. 289-294.
- Ruano-Borbalan, Jean-Claude (1998) : « Introduction », in : *L’identité. L’individu, le groupe, la société*. Paris : Éditions Sciences Humaines, p. 2-9.
- Ruhe, Cornelia (2020) : *La mémoire des conflits dans la fiction française contemporaine*. Leiden/Boston: Brill/Rodopi (Francopolyphonies, 29).
- Westphal, Bertrand (2007) : *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Ziethen, Antje (2013) : « La littérature et l’espace », in : *Arborescences* (3).

Fiction et réflexions

- Bakhtine, Mikhaïl (1978) : *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Baroni, Raphaël (2012) : « Authentifier la fiction ou généraliser l’autobiographie ? » in : *L’Autofiction : variations génériques et discursives*, J. Zufferey (dir.), Louvain-la-Neuve : L’Harmattan, p. 83-99.

- Barthes, Roland (1968) : « L'effet de réel », in : *Communications* (11), p. 84-89.
- Budor, Dominique (2004) : « L'écriture personnelle à l'assaut du roman historique », in : *Le texte hybride*. Presses Sorbonne Nouvelle : Paris, p. 69-83.
- Colonna, Vincent (2004) : *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Mayenne : Tristram.
- Gasparini, Philippe (2004) : *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Le Seuil.
- Gasparini, Philippe (2008) : *Autofiction : une aventure du langage*. Paris : Seuil.
- Genette, Gérard (1972) : *Figure III*. Paris : Le seuil.
- Genette, Gérard (1983) : *Nouveau discours du récit*. Paris : Le Seuil, p. 29.
- Kundera, Milan (1986) : *L'art du roman*. Paris, Gallimard.
- Lejeune, Philippe (1996) [1975] : *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Rabau, Sophie (2002) : *L'intertextualité*. Paris, Flammarion.
- Salwa, Piotr (2004) : « Umberto Eco : Texte hybride, narration rhizomatique, ironie », in : *Le texte hybride*. Presses Sorbonne Nouvelle : Paris, p. 53-68.
- Zufferey, Joël (2012) : « Avant-propos. Qu'est-ce que l'autofiction », in : J. Zufferey (dir.), *L'autofiction : variations génériques et discursives*. Louvain-La-Neuve : L'Harmattan, p. 5-17.

Entretiens et rencontres

Avec Laura Alcoba :

Le blocage espagnol, par Anne Diatkine, Libération du 04.08.2008.

URL : https://www.liberation.fr/livres/2014/08/04/le-blocage-espagnol-de-laura-alcoba_1075473/ [consulté le 01.12.2021]

Les mots pour le dire : écrire entre les cultures, par Marie Cravageot et Stephan

Nowotnick, Rencontre littéraire de Wuppertal du 11.05.2017.

URL : <https://www.romanistik.uni-wuppertal.de/de/rencontres-litteraires/auteurs/laura-alcoba.html> [consulté le 01.12.2021]

Avec Maryam Madjidi :

Rencontre littéraire avec Maryam Madjidi, par Marie Cravageot et Stephan Nowotnick, Rencontre littéraire de Wuppertal du 11.05.2017.

URL : <https://www.romanistik.uni-wuppertal.de/de/rencontres-litteraires/auteurs/maryam-madjidi.html> [consulté le 01.12.2021]

Avec Velibor Čolić :

Langue d'exil, langue élue, par Yvan Amar pour La Société des gens de lettre – 12.10.2016.

URL : <https://www.sgdL.org/sgdl-accueil/presse/presse-acte-des-forums/la-langue-francaise-pour-territoire/3106-langue-d-exil-langue-elue> [consulté le 01.12.2021]

Entretien pour le festival littéraire « Etonnants voyageurs 2016 » à Saint-Malo.

URL : <https://veliborcolic.wordpress.com/author/colicvelibor/> [consulté le 01.12.2021]

Avec Santiago H. Amigorena :

Entretien avec Charline Vanhoenacker pour l'émission radiophonique Par Jupiter (France Inter) – 21.09.2021

URL : <https://www.franceinter.fr/emissions/par-jupiter/par-jupiter-du-mardi-21-septembre-2021> [consulté le 01.12.2021]

Avec Mohamed Mbougar Sarr :

Mohamed Mbougar Sarr, prix Goncourt 2021. Émission La Grande librairie, par François Busnel – 03.11.2021.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Nlp3CTUqieQ> [consulté le 01.12.2021]

Avec Henri Troyat :

Quand son éditeur obligeait Henri Troyat à prendre un pseudo bien français, par Odile Joëssel – 02.02.2016.

URL : <https://www.franceculture.fr/litterature/quand-son-editeur-obligeait-henri-troyat-prendre-un-pseudo-bien-francais> [consulté le 01.12.2021]

Avec Rithy Panh :

Les coulisses d'une scène : "Exil" de Rithy Panh, par Yann Lagarde (France Culture) – 28.12.2018.

URL : <https://www.franceculture.fr/cinema/les-coulisses-dune-scene-exil-de-rithy-panh> [consulté le 01.12.2021]

Avec Atiq Rahimi :

Atiq Rahimi : "Je ne crains pas de dire la barbarie ou la décadence", par Martine Laval pour Télérama – 21.11.2008.

URL : <https://www.telerama.fr/livre/atiq-rahimi-je-ne-crains-pas-de-dire-la-barbarie-ou-la-decadence,36049.php> [consulté le 01.12.2021]