

L'importance de l'identité d'auteur ne pas être témoin.

Dans ce premier mouvement, nous souhaiterions partir de l'idée que l'identité de l'auteur est un enjeu pour toute communication littéraire et *a fortiori* dans le cas d'auteurs exiliques. En effet, l'auteur étranger, souhaitant intégrer le champ littéraire français, est constamment rappelé à son origine. Comme le note Ulrich Beck :

Tous ceux dont l'appartenance semble tant soit peu exotique doivent sans cesse subir ce genre d'interrogations, où se manifeste l'ontologie sociale territoriale de l'optique nationale, que j'ai appelé [...] erreur carcérale de l'identité. Selon cette vision du monde, tout individu a une patrie, qu'il ne peut pas choisir : elle lui est innée, il obéit au principe d'alternative exclusive des nations et des stéréotypes qui lui sont propres.³⁷⁰

Piégé par « l'erreur carcérale de l'identité », l'auteur exilique ne pourrait, dès lors, plus que tenir des propos sur son territoire d'origine ou sur son expérience qui l'a mené en France. En outre, l'importance de la correspondance entre le monde fictionnel et l'expérience vécue par l'auteur est telle que cette « littérature invitée » est souvent reçue, dans un premier temps, sous l'angle du témoignage ; c'est-à-dire que le public de réception s'intéresse avant tout au contenu descriptif et référentiel, et non créatif de ces œuvres. De telle sorte que le nom de l'auteur³⁷¹, support de son identité, agit comme un agent de catégorisation. Néanmoins, il se détache du groupement d'auteurs que nous étudions une volonté de ne pas être assimilé à ce rôle. Comment par la prise de parole au sein du champ littéraire français se manifeste une volonté, de la part de ces écrivains, de reconquérir leur identité afin de ne pas être uniquement perçus au travers des sèmes de leur parcours biographique, mais prioritairement par ceux qu'ils se choisissent au travers leur auto-positionnement discursif ? Ce premier chapitre vise à présenter la façon dont les auteurs de la francophonie choisie d'Europe médiane se positionnent dans le dispositif littéraire français et à montrer la mise en place d'une tension que viendra, en partie, résoudre la mise en récit de l'exil.

³⁷⁰ BECK, Ulrich, *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?*, Aubier, Paris, 2006, p.53.

³⁷¹ « L'interprétation du texte est impossible si le lecteur ne se fait pas quelque idée de cet énonciateur impossible » ØSTENSTAD, Inger. « Quelle importance a le nom de l'auteur? », *Argumentation et analyse du discours*, 2009, n°3, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 11 mars 2016. URL : <http://aad.revues.org/665>

1. L'exil et l'attachement à l'histoire : un bagage difficile à porter.

1939, 1956, 1968 : trois dates essentielles de l'Histoire européenne du XXe siècle. Trois dates qui agissent comme des jalons du parcours des auteurs que nous souhaitons étudier, puisque nombre de leurs exils se déroulent après ces événements. Ainsi, leur arrivée en France apparaît comme dépendante des sursauts du XXe siècle, agité par les chocs du nazisme et du soviétisme. Cette empreinte historique du parcours biographique des écrivains d'Europe médiane, devenus francophones, opère comme un sceau qui les marque d'une manière indélébile. On pourrait aller jusqu'à parler d'une « francophonie de circonstance » dans leur cas. La communication littéraire est dépendante d'un imaginaire pré-discursif qui marque l'identité de l'auteur et invite le lecteur à s'intéresser à son œuvre. Cette idée de l'influence du contexte pré-discursif au sein de la communication littéraire peut être résumée par l'influence du contrat de communication. Ce concept de Patrick Charaudeau³⁷² vise à montrer que le locuteur et le récepteur établissent conjointement un « contrat » qui marque les attentes que doit venir combler l'œuvre. Dans le cas de la littérature exilique, la catégorisation qui marque les premières publications des œuvres semble être celle du témoignage³⁷³. Ce contrat implique plusieurs orientations discursives : fidélité avec la réalité, ainsi qu'effacement du sujet scriptif qui est reçu puisqu'il a vu, mais non pour ce qu'il est. Cet attachement historique ne conduit pas ces écrivains à devenir des victimes inconnues du XXe siècle, mais bien plus à être des auteurs reconnus comme porteurs de témoignages importants du siècle. *Les bagages de sables*³⁷⁴ qui dépeint le retour d'une rescapée de la Shoah à la vie normale reçoit le prix Goncourt en 1962 ; *Dieu est né en exil*³⁷⁵, reprise de l'errance antique d'Ovide le reçoit en 1960 ; *Le sang du ciel* première fiction sur la Shoah reçoit le prix Rivarol en 1962 ; *J'ai quinze ans et je ne veux pas mourir*³⁷⁶ journal de l'enfance dans un pays soviétique reçoit le « Grand Prix de la Vérité » en 1954 ; *La vingt-cinquième heure*³⁷⁷ est adaptée au cinéma³⁷⁸,... Tous ces

³⁷² Voir : CHARAUDEAU, Patrick, « De la scène d'énonciation au contrat et aller-retour », in ANGERMULLER, Johannes, PHILIPPE, Gilles, *Analyse du discours et dispositif d'énonciation. Autour des travaux de Dominique Maingueneau*, Lambert Lucas, Limoges, 2015, pp. 109-116.

³⁷³ Voir sur ce contrat de communication l'étude : PRSTOJEVIC, Alexandre, *Le témoin de la bibliothèque*, Cécile Defaut, Paris, 2012.

³⁷⁴ LANGFUS, Anna, *Les bagages de sables*, NRF, Gallimard, Paris, 1962.

³⁷⁵ HORIA, Vintila, *Dieu est né en exil*, Fayard, Paris, 1960.

³⁷⁶ ARNOTHY, Christine, *J'ai quinze ans et je ne veux pas mourir*, Fayard, Paris, 1955.

³⁷⁷ GHEORGHIU, Virgil, *La vingt-cinquième heure*, Plon, Paris, 1949.

³⁷⁸ VERNEUIL, Henri, *La vingt-cinquième heure*, MGM, France, 1967.

romans sont salués par la critique et sont considérés comme des œuvres essentielles du XX^e siècle puisque délivrant un savoir sur les troubles européens. La « consécration »³⁷⁹ des écrivains d'Europe médiane se produit également au travers de trois éditions au sein de la prestigieuse collection de *La Pléiade* : Ionesco en 1991, 2011 voit l'accession de Kundera et Cioran à cette collection. Cette adoption par le champ littéraire français culmine en 1970 lors de l'accession d'Eugène Ionesco au fauteuil de Jean Paulhan à l'Académie française.

Bien que générant un acte essentiel de la communication littéraire : la lecture ; cette dépendance à l'égard de l'Histoire agit également comme une façon d'enfermer leurs œuvres dans le « petit contexte »³⁸⁰ de la réception artistique. Ce mouvement empêche ces écrits de fonctionner comme « œuvres » et entraîne la généralisation d'une lecture les considérant sous le halo du document historique. Mrozek, écrivain polonais exilé en France au sein de l'Institut littéraire Kultura, explique le problème de cette dépendance à l'Histoire.

L'artiste polonais a un sentiment exagéré de sa propre valeur. L'Occident le regarde avec étonnement, mais seulement l'espace d'une seconde parce qu'il est très occupé par ses propres affaires. [...] Que donc celui qui n'est pas prêt à tout perdre et à ne rien gagner ne bouge pas de Pologne. Tout, c'est-à-dire en premier lieu l'inconfort, et rien, c'est-à-dire rien. À moins que l'on appelle cette perte d'inconfort un gain. Il est des inconforts qui pour certaines personnes peuvent s'avérer insupportables, sans égard aux gains et aux pertes.³⁸¹

Si bien que rejeté à la marge de la scène littéraire française, l'auteur de la francophonie choisie risque de n'être considéré que lorsqu'il témoigne d'un temps agité, et n'attire l'intérêt du public que lorsque son pays d'origine occupe une place centrale dans l'actualité européenne. C'est pourquoi il réside au sein des œuvres de notre étude une problématique essentielle : comment les auteurs peuvent-ils se détacher de leur ancrage historique afin de pouvoir exister non pas

³⁷⁹ BOURDIEU, Pierre dans *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Points, Seuil, Paris, 1998, seconde édition, fait de la « consécration » l'objet des luttes au sein du champ littéraire. Il fait de la reconnaissance par les institutions scolaires et éditoriales un des points de cette consécration : voir notamment p. 245 et p.255.

³⁸⁰ KUNDERA, Milan, *Le Rideau, Œuvre II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2012, p. 967.

³⁸¹ MROZEK, Slawomir, Kultura n°11/278, 1970, cité par BOBOWICZ, Zofia, *Mon histoire vécue de l'édition française*, Le bord de l'eau, Lormont, 2014, p.40.

comme témoin, mais aussi comme écrivain ? Nous étudierons dans la suite de notre étude le rôle qu'ils attribuent au récit historique³⁸², mais notons, dès à présent, qu'ils ne se pensent pas comme des témoins fidèles d'une époque. Leur témoignage ne porte pas sur une fidélité à l'Histoire, mais bien plus sur la compréhension de celle-ci comme permettant de projeter les individus dans des « situations » capables d'éclairer notre compréhension de l'homme. Ainsi, lorsque Martin Daneš décrit son projet d'écrire sur la vie de Karel Poláček lors son enfermement dans les camps de concentration, il explique :

Il a été journaliste, comme moi. Il écrivait des livres humoristiques et la critique le traitait de journaliste écrivant de petits livres drôles de rien du tout. Il est comme un ami proche pour moi. Je compte en fait écrire un roman sur moi, même s'il y aura des nazis et compagnie... Il y aura bien sûr le contexte des années 1940, mais c'est juste un décor, qui est, certes, important, cependant il devrait y avoir d'autres messages. On verra ce qui en sortira.³⁸³

Si le témoignage historique n'est pas rejeté, il est, selon notre hypothèse, détourné c'est-à-dire qu'il ne correspond pas aux catégories usuelles de ce genre de récit. Le récit historique est perçu comme devant permettre d'établir des parallélismes pour mieux comprendre. En outre, nous pensons que les références historiques servent parfois de « structure d'appel » à un lecteur curieux de cette époque, mais que le processus de configuration qu'en donnent les écrivains permet de déjouer les attentes afin de le réorienter en fonction de l'ethos qu'ils se dessinent. Aussi, le cœur de la problématique se situe donc au sein de celle de la catégorisation³⁸⁴ et *a fortiori* dans la façon dont les auteurs de cette francophonie déjouent les attentes du public en contrebalançant leur refus du témoignage par la promulgation d'un ethos de l'écrivain libre et

³⁸² Dans la troisième partie de notre travail, nous nous intéressons aux problématiques mémorielles et à la façon dont les auteurs de notre corpus tentent de faire de la mémoire du soviétisme un jalon de perception de la réalité française.

³⁸³ Entretien avec Martin Daneš mené le 11 novembre 2016 à Paris publié le 19 mai 2017. <https://hu-lala.org/martindanes-sur-les-traces-de-polacek/>

³⁸⁴ « L'un des enseignements principaux de ces recherches fut de mettre en lumière la similarité entre la façon dont une personne, pour rendre compréhensible sa conduite, s'identifie en se rapprochant d'autres personnes sous un rapport qui lui semble pertinent et la façon dont le chercheur place dans la même catégorie des êtres disparates pour pouvoir expliquer leurs conduites par une même loi. [...] Un conflit entre différentes façons de qualifier les gens » BOLTANSKI, Luc, THEVENOT, Laurent, *De la justification, les économies de la grandeur*, NRF Gallimard, Paris, 1991, p.15. Par leurs discours les auteurs acquièrent la possibilité de s'opposer à cette catégorisation primordiale, et par des processus de légitimation, ils parviennent à faire valoir une autre catégorisation de leur « nom ».

créateur. Cet attachement de l'identité des auteurs au contexte historique est donc en lien avec la deuxième incommunication que nous avons détachée. Nous pensons que face à celle-ci, les auteurs mettent en place un discours concurrent qui ayant pour but de se détacher du témoignage, tente de faire de l'exil non pas un événement ouvert au *pathos*, mais un événement choisi et leur ayant permis de rejoindre la France. L'exil n'est plus alors un choc dont il faut témoigner, mais une opportunité pour rejoindre un « foyer spirituel ». Aussi, dans les discours de l'exil s'opposent deux figures de l'étranger : le témoin perçu selon le stéréotype migratoire et d'un autre côté la volonté des auteurs d'être perçus comme des sosies culturels.

Il faut noter l'importance de cette oscillation première et la façon dont les auteurs tentent de s'en dégager par un processus de légitimation contraire. Cette opposition est l'une des obsessions de Milan Kundera, revenant sur son arrivée en France, il déclare :

J'ai fini par avoir ces dialogues étranges : « Vous êtes communiste, monsieur Kundera ? - Non, je suis romancier. » « Vous êtes dissident ? – Non, je suis romancier. » « Vous êtes de gauche ou de droite ? – Ni l'un ni l'autre. Je suis romancier.³⁸⁵

L'enjeu de notre thèse est ainsi de voir se profiler au sein des récits des francophones choisis d'Europe médiane ce visage³⁸⁶ de l'écrivain primant sur celui du témoin. La dualité du visage levinassien oscille entre la condamnation de sa saisie visuelle, qui bloque l'individu dans une définition ; et ce visage qui émerge dans le discours, qui est ouverture vers autrui. Ce dualisme retranscrit cette lutte perpétuelle des francophones choisis dont l'œuvre(s) appelle un regard singulier ; non pas orienté vers une « identité-mêmeté », mais vers la constitution d'un moi agité par cet interminable exil vers la France. Ce visage en quête de reconnaissance, nous permet d'observer l'écriture comme quête éthique³⁸⁷ cherchant à entrer en relation avec autrui,

³⁸⁵ KUNDERA, Milan, « Œuvres et araignés », *Les testaments trahis*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2011, p. 853.

³⁸⁶ Reprenant le questionnement levinassien sur le visage Sylvie Courtine-Denamy définit le visage comme suit « Attestant l'humanité de l'homme, le visage signe également son individualité. Un visage, c'est une identité, reconnaissable, quand bien même un individu en aurait-il de multiples au cours de sa vie, du visage de l'enfance à celui de la vieillesse. » *Le visage en question, De l'image à l'éthique*, Editions de la Différence, 2004, Paris, p.12.

³⁸⁷ Nous opérons la ligature entre littérature et éthique de la même façon que le fait Wayne Booth dans son ouvrage *The Company we keep an Ethics of fiction*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1988. Il définit l'éthique de la sorte : « The word « ethos » has meant something like « character » or « collection of habitual characteristics » : whatever in a person or a society could be counted on to persist from situation to situation. I express my ethos, my character, by my habits of choice in every domain of my life, and a society express its ethos by what it

pour combattre le possible « non-lieu »³⁸⁸ de l'exil. La question essentielle de ce parcours sera de savoir comment se formule l'identité d'auteur en opposition à celle de témoin. En effet, les auteurs refusant les rites d'interaction ont comme nécessité de faire valoir un autre modèle de reconnaissance pour ne pas être maintenus dans un espace « hors champ ». Cependant, cet ethos n'est pas fait d'oublis de l'histoire, mais d'un traitement particulier de celle-ci grâce à sa réintégration au sein d'un récit subjectif de soi. En outre, notre thèse a pour but, en s'inscrivant dans l'analyse du discours inspirée par Ricœur, de s'intéresser à l'œuvre littéraire « comme une forme de communication parce que tenir un discours suppose que quelqu'un parle à quelqu'un d'autre pour lui dire quelque chose *sur* quelque chose. »³⁸⁹

2. Voyager avec une lettre d'invitation : la réception d'une « littérature invitée ».

Si une première composante du dispositif littéraire eu égard aux auteurs exiliques est donc dépendante de l'histoire, ce dispositif est également renforcé par les parrainages que reçoivent les auteurs au sein du champ littéraire français. S'ils permettent une prise de parole, ils tendent à figer celle-ci dans un espace restreint où l'auteur ne pourrait s'exprimer que lorsqu'il témoigne. À l'inverse de l'auteur d'origine française, pour lequel la revendication porte sur une reconnaissance de sa prise de parole³⁹⁰ ; dans le cas de la littérature exilique, la place au sein du champ français n'est pas revendiquée de prime abord par l'auteur, mais est attribuée par ceux qui l'invitent³⁹¹ à prendre place au sein de la communauté. Cette invitation,

choose to be. Ethical criticism attempts to describe the encounters of a story-teller's ethos with that of the reader or listener. »p. 8. « Le mot « ethos » signifiait quelque chose comme caractère ou groupement de caractéristiques habituelles : n'importe quoi qui pour une personne ou une société peut être attendue d'une situation à l'autre. J'exprime mon ethos, mon caractère par mes habitudes de choix dans chaque domaine de ma vie, une société exprime son ethos par ce qu'elle choisit d'être. La critique éthique tente de décrire la rencontre entre l'ethos de celui qui parle et de celui qui lit ou écoute » (notre traduction).

³⁸⁸ « « Aussi l'évasion est-elle le besoin de sortir de soi-même, c'est-à-dire *de briser l'enchaînement le plus radical, le plus irrémédiable, le fait que le moi est soi-même* »[LEVINAS, 1998, 98]. L'exil consiste à s'évader d'un lieu. S'évader de soi, l'être humain l'entreprendra au risque de tomber dans le néant. Or « être vaut mieux que ne pas être » conseille Emmanuel Levinas. » NOUSS, Alexis, *La condition de l'exilé*, FMSH, Paris, 2015, p. 47.

³⁸⁹ VULTUR, Ioana, « La communication littéraire selon Paul Ricœur », *Poétique* 11/2, n°166, p. 243.

³⁹⁰ Voir la description qu'en fait Bourdieu « faire date, c'est inséparablement *faire exister une nouvelle position* au-delà des positions établies, en avant de ces positions, en *avant-garde*, et, en introduisant la différence, produire le temps » *Les règles de l'art, op.cit.*, p. 261.

³⁹¹ Nous reprenons le terme utilisé par V. PORRA dans son ouvrage portant sur les auteurs de notre corpus : *Langue française, langue d'adoption : une littérature invitée entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, Passagen-Passage, Olms Verlag, 2011. Dans ce livre, la chercheuse développe une vision extérieure aux œuvres afin de voir comment l'auteur adapte son œuvre au public de réception français pour le charmer.

en même temps qu'elle permet à l'écrivain de pénétrer le champ et donc d'être lu, fonctionne également comme un sceau identitaire qui marque l'identité de l'écrivain et qui lui sera difficile de quitter.

De cette façon, les *francophones choisis* d'Europe médiane acquièrent une identité forte au sein du champ littéraire français : celle de témoin³⁹² des sursauts du vingtième et de réfugié. La préface d'Aragon à *La Plaisanterie* de Kundera, qui sera supprimée dans les rééditions modifiées de l'ouvrage, dénote de cette introduction du nom de l'auteur comme témoin. « En lisant Kundera, nous en [de la Tchécoslovaquie] possédons le contexte »³⁹³. Ce roman est introduit en parallèle de la publication du livre d'entretiens d'auteurs tchécoslovaques, *Trois Générations*, mené par un autre exilé : Antonin Liehm et préfacé par Sartre. Ce dernier s'exprime dans un lyrisme profond et rompt avec le régime soviétique dans cette préface, il fait des auteurs présents dans cet ouvrage des auteurs *engagés* contre le soviétisme. « Trop tard : ceux qui s'expriment ici – et beaucoup d'autres qu'ils représentent- refusèrent cette tolérance »³⁹⁴. Néanmoins, dès ce premier roman, Kundera tente de se dégager de cette réception et de montrer que son roman, bien qu'il se déroule dans le contexte tchécoslovaque de la guerre froide, se veut plus profond et sonde des possibilités existentielles. Dans le discours critique sur son œuvre, Kundera revient sur ce problème.

L'Histoire de l'humanité et l'histoire du roman sont deux choses toutes différentes. Si la première n'appartient pas à l'homme, si elle s'est imposée à lui comme une force étrangère sur laquelle il n'a aucune prise, l'histoire du roman [...] est née de la liberté de l'homme, de ses créations personnelles, de ses *choix*. [...] Par son caractère personnel, l'histoire d'un art est une vengeance de l'homme sur l'impersonnalité de l'Histoire de l'humanité.³⁹⁵

³⁹² Cioran reçoit la même réception : « Le voilà donc venu celui que nous attendions, le prophète de temps concentrationnaires et du suicide collectif, celui dont tous les philosophes du néant et de l'absurde préparaient l'avènement, le porteur de la mauvaise nouvelle. » NADEAU, Maurice, « Un penseur crépusculaire : E.M. Cioran », *Littérature présente*, Paris, Corrèa, 1952, p.253. Cité par DAVID, Sylvain, *Cioran un héroïsme à rebours*, op.cit., p. 38.

³⁹³ ARAGON, Louis, *La plaisanterie*, préface, Folio, Gallimard, 1968, p.11.

³⁹⁴ SARTRE, Jean-Paul, *Trois générations, Entretien sur le phénomène culturel tchécoslovaque*, préface, Gallimard, Paris, 1970, p.VIII cité par BATY-DELALANDE, Hélène, « Kundera et l'engagement sartrien » in *Désaccords parfaits, la réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Ellug, Grenoble, 2009, p. 233.

³⁹⁵ KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, op.cit., p. 758

Ainsi, le discours de l'auteur oppose deux dimensions : celle de l'histoire et celle de sa mise en récit. Cette dialectique exprime la volonté des francophones choisis de ne pas être soumis à l'histoire, à un déterminisme historique qui figerait leur place dans le champ littéraire français, mais de pouvoir, au travers du récit et de l'engagement dans des choix particuliers, créer un lieu singulier à partir duquel ils énoncent leur discours. Selon nous, l'un des enjeux de ces configurations historiques est alors de légitimer une lecture de l'histoire que ne serait pas véridique, mais inspirée par une vision particulière de celle-ci qui se légitime au travers de la peinture de leur ethos. Si cette communication court toujours le risque d'être refusée par le public de réception, il importe aux auteurs d'expliquer et de revendiquer un traitement de l'Histoire autre que celui du témoin. L'enjeu des récits de l'exil repose alors sur une problématique d'information et de communication : en effet, il s'agit de faire valoir le fait que ce que les auteurs souhaitent communiquer ne repose pas, dans un premier temps, sur un aspect véridique, mais que leur message est désancré et concerne l'homme « en général », c'est-à-dire qu'il n'est pas un témoignage émis par un *homo sovieticus*. Afin de pouvoir faire advenir cette relation avec le lecteur français, il incombe dès lors aux auteurs de faire advenir un nouveau contrat de communication, celui-ci ne pouvant être légitimé que par une inscription dans un imaginaire socio-discursif singulier. Notre observation repose alors sur la façon dont les récits d'exils sont des opérateurs de ces modifications et tentent d'instaurer une nouvelle place au sein du champ littéraire.

L'objet de la revendication porte sur la possibilité pour l'auteur de construire un récit particulier de son identité qui se distinguerait de celle rattachée à l'auteur *réel*. Par la mise en récit de son expérience, dans un cadre fictif ou mémoriel, l'auteur possède l'opportunité de redessiner les contours de son être, et ainsi, il accède à la liberté discursive. Cependant, si cette identité d'auteur prend en compte la conglomération des récits que l'auteur tient sur lui au travers de ses récits fictionnels, médiatiques ou critiques ; elle ne peut dessiner une ligne imperméable avec l'identité de l'auteur *réel*. L'éclatement dans les médias de l'affaire Kundera³⁹⁶ en 2008 démontre cette impossibilité de l'auteur à contrôler son identité et l'importance de la dépendance de celle-ci à l'égard du contexte biographique. Dans le cas des francophones choisis d'Europe médiane, cette séparation entre identité biographique et celle contrôlée par

³⁹⁶ Pour une description détaillée de cette affaire voir : BOURGEOIS, Hélène, « L'affaire Kundera, un an après », *Refaire les Lumières*, Esprit, 2009/8, Août-Septembre, Paris, 2009.

l'auteur est fortement malléable, et, à chaque fois, soumise à suspicion. L'affaire Kundera a été précédée par la dénonciation, portée par Sartre, du fascisme de Horia et conduit à la non-réception par l'auteur du prix Goncourt en 1961³⁹⁷, mais également par le livre de Laignel-Lavastine : *Cioran, Ionesco, Eliade ou l'oubli du fascisme*³⁹⁸ qui remet en doute l'identité narrative mise en place par les auteurs³⁹⁹.

Notre choix d'étude ne repose pas sur l'adéquation entre propos discursif et vérité historique, même si nous la convoquerons parfois afin de montrer la façon singulière dont le locuteur exilique module la vérité historique afin de faire advenir un *ethos* singulier. Dans le cas de cette francophonie, la méconnaissance du public premier de réception des événements qui se déroulent en Europe médiane peut alors permettre une légitimation singulière du parcours de l'auteur et lui permettre de renforcer un visage communicationnel : c'est-à-dire non pas premièrement déterminé par des aspects vériditatifs, mais tentant de consolider un portrait que l'auteur juge apte pour faciliter son inscription dans la nouvelle communauté de parole. Pour comprendre l'orientation théorique que nous choisissons d'adopter, il faut pénétrer dans la difficile question de ce qu'est un auteur.

Dans un sens courant, un auteur est quelqu'un qui est *responsable* d'une action : auteur d'un vol, auteur d'une parole, auteur d'une œuvre⁴⁰⁰. Dans le cas de littérature, il semble possible d'affirmer que le statut d'auteur est réservé à celui qui a façonné un *Opus*⁴⁰¹. Ainsi, s'intéresser à la question de l'auctoralité revient à s'intéresser à celui qui est responsable de l'œuvre. Les récits médiatiques ou fictionnels des *francophones choisis* expriment une volonté de se détacher d'une réception qui ferait de leurs œuvres des témoignages de leur identité biographique. Aussi, il naît dans leurs œuvres une volonté d'être tenus responsables de leurs œuvres, non en fonction

³⁹⁷ Voir le récit de cette condamnation et de la tentative de réhabilitation de Vintila Horia fait par WAGNER, Richard, « Ein Schriftsteller im Kalten Krieg » *Neue Zürcher Zeitung*, 2 avril 2007. Voir également le questionnement suscité par NEUBAUER, John, *The exile and return of writers from east-central Europe : A compendium*, op.cit., p.5-6.

³⁹⁸ LAIGNEL-LAVASTINE, Alexandra, *Cioran, Eliade, Ionesco : l'oubli du facisme*, Perspectives critiques, PUF, Paris, 2002.

³⁹⁹ Voir à ce propos la défense proposée par ZAHARIA, Constantin, « Cioran, Eliade, Ionesco : l'oubli de l'histoire », *Critique* n°666, Ed de Minuit, Paris, 2002.

⁴⁰⁰ MAINGUENEAU, Dominique, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 01 février 2017. URL : <http://aad.revues.org/660> ; DOI : 10.4000/aad.660

⁴⁰¹ « Le livre a beau se donner comme un objet qu'on a sous la main ; il a beau se recroqueviller en ce petit parallélépipède qui l'enferme : son unité est variable et relative. Dès qu'on l'interroge, elle perd son évidence ; elle ne s'indique elle-même, elle ne se construit qu'à partir d'un champ complexe de discours. [...] La constitution d'une œuvre ou d'un *opus* suppose un certain nombre de choix qu'il n'est pas facile de justifier ni même de formuler : suffit-il d'ajouter aux textes publiés par l'auteur ceux qu'il projetait de donner à l'impression, et qui ne sont restés inachevés que par le fait de la mort ? » FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Tel, Gallimard, Paris, 1969, p.36-37.

de critères biographiques, mais par une adéquation entre leur identité discursive et les œuvres qu'ils produisent. Cependant, cette identité n'est accessible, dans un premier temps, que par l'attrait que suscite pour le lecteur cette identité biographique. La seule possibilité de s'arracher à une réception historique de leurs œuvres consiste à la mise en place d'un récit particulier par les écrivains afin d'occuper un lieu singulier au sein du champ littéraire français. La démarche initiée par Dominique Maingueneau permet d'accéder à la dualité de l'identité d'auteur oscillant entre celle qui se détache de son parcours biographique et celle qui s'énonce au sein de ses discours. Il se propose de modifier la notion de champs littéraire par celle de *paratopie*. Le développement de la notion de *paratopie* littéraire permet de considérer le mouvement récursif ⁴⁰² entre régime discursif et régime social.

Pour rompre avec ces oppositions réductrices entre moi créateur profond et moi social superficiel, ou entre sujet énonciateur et sujet biographique, il faut assumer les brouillages des niveaux, les rétroactions, les ajustements instables, les identités qui ne peuvent se clore. Condition de l'énonciation, la paratopie de l'écrivain en est aussi le produit ; c'est à travers elle que l'œuvre peut advenir, mais c'est aussi elle que cette œuvre doit construire à travers l'énonciation. La littérature ne peut dissocier ses contenus de la légitimation du geste qui les pose, l'œuvre ne peut configurer un monde que si ce dernier renvoie à l'espace qui rend possible sa propre énonciation.⁴⁰³

L'œuvre d'art, en même temps qu'elle est influencée par le milieu social dont elle émerge, le modifie. L'objet principal des recherches prenant pour appui la paratopie est d'étudier la constitution d'un lieu, d'une place à partir de laquelle l'écrivain prend la parole. Aussi notre problématique consiste en l'étude de la construction d'un ethos spécifique permettant de se

⁴⁰² Le caractère récursif de tout acte humain est au cœur de la pensée d'Edgar Morin et du paradigme de la complexité qu'il propose. « Les êtres auto-organiseurs, qui, sur notre planète, sont au premier chef les êtres vivants, sont des systèmes non seulement *fermés* (protégeant leur intégrité et leur identité) mais aussi *ouverts* sur leur environnement où ils puisent matière, énergie, information et organisation. Les êtres auto-organiseurs sont donc des êtres *auto-éco-organiseurs*. D'où cette idée complexe capitale : *toute autonomie se construit dans et par la dépendance écologique*. En ce qui nous concerne, notre dépendance écologique est, non seulement naturelle, mais aussi sociale et culturelle. » « Les bases d'une science de l'autonomie », *Pour sortir du XXe siècle*, p.160-165 repris dans MORIN, Edgar, *La complexité humaine*, Champs-L'essentiel, Flammarion, Paris, 1994, p. 283.

⁴⁰³ MAINGUENEAU, Dominique, « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire », *COntEXTES* [En ligne], 1 | 2006, consulté le 11 mars 2016.

détacher d'une image d'auteur constamment influencée par les parallélismes historiques établis par le public de réception.

Pour étudier les récits d'auteurs exiliques, il nous faut développer un régime « complexe »⁴⁰⁴ de notions afin de pouvoir cerner la *paratopie* au sein de laquelle se développent les récits, mais également la façon dont les auteurs, par leurs récits, se présentent selon un ethos⁴⁰⁵ singulier. Il s'agit de définir le lieu⁴⁰⁶ d'émergence des discours exiliques et leur constitution, ainsi notre étude entend éclairer la scène communicationnelle à partir de laquelle l'auteur prend la parole. Cette « vengeance » de l'auteur sur son inscription historique est rendue possible par la configuration de l'évènement. La mise en récit de l'évènement médiatise la relation d'un soi passé avec un « moi » présent et en quête de relations.

Comme on le voit, l'exilé dispose d'un espace de parole précaire : en effet, s'il refuse le contrat de communication lié à son visage pré-discursif, sa prise de parole ne pourra être reconnue que si la paratopie qu'il met en place est, elle-même, reconnue comme un motif légitime d'inscription. Georg Simmel propose une réflexion riche de sens sur la position qu'occupe tout exilé. L'analyse qu'il développe dans « Pont et porte »⁴⁰⁷ fait du propre de l'homme cette capacité de relier les distances au travers de l'explication du *cheminement*. L'homme dispose de la capacité de « coaguler le mouvement par une structure solide qui sort de lui. »⁴⁰⁸ Ainsi, l'écrivain par son acte littéraire dispose de la capacité de coaguler son parcours au travers des récits qu'il produit. Cependant, si son inclusion dans la société française pourrait prendre l'image du pont, c'est-à-dire mise en relation ; elle court également le danger de se transformer en porte, puisque celle-ci peut à chaque fois se refermer si la relation n'est pas acceptée. La

⁴⁰⁴ « Il est évident que les phénomènes anthropo-sociaux ne sauraient obéir à des principes d'intelligibilité moins complexes que ceux désormais requis pour les phénomènes naturels. Il nous faut affronter la complexité anthropo-sociale, et non plus la dissoudre ou l'occulter » MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, ESF Editeur, Paris, 1990, p.22.

⁴⁰⁵ Nous reprenons le terme sous la définition que lui donne Ruth Amossy dans *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*, PUF, Paris, 2010. Dans cet ouvrage, elle affirme que l'ethos de l'auteur est accessible au sein de ses discours. C'est pour cela que nous privilégierons sa définition à celle donnée par Jérôme Meizoz dans son travail sur les postures littéraires.

⁴⁰⁶ « Tout écrivain s'inscrit dans une tribu d'élection, celle des écrivains passés ou contemporains, connus personnellement ou non, qu'il place dans son panthéon personnel et dont le mode de vie et les œuvres lui permettent de légitimer sa propre énonciation. Cette communauté spirituelle qui se joue de l'espace et du temps associe des noms dans une configuration dont la singularité ne fait qu'une avec la revendication esthétique de l'auteur » MAINGUENEAU, Dominique, « Un impossible lieu », *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 75.

⁴⁰⁷ SIMMEL, Georg, *La tragédie de la culture*, trad. par JANKELEVITCH, Vladimir, Rivages Poches, Paris, 1988, pp. 161-168.

⁴⁰⁸ *Ibid*, p. 162.

position qu'occupe l'écrivain exilique est l'image « du point frontière »⁴⁰⁹ à partir duquel l'homme dispose de ce *pouvoir* de refermer l'espace ou de l'ouvrir. Ainsi, la porte en même temps qu'elle est limitation, qui consiste en la définition d'un espace où se maintenir, offre la possibilité « de briser cette limitation à tout instant pour gagner la liberté »⁴¹⁰ Par la mise en récit de son expérience, l'auteur exilique acquiert la possibilité de dessiner les contours du « lieu » qu'il habite. Néanmoins, dans le récit de soi qu'il offre au public, il peut ouvrir la porte et créer un espace de relation avec autrui. La promesse de tout acte littéraire est à la fois fermeture, puisque identification d'un « moi » propre se distinguant d'autrui, et ouverture : puisque cette figure du moi n'existe que parcourue par d'autres. Nous pensons que cette ouverture se produit dans le récit de l'exil par la mise en place d'un ethos qui se cristallise autour de références à des notions déjà reconnues comme des facteurs de légitimation au sein de la communauté française : liberté, intellectualisme, esthétisme,...

3. L'exilé aux bagages trop lourds : les risques de l'incommunication.

Mettre en récit son exil consiste en un difficile retour à la communication. Nous parlons d'un retour puisque le mouvement exilique constitue une rupture du premier cercle communicationnel (famille, amis, etc.). L'écriture consiste alors à retrouver une « oreille » apte à écouter le récit de soi de ces auteurs. Si l'exilé, dans un premier temps, rompt la sphère communicationnelle d'origine, son habitation du présent n'est possible que s'il parvient à se recréer une communauté dans la société qu'il rejoint. La solitude exilique est une des possibilités que rencontre l'écrivain lorsqu'il tente de fonder ses pas sur un sol qu'il n'a parcouru que de façon imaginaire. L'enjeu de ces communications littéraires est alors de pouvoir dans un même mouvement s'inclure dans une communauté de culture, tout en refusant d'être astreint au rôle de témoin.

Seule, échouée sur un banc parisien, la narratrice du roman d'Anna Langfus *Les bagages de sable*, ne parvient plus à entrer en relation avec autrui. La narratrice que nous avons laissée fuir le ghetto de Varsovie dans *Le Sel et le Souffre*⁴¹¹, pourrait faire penser à un de ces fantômes

⁴⁰⁹ *Ibid*, p. 165.

⁴¹⁰ *Ibid*, p. 168.

⁴¹¹ LANGFUS, Anna, *Le sel et le souffre*, NRF, Gallimard, Paris, 1960.

du temps passé qui n'arrive plus à se projeter dans le présent. Arrivée à Paris et isolée du monde, celle-ci erre dans les rues de cette ville, ne percevant plus de façons de se rattacher au monde. Lorsqu'un vieil homme se propose d'entrer en dialogue avec elle, elle accepte pour « tuer le temps » et part en vacance avec lui. Rapidement, elle se rend compte de l'impossibilité d'établir une relation avec celui-ci puisqu'elle est obligée de taire une partie de son identité : son passé d'individu ayant fui le ghetto de Varsovie. Un soir, lors d'une fête donnée dans ce village de vacances, la narratrice rencontre un jeune homme qui semble également avoir eu une vie dédiée à la souffrance, en confiance avec cet individu la narratrice accepte de se livrer, puisque son interlocuteur est également un membre de la communauté « des ébranlés »⁴¹². Cependant, rapidement, la narratrice se rend compte de l'impossibilité de la relation.

Chacun est prisonnier de sa petite histoire personnelle, et chacun demande à l'autre d'en sortir, de s'oublier. Mais, de part et d'autre, un implacable gardien veille. Pas de communication. Le silence. Le secret. C'est un sourd que j'ai voulu émouvoir avec le pauvre récit de mes malheurs, moi, la petite victime de guerre. La guerre et ses morts, qu'est-ce pour lui qui doit soutenir son propre combat et qui n'a pas trop de toute sa pitié pour s'attendrir sur ses plaies ? Il faudrait sans doute établir une échelle de valeurs pour la détresse humaine. On chiffrerait, on comparerait. C'est moi le plus malheureux. Ou c'est toi. Preuves en main. Ou bien toute souffrance serait-elle unique, inhérente à un seul être et incompréhensible pour les autres ?⁴¹³

Anna Langfus qui écrit pour la revue l'Arche : « Il ne suffit d'être sincère pour être vraie »⁴¹⁴, démontre, dès ce second roman, que la problématique essentielle pour les francophones choisis n'est pas tant de trouver des moyens de survie sociale, mais des moyens de se maintenir au sein d'une scène communicationnelle alors que leur passé semble incommunicable. Cette incommunication ne repose pas sur une impossibilité à émettre un message, l'information, l'exilé l'a. Aussi, contrairement à une idée reçue sur les communications exiliques ou

⁴¹² PATOČKA, Jan, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, préface de Paul Ricœur, Verdier, Paris, 1990, p.207.

⁴¹³ LANGFUS, Anna, *Les bagages de sables*, op.cit., p. 83.

⁴¹⁴ LANGFUS, Anna, « Il ne suffit pas d'être sincère pour être vraie », *L'Arche* n°50, Paris, mars 1961.

migratoires, le premier objet sur lequel se porte l'incommunication n'est pas un problème de traduction linguistique, mais d'adaptation de soi afin de pouvoir être compris. Dans *Le conflit des interprétations* Paul Ricœur propose de s'appuyer sur la distinction entre « langue » et « parole », afin de comprendre cette différence entre les deux actes :

Le langage au passé habite le langage au présent : c'est la tâche de la phénoménologie de la parole de montrer cette insertion du passé de langue dans le présent de parole ; quand je parle, l'intention significative n'est en moi qu'un vide déterminé à combler par des mots ; il faut alors qu'elle se remplisse, en réalisant « un certain arrangement des instruments déjà signifiants ou des significations déjà parlantes [...] qui suscite chez l'auditeur le pressentiment d'une signification autre et neuve, et inversement accomplisse chez celui qui parle ou qui écrit l'ancrage de la signification inédite dans les significations déjà disponibles. [Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 113.] ». ⁴¹⁵

Ainsi, la parole exilique risque d'être inaudible si elle ne parvient pas à s'ancrer dans les significations déjà disponibles. Il incombe alors aux auteurs de présenter l'inédit de leur exil au sein de structures de signification déjà connues par le public de réception. L'incommunication repose sur la difficulté d'entrer en relation avec les nouveaux interlocuteurs, aussi il est nécessaire de s'intéresser au travail d'adaption que met en place le locuteur exilique afin de pouvoir être compris de ses nouveaux interlocuteurs. La parole exilique nécessite d'être inscrite dans un répertoire de références communes avec les membres de la communauté culturelle rejointe. Dans le cas contraire, l'exilé tend à rejoindre ce que Marc Augé nomme le « non-lieu » de l'exil.

Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni

⁴¹⁵ RICŒUR, Paul, *Le conflit des interprétations*, Seuil, Paris, 2013, p. 336.

comme historique définira un non-lieu.⁴¹⁶

Le rappel de l'inclusion du sujet dans l'histoire n'offre pas la possibilité d'un dialogue, mais fonctionne comme un carcan à partir duquel l'être est figé, et auquel il est constamment rappelé. L'histoire traumatique de l'Europe médiane est alors portée par une mémoire qui devient une mémoire déclarative qui s'oppose à une mémoire enfouie. L'étude de l'identité d'auteurs exiliques ne peut faire l'impasse de cette configuration d'une histoire qui se transforme en motif d'exil et qui est attendue de la part du public de réception. Selon nous, il faut comprendre cette mémoire déclarative comme un opérateur de resémantisation d'une expérience pré-exilique qui vient orienter l'inscription spécifique au sein de la nouvelle communauté. Dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*⁴¹⁷, Ricœur opère la distinction entre la « mémoire agie » et le souvenir, qui est une « mémoire-représentée »⁴¹⁸. La distinction entre les deux catégories porte sur la volonté de celui qui se souvient, dans le premier cas, il s'agit d'un savoir incorporé, tandis que dans l'acte de « souvenir », celui-ci est affiché, il est dit, configuré. La transitivité du verbe « se souvenir »⁴¹⁹ montre bien cette appropriation par le sujet de sa propre mémoire qu'il re-figure. Empruntant à la phénoménologie husserlienne, Ricœur montre que la reproduction du passé, n'est pas son mimétisme absolu⁴²⁰, mais est une orientation vis-à-vis du moment actuel. Ainsi, faire œuvre de mémoire, c'est donner au public de réception les lieux et les dates par lesquelles les auteurs souhaitent être reconnus. Cette orientation de l'acte mémoriel joue alors de la catégorisation de « témoin », dévie les règles usuelles de ce contrat, pour configurer un autre récit permettant à ces auteurs de légitimer un ethos de l'artiste créateur. Cette mémoire représentée devient alors une mémoire fondatrice du geste de l'exil et de l'habitation française : puisqu'il s'agit pour les auteurs de donner à voir les causes de l'exil, de se présenter selon un ethos spécifique et de faire valoir leur mouvement de ralliement à la patrie française comme un choix. Néanmoins, face à cette mémoire déclarative s'oppose la revendication d'« histoire » qu'adresse le public de réception aux auteurs exiliques. Dès lors, le sujet exilique ressent

⁴¹⁶ AUGÉ, Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, p.100 cité par NOUSS, Alexis, *La condition de l'exilé*, op.cit., p.113.

⁴¹⁷ RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000.

⁴¹⁸ *Ibid*, p.31.

⁴¹⁹ « Le verbe « se souvenir » double le substantif « se souvenir ». Ce que ce verbe désigne, c'est le fait que la mémoire est « exercée ». » *Ibid*, p.67.

⁴²⁰ *Ibid*, p. 43.

l'horreur de ne plus avoir de préhension sur la signifiante de son vécu, de ne plus l'habiter. Raconter son expérience revient à traduire celle-ci dans une langue apte à la relation. Anna Langfus explique qu'elle a choisi la littérature puisque pour « traduire par des mots l'horreur de la condition juive pendant la guerre, il [lui] fallait faire œuvre de littérature »⁴²¹. Si le récit ne vient pas moduler et configurer ce passé, celui-ci agit comme force sclérosante et entraîne chacun à se murer dans ses silences. En outre, cette mise en récit de l'identité afin de pouvoir se communiquer ne doit pas forcément tendre à la vérité, mais à une *authenticité*⁴²² capable de conférer des coordonnées identitaires stables à celui qui choisit, par sa prise de parole, de conférer un sens à ce passé. L'obsession des auteurs de ce corpus consiste en la possibilité de s'auto-positionner afin d'intégrer une sphère communicationnelle habitable. Ce mouvement est rendu possible par la littérarisation de son expérience. Nous entendons ce phénomène de « littérarisation » non pas comme une esthétisation du vécu, mais comme le mouvement contenu dans la *mimésis II* ; c'est-à-dire le mouvement qui « tire d'une simple succession une configuration »⁴²³. La mémoire du totalitarisme joue alors le rôle d'un vecteur de positionnement énonciatif. La mémoire qui agit ces auteurs n'est pas une mémoire-vérité, mais une mémoire-fondatrice qui, à l'image des processus étudiés par Anne-Marie Thiesse⁴²⁴ portant sur les récits nationaux, ne visent pas à la vérité historique, mais vise à l'élaboration d'un souvenir retravaillé permettant de conférer des assises aux lieux d'énonciation des auteurs. La mémoire déclarative joue alors le rôle de fondement identitaire puisqu'elle permet de montrer au public de réception les causes du choix de l'exil.

Pour l'exilé, la question primordiale de son habitation d'une nouvelle société consiste en la création d'un *lieu* où il est apte à se maintenir. L'analyse de la figure du *paria* mise en œuvre par Hannah Arendt rend compte de cette problématique. L'individu, qui a été forcé de s'exiler, occupe une place inconfortable dans la société d'accueil. Il est à la fois constamment rappelé à son histoire, à son identité-mêmeté, tout en refusant de s'y maintenir : l'exilé souhaitant être « Homme » plutôt que juif, réfugié politique ou errant. « Cette confusion désespérée de ces voyageurs semblables à Ulysse, mais qui contrairement à lui ne savent pas qui ils sont,

⁴²¹ *Idem.*

⁴²² Nous réfléchissons à l'usage de l'argument « d'authenticité » face à celui de « vérité » dans la conclusion de cette partie. Voir p. 237.

⁴²³ RICÉUR, Paul, *Temps et Récit I*, Seuil, Paris, 1983, p. 127.

⁴²⁴ THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales, Europe, XVIIIe-XXe siècle*, Seuil, Paris, 2014.

s'explique aisément par leur manie de refuser de conserver leur identité. »⁴²⁵ Aussi, l'objet de cette thèse consiste à s'intéresser à la façon dont l'individu se dessine une identité particulière dans le but de posséder un statut singulier le détachant de son identité-mêmeté pour exister comme sujet, et non comme chiffre au sein du recensement migratoire. La littérature agit, dès lors, comme « transgression de l'incommunicabilité monadique »⁴²⁶ et, pour que celle-ci ait lieu, elle nécessite la mise en place d'un réseau de significations commun entre le locuteur exilique et le public dont il demande la reconnaissance.

Julia Kristeva, francophone choisie d'origine bulgare, dénote l'importance de la reconstruction identitaire du sujet exilique lorsqu'il parvient dans une société d'accueil.

N'appartenir à aucun lieu, aucun temps, aucun amour. L'origine perdue, l'enracinement impossible, la mémoire plongeante, le présent en suspens. L'espace de l'étranger est un train en marche, un avion en vol, la transition même qui exclut l'arrêt. Des repères, point. Son temps ? Celui d'une résurrection qui se souvient de la mort et d'avant, mais manque la gloire d'être au-delà : juste l'impression d'un sursis, d'avoir échappé.⁴²⁷

L'écrivain exilique est celui qui vit « en suspens », c'est-à-dire qu'il ne dispose plus d'attaches qui le relie au monde. Si ce constat est une promesse de liberté, elle présente également un danger extrême pour celui qui souhaite communiquer avec autrui. Les auteurs décident de ne pas intégrer la catégorie « témoin », sous laquelle le public français est prêt à les accueillir. En manifestant une volonté de s'auto-désigner, ils prennent le risque de non-reconnaissance de leur identité choisie. Leur visage ne disposant plus de traits distinctifs, ils risquent de sombrer dans l'anonymat. Le « non-lieu » exilique est donc toujours un horizon possible de cette littérature puisqu'elle transgresse le « lieu » qui lui était attribué au sein du contrat de communication pré-discursif.

Nous pensons que par la mise en place d'un système identitaire surdéterminé, l'auteur exilique propose un portrait de soi apte à une identification particulière du public en vue de sa reconnaissance immédiate. Cette identité ne se construit pas sur des éléments de l'identité

⁴²⁵ ARENDT, Hannah, « *Nous autre réfugiés* », trad. in *Passé-Présent*, n°3, *La tradition cachée*, 1984.

⁴²⁶ RICŒUR, Paul, *Discours et communication*, L'Herne, Paris, 2006, p.13.

⁴²⁷ KRISTEVA, Julia, *Etranger à nous-mêmes*, Fayard, Paris, 1988, p.17-18.

forte⁴²⁸, mais sur une donation de son histoire de vie particulière qui, à chaque fois, tente d'ajouter une pièce à ce portrait particulier de soi comme *héros de la liberté*. Kertesz, qui vivra la condition d'exil intérieur en Hongrie, définit de cette façon la particularité de l'habitation du monde des êtres exiliques.

Le héros tragique est un homme qui se crée lui-même et qui échoue. Or, de nos jours, il ne fait plus que s'adapter.⁴²⁹

Opposant l'homme quotidien au héros tragique, Kertesz affirme que, héritier de *l'homme révolté*⁴³⁰ de Camus, l'exilé est celui qui refuse de s'adapter à sa condition historique. Par l'acte créatif et la mise en récit de son identité, il se rebelle dans un acte affirmateur pour faire valoir sa singularité au sein de la sphère communicationnelle. Aussi l'écrivain, pris dans le flot de l'Histoire, s'en détache par l'acte de littérisation de son vécu. La littérature offre l'opportunité de se départir d'une position attribuée, pour exister au sein d'un lieu choisi et créé par soi-même. Ainsi l'émergence d'une singularité énonciative au sein du champ littéraire se légitime par rattachement à un ordre du discours particulier : celui du résistant, non pas premièrement politique, mais ontologique. Cette déviation du statut de l'auteur exilique permet de désancrer la voix que les auteurs proposent afin de pouvoir parler en fonction d'un lieu non plus premièrement défini par les sèmes de la spatialité. En outre, par la convocation d'une figure connue dans l'espace français, notamment légitimée au travers de l'essai de Camus *L'homme révolté*, l'exil se distingue d'une expérience inédite qui maintiendrait les auteurs dans un « hors cadre », et devient une expérience familière du public français.

Opter pour la considération de cette littérature au travers du prisme de la communication exilique suppose un choix d'optique particulier. L'exil consiste en un détachement d'un lieu, d'une scène communicationnelle pour pénétrer dans une nouvelle aire de communication. S'engager dans la rupture de la scène primordiale soumet le sujet à la solitude existentielle⁴³¹,

⁴²⁸ BRUBACKER, Rogers, JUNQUA, Frédéric. « Au-delà de L'« identité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 139, septembre 2001. *L'exception américaine* (2) pp. 66-85.

⁴²⁹ KERTESZ, Imre, *Journal de galère*, Actes Sud, Paris, 2010, p.11.

⁴³⁰ « Le mouvement de révolte s'appuie, en même temps, sur le refus catégorique d'une intrusion jugée intolérable et sur la certitude confuse d'un bon droit, plus exactement l'impression, chez le révolté, qu'il est « en droit de... ». CAMUS, Albert, *L'homme révolté*, Folio Gallimard, Paris, 1951, p. 27.

⁴³¹ CIORAN, Emil, « Avantages de l'exil », *La tentation d'exister*, *Œuvre*, op.cit., pp. 854-858.

qui se résume en une absence de dialogue. L'exil expose le sujet à la nécessité de s'inscrire dans une nouvelle communauté de culture, cet acte exige alors la compréhension du sémantisme culturel de cette nouvelle société et une présentation de soi en fonction de cette lecture afin de pouvoir être compris et reconnu dans cette nouvelle communauté de sens. Nous estimons que, par la configuration littéraire, l'auteur exilique tente de sortir du silence archivistique pour entrer en communication afin d'être reconnu comme portant une parole digne d'estime. L'acte communicationnel particulier de l'écriture permet de mettre en place les schèmes nécessaires pour offrir aux auteurs l'opportunité de la reconnaissance de leur *identité choisie* en se distinguant du déterminisme historique et social qui régule la réception immédiate de leurs œuvres. Cette quête de *reconnaissance* d'une singularité oriente le discours littéraire comme dirigé vers autrui. La communication humaine est, en effet, déterminée par ce principe de confirmation de son *identité* au travers de l'ouverture relationnelle. Comme l'affirme Watzlawick sans cette quête de reconnaissance, la communication humaine se réduirait à bien peu.

Aussi étonnant qu'il paraisse, si elle n'avait pas ce pouvoir de confirmer un être dans son identité, la communication humaine n'aurait guère débordé les frontières très limitées des échanges indispensables à la protection et à la survie de l'être humain. [...] Il semble bien que, indépendamment du pur et simple échange d'informations, l'homme a besoin de communiquer avec autrui pour parvenir à la conscience de lui-même.⁴³²

Cette présentation de soi ne consiste pas à la création d'une identité-refuge, mais d'une identité relationnelle mise en place pour s'ouvrir à autrui. Si la littérature exilique est un combat contre *l'indicible*⁴³³ du choc ; qu'il soit celui de la Shoah ou du soviétisme, nous proposons de la percevoir comme étant, avant tout, une lutte en quête de la reconnaissance d'une identité particulière. Cette identité singulière rejoint celle définie par Francis Jacques. Il met au cœur de son approche de la communication l'importance de la relation et d'une identité qui ne se fonde que dans l'ouverture à l'autre, c'est-à-dire que celle-ci ne cesse d'être offerte par

⁴³² WATZLAWICK, Paul, HELMICK BEAVIN, JACKSON, D.D., *Une logique de communication*, Seuil, Paris, 1972, p.84.

⁴³³ JURGENSON, Luba, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Éd. du Rocher, Monaco, 2003.

l'individu qui propose une vision particulière de son inscription mondaine.

La personne n'est pas, elle se *produit*, ou plutôt, pour elle, *être* c'est se produire en s'identifiant peu à peu. Un pur agir sur soi, une activité revenant sur elle-même, pour nous détourner de substantifier cette activité qui revient sur elle-même. On s'avise que la seule question philosophique à la fois complète et concrète est celle de l'identité personnelle.⁴³⁴

Cette identité personnelle est celle qui se distingue de l'identité-mêmeté, c'est-à-dire une identité quantitative, qui ne ferait qu'énumérer les faits, pour s'intéresser à l'identité qualitative que donne l'auteur au travers de ses récits. Ainsi, il convient d'observer au sein des récits comment se construit une « identité narrative »⁴³⁵ singulière.

4. Ouvrir ses valises : créer une identité pour entrer en relation avec autrui.

L'enjeu de la littérisation de l'exil consiste donc dans la refondation d'une scène habitable pour le sujet exilique, mais cette mise en récit se construit également pour autrui. Le lecteur n'est pas le simple récepteur des récits, mais il en est le destinataire⁴³⁶, c'est-à-dire qu'il n'est pas passif, mais il constitue le nœud de la communication visé par les auteurs. La théorie de l'interprétation du texte littéraire offerte par U. Eco replace le lecteur au cœur des enjeux de la communication littéraire. Ainsi, il remarque que l'acte référentiel prend tout son sens non pas seulement dans ce qui est dit, mais également dans la façon dont le *dit* est reçu⁴³⁷. Toutefois, cette réception n'est pas indifférente aux pratiques autoriales, qui s'exprimant au travers de l'ethos et d'une adresse particulière au public de réception, permettent d'influencer la manière de lire du public.

Les suggestions sont voulues, provoquées, appelées dans les limites

⁴³⁴ JACQUES, Francis, *Différence et subjectivité*, Aubier, Paris, 1982, p. 42.

⁴³⁵ « Répondre à la question « qui ? », comme l'avait fortement dit Hannah Arendt, c'est raconter l'histoire d'une vie. L'histoire racontée dit la *qui* de l'action. *L'identité du qui n'est donc elle-même qu'une identité narrative* » RICŒUR, Paul, *Temps et Récit III*, Seuil, Paris, 1985, p. 442-443.

⁴³⁶ SERVAIS, Christine, « Médiation esthétique, médiatisation, destination », *Communication. Information médias théories pratiques*, 2005, vol. 23, no 2, p. 9-25.

⁴³⁷ « La différence référentielle (et par la suite la valeur de la proposition) ne réside pas dans l'expression mais dans le récepteur. » ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 1965, p. 51.

déterminées par l'auteur ou plus exactement par la machine esthétique qu'il a mise en mouvement. Cette machine n'ignore pas les capacités personnelles de réaction des spectateurs ; au contraire, elle les fait intervenir, elle y voit même la condition de son fonctionnement et de sa réussite : mais elle les oriente et les domine.⁴³⁸

Selon, cette orientation l'adresse faite par les francophones choisis porte sur le public français, constamment présent et désigné comme cible de l'énonciation littéraire. Dumitru Tsepeneag ne cesse de s'adresser à ce lecteur. Le roman *Le Mot sablier*⁴³⁹ constitue un défi pour le critique littéraire⁴⁴⁰ et les spécialistes de la traduction ; l'auteur, créateur de l'onirisme littéraire en Roumanie, ne cesse de se jouer du lecteur français. Dès la première page, ce lecteur français est invoqué : « aussi devrais-je avant toute chose expliquer au lecteur français (hypocrite révérence) pourquoi je le prive encore du plaisir du texte direct »⁴⁴¹. Révérence, peut-être hypocrite, mais adresse directe à ce public français. Ce roman constitue, pour celui qui habite « l'antichambre de la littérature française »⁴⁴², une tentative de se jouer de l'ensemble des stéréotypes qui marque l'écrivain changeant de langue. Ainsi, par un jeu complexe de métalepses narratives, le traducteur devient personnage du roman, tout comme l'auteur qui est impliqué directement au sein du cadre fictionnel. Ce roman expose aux yeux du lecteur la difficulté pour l'auteur de se dévêtir de son imaginaire roumain, pour proposer un roman « français » au lecteur. Cette lutte qui s'expose au sein de ce « chantier à ciel ouvert »⁴⁴³ démontre que l'acte scriptif, avant de vouloir mettre en acte une diégèse, tente de s'accommoder aux attentes d'un public projeté, celui-ci étant identifié comme le lecteur français. Dans les écrits de Tsepeneag, le personnage de Marianne, épouse française du narrateur, ne cesse de rappeler celui-ci à la raison et critique son écriture. Elle allégorise le public de réception français, qui ne comprend pas l'auteur, et dont celui-ci, par une lutte perpétuelle, doit s'efforcer de charmer. Le roman *Pont des arts*, publié huit ans après *Hôtel Europa*, fonctionne comme *L'Impromptu de Versailles* créé par Molière. Il constitue un « droit de réponse » des

⁴³⁸ *Ibid*, p. 54.

⁴³⁹ TSEPENEAG, Dumitru, *Le mot sablier*, P.O.L, Paris, 1984.

⁴⁴⁰ SAINT-GELAIS, Richard, « La métalepse du traducteur: Tsepeneag, Paruit, *Le Mot sablier* ». *Dialogues francophones*, 2008, vol. 14, p. 7-18.

⁴⁴¹ TSEPENEAG, Dumitru, *Le mot sablier*, *op.cit*, p. 11.

⁴⁴² *Ibid*, p.12

⁴⁴³ TSEPENEAG, Dumitru, *Le camion bulgare ou chantier à ciel ouvert*, P.O.L, Paris, 2011.

personnages et des lecteurs français à l'égard de l'auteur.

-Ont-ils parlé de ton livre ? Hein ?...

-Non, mais ils vont peut-être le faire. Et puis mon roman est une traduction, et moi un métèque.

-En Roumanie aussi, on te considère comme un métèque ?

-Je suis partout un métèque. En France je passe pour un Roumain et en Roumanie pour un Français.

-Parce que tu ne fais pas ce qu'il faut. Tu ne te donnes pas de mal. Tu n'essayes pas de connaître des gens. Tu ne fais pas la cour aux journalistes. Surtout à ceux de la télé. Tu croupis dans ton coin.⁴⁴⁴

Ce dialogue entre le narrateur et son épouse (Marianne), à propos de la réception du précédent roman de l'auteur, pointe l'un des problèmes que rencontre l'auteur exilique, suspendu entre deux lieux, reconnu dans aucun. La lutte pour la *reconnaissance* de son œuvre est complexe. Habiter le pont nécessite une lutte pour que les lecteurs, situés aux deux berges, écoutent la voix de celui qui reste en quête d'une attention. Ainsi, réciter son exil c'est également le diriger vers un public capable de l'entendre. Cette direction du récit nécessite également la mise en place de structures d'appels particulières afin que le lecteur puisse s'immerger au sein d'un récit qui, sans négociation communicationnelle, pourrait lui paraître comme « exotique », et donc qui ne leur concernerait pas. Si l'on reprend les mots de Marianne : « Tu ne fais pas ce qu'il faut », selon nous deux hypothèses peuvent être produites et deux champs d'études distincts traitent cette opposition. Dans un premier temps, celle-ci ironise sur le romancier qui ne rencontre pas les personnages influents de la scène littéraire française ; ainsi la non-réception de l'œuvre dépendrait d'enjeux éditoriaux et de communication sociale : c'est notamment cette piste qui est explorée dans les travaux de R.Schor ou encore de I. Popa. Selon nous, une seconde hypothèse peut exister dans l'expression d'une nécessaire adaptation afin de pouvoir être reconnu : faire ce qu'il faut c'est alors adapter son message afin de l'inscrire dans l'imaginaire de réception du public français. Comme le remarque tout au long de son œuvre Tsepeneag, la problématique de l'auteur interculturel n'est pas tant celle des réseaux d'influence que celle de

⁴⁴⁴ TSEPENEAG, Dumitru, *Pont des Arts*, P.O.L., Paris, 1998, p.55.

la communication sémantique et de l'adaptation de soi afin de pouvoir être compris. L'enjeu consiste alors, non pas à étudier les canaux de diffusion du message, mais le travail sur ce message afin qu'il puisse être compris et transmis.

Selon cette seconde hypothèse, nous pensons que l'acte fictionnel est considéré comme l'opportunité d'écrire soi-même ses papiers d'identité : par cette expression nous entendons le fait que la configuration permet de nouer conjointement diverses trames événementielles afin de légitimer son espace de prise de parole au sein d'un espace revendiqué. Le roman *La Moisson* de Petru Dumitriu offre au lecteur français une riche diégèse où le lecteur découvre les adaptations du sujet roumain sous l'occupation soviétique. Cependant, cette description de la vie sous l'occupation soviétique n'est pas aveu de soi, mais présentation de soi en vue d'un autrui. Comme l'affirme l'auteur, à la fin de ce roman, son écriture consiste en une adresse de reconnaissance, en une demande d'un accueil au sein de la société française.

Écrire un ouvrage que je ne pourrais pas écrire dans le pays où je suis né.
Pourquoi pas en anglais ou en allemand ? Parce que je ne connais aucune
langue aussi bien que le français, je pense en français, je sens en français.
Même ce présent récit est, entre autres choses, une humble demande d'asile,
adressée à qui de droit, et qui répète celle que j'ai faite au consulat général
de France à Berlin-Ouest, le 22 janvier 1960.⁴⁴⁵

Certes ce roman constitue une exposition de soi du sujet exilique, qui confesse son implication dans le régime soviétique, mais il est avant tout une adresse à un public particulier. Le style confessionnel de la fiction ne tend pas vers l'objectivité, mais est construction de soi pour autrui. Elle prend place au sein même de la fiction puisqu'elle permet à l'auteur de se transmettre selon une rhétorique particulière : en écrivant son histoire le témoin peut sélectionner les éléments, choisir l'optique et commenter les événements. L'opération de littérisation de sa vie consiste à *configurer* la trame événementielle sous un thème particulier. En rejoignant la théorie développée par Wayne Booth, nous considérons que l'acte scriptif n'est pas étranger au modèle communicationnel, mais s'ancre dans une rhétorique de la fiction⁴⁴⁶. La

⁴⁴⁵ DUMITRIU, Petru, *La Moisson*, Table ronde, Paris, 1989, p.280.

⁴⁴⁶ BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. University of Chicago Press, Chicago, 1983.

prise en compte de l'adresse littéraire recentre, au cœur de notre étude, la description de la mise en place d'un lieu d'émergence des discours et l'orientation de celui-ci en direction d'autrui.

Dominique Wolton définit deux façons de se pencher sur l'acte communicationnel : soit les études se concentrent sur le développement des techniques, soit elles s'appuient sur une étude anthropologique⁴⁴⁷ caractérisant la façon dont l'individu se compose identitairement dans la visée d'une relation avec autrui. Selon cette deuxième perspective, « l'essentiel n'est pas la transmission, mais la communication c'est-à-dire le partage d'un minimum de valeurs pour accepter de débattre et de partager ce qui est reçu. »⁴⁴⁸ Dans ce cadre, et particulièrement dans le cas de l'exil, l'étude de la construction identitaire du sujet au travers du récit qu'il fait de son histoire personnelle s'avère essentielle.

Selon nous, c'est dans la tension entre l'identité-mêmeté, celle qui concerne le parcours biographique et qui est survalorisée par le public de réception française ; et l'identité narrative que configure l'auteur par le récit qu'il donne de lui, que réside l'acte communicationnel principal de ces œuvres. Ainsi, notre thèse a pour but de faire advenir le visage des francophones choisis, visage qui se constitue dans la mise en relation avec autrui. Ainsi, il nous faut observer comment le récit de l'exil avant que d'être un témoignage, est, selon notre hypothèse, une demande de reconnaissance grâce à son inclusion au sein de figures connues du public français. Cette inscription dans le connu permet alors de sortir du « hors-champ » de l'exil, afin de devenir des locuteurs valables.

⁴⁴⁷ « Le prochain enjeu de mondialisation consistera à reconnaître que la communication n'est ni une question technique, ni une question économique, mais d'abord une question culturelle et politique. » WOLTON, Dominique, « De l'identité à la communication », *Science et devenir de l'homme*, 2008, N° 55, fascicule thématique « Ce qui fait Identité », 2008. <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/25017>

⁴⁴⁸ WOLTON, Dominique, « Information et communication : dix chantiers scientifiques, culturels et politiques », JEANNERET, Yves, Ollivier, Bruno (dir.), *Les sciences de l'information et de la communication, Savoirs et Pouvoirs*, Hermès, La Revue, n°38, Cnrs Edition, Paris, 2004, p.175-182.